

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXVI
Number 45
Poznań 2024

ISSN 1731-450X



*(In)correct Narratives
of the Middle East Cinema*

Editor-in-chief Andrzej Szpulak
Institute of Film, Media and Audiovisual Arts
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

Founder & Senior editor Marek Hendrykowski

Associate editors Mikołaj Jazdon, Patrycja Rojek, Joanna Pigulak

Layout and cover design Andrzej Tomaszewski
Graphic editor Reginaldo Cammarano

Copy editor Marzena Urbańczyk
Proofreader Rob Pagett

Front cover Murat Yazar, image from the project *Shadows of Kurdistan*

Vacancy pages Murat Yazar, images from the project *Shadows of Kurdistan*

Editorial address IMAGES
Faculty of Polish and Classical Philology
Collegium Maius
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Poland
e-mail: images.redakcja@gmail.com
tel. [+48] 61 829 45 57
www.filmoznawstwo.com

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2024
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system or transmitted in any means, electronic, mechanical,
photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher.



The electronic edition of the journal is distributed under the terms
of the Creative Commons licence – Attribution 4.0 International

Publikacja finansowana ze środków
Dziekana Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

Dofinansowano ze środków budżetu państwa
w ramach programu Rozwój Czasopism Naukowych (RCN/SP/0061/2021/1)

ISSN (Online) 2720-040X ISSN (Print) 1731-450X DOI: 10.14746/i

Photocopying Printed in Poland
Printed on acid-free paper

Printing office VOLUMINA.PL Sp. z o.o., Szczecin, ul. Ks. Witolda 7–9

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXVI
Number 45
Poznań 2024

ISSN 1731-450X

(In)correct Narratives of the Middle East Cinema

Volume editors

Stanisław Bitka

Adam Domalewski

Maciej Pietrzak

Adrianna Woroch

Athens – Amadora – Bydgoszcz – Doha – Edinburgh
Gdańsk – Glasgow – Leeds – London – Łódź – Mainz
Marquette – Poznań – Prague – Stockholm – Toruń – Warszawa

Editorial Michael Brooke
Advisory Board: Oksana Bulgakova
Maciej Drygas
Małgorzata Hendrykowska
Wojciech Marczewski
Petr Mareš
Aleksander W. Mikołajczak
Anna Osmólska-Mętrak
Anna Zarychta

Spis treści / Contents

- 5 *(In)correct Narratives of the Middle East Cinema*
(Stanisław Bitka, Adam Domalewski, Maciej Pietrzak,
Adrianna Woroch)
- 11 Yael Ben-Zvi Morad, *Imagining the Nation on the Screen: The Poetics of Palestinian Cinema's Fourth Period* **(In)correct Narratives of the Middle East Cinema**
- 29 Ido Rosen, *Is Israeli Millennials' Web Comedy Less Politically Engaged? How Social Media Might Hamper Satire*
- 55 Andrzej Szpulak, *Abbas Kiarostami's The Wind Will Carry Us in a Biblical Context*
- 73 Agnieszka Dytman-Stasieńko, „A Voice for Iran” – animacja jako forma protestu. Irańska rewolucja „Woman, Life, Freedom”
- 97 Ewa Linek, *Nowe kino saudyjskie. O twórczości Meshala Al Jasera*
- 113 Grzegorz Fortuna Jr., *Kino Bliskiego Wschodu na polskich ekranach*
- 128 Yasi Mosadeq, *The Story of 'Woman, Life, Freedom!' Historia „Woman, Life, Freedom!”* **Author Gallery**
- 147 Murat Yazar, *Shadows of Kurdistan. A Photographic Research of a Cultural Identity*
- 155 Iwona Morozow, *Platformy streamingowe i ich wpływ na lokalny rynek audiowizualny* **Varia**
- 166 Marcin Maron, *Najważniejsze to kochać... kino! Miłość i kinofilia w filmie Andrzeja Żuławskiego*
- 185 Jędrzej Sławnikowski, *Spróchniałe gałęzie. Upadek rodziny w Buddenbrookach Tomasza Manna i Zmierzchu bogów Luchina Viscontiego*
- 200 Marek Hendrykowski, *Morfologia plagiatu*
- 209 Jakub Rawski, *Semantyka znaków w adaptacjach filmowych Miasteczka Salem Stephena Kinga*
- 224 Katarzyna Garwol, *Instagram as a Communication Space for Painters*
- 235 *Noty o autorach*
- 237 *Notes about authors*



(In)correct Narratives of the Middle East Cinema

Middle Eastern cinema, with its rich cultural heritage and diverse history, is an extremely intriguing and multifaceted area of research. This specific region is a meeting place of a variety of traditions, cultures, and religions, which is reflected in filmmaking. In recent decades, Middle Eastern cinema has experienced dynamic development, gaining international recognition, and becoming a recognizable player in the global film market.

With this issue of “Images”, both the authors and the editors were dedicated to analyzing and interpreting films and digital audiovisual forms from the Middle East: those that reflect the current social, political, and cultural reality of the region, as well as those that seek the historical origins of the phenomena which we are currently observing. The first part contains articles by scholars representing different branches of film and media studies, who have undertaken the analysis of Middle Eastern cinema and digital media from multiple perspectives. The texts compiled in this volume provide an interesting look at how filmmakers from the Middle East region use these media to explore significant existential, social and political themes, while creating narratives that cross cultural and geographical boundaries.

The issue opens with an article by independent Israeli researcher Yael Ben-Zvi Morad, who focuses on the problem of the identity of Palestinian cinema, a topic repeatedly addressed by various researchers. Ben-Zvi Morad proposes to update the periodization of Palestinian cinema with another, the fifth period in the history of its development, which she believes begins around 2010. In her cross-sectional text, the researcher traces the narrative structures in Palestinian films, which are deeply rooted and have been recurring for several decades, testifying to the subordination of the art of film to the national cause. According to Morad, national identity and the desire to preserve it is sometimes an implicit theme in Palestinian films through adopting a number of symbolic narrative figures, such as metaphors, synecdoches and metonymies. At the same time, the sophisticated art form of the productions

she describes makes it difficult to consider them propaganda works or even just overtly political. The article ends with a rather bitter statement about the limited power of cinema's influence in such a difficult socio-political context as present-day Israel.

"Is social criticism even possible in Israel today?" wonders Ido Rosen, on the other hand, who in his text explores the sources of the conservatism of contemporary Israeli Internet comedy, and more broadly, of youth pop culture in general. Although the author finds some notable exceptions, he considers the creators' subservience to the dominant, nationalist political discourse in Israel to be a somewhat common rule. According to Rosen, the blunting of the critical and satirical blade in new-media comedic (but not only) productions stems from conformism and unwillingness to oppose the 'implied optimism' that could subject the artists to rejection by mainstream domestic audiences. "It appears," the researcher writes, "that most artists who risk *cancellation* are those who are perceived as not patriotic or nationalistic enough".

A completely different angle is offered by Andrzej Szpulak's essay devoted entirely to only one film – *The Wind Will Carry Us* by Abbas Kiarostami. Through careful reading of the film's symbolic signifiers, the author interprets Kiarostami's work not as an expression of universalism and humanism (as has been done frequently), but as a medium of metaphysical exploration. Agreeing on the fundamental matters with Gayatri Devi, who read the film as the main character's spiritual journey from death to life, Szpulak interprets the work through the prism of the biblical tradition and the way of depicting supernatural reality through intense sensory experiences, which is present both in the Bible and in classical Eastern poems. According to the author, the symbolic locations in the film *The Wind Will Carry Us* are witnesses to the key events of the protagonist's inner transformation, moving from lifelessness, through sacrifice to rebirth, thus fulfilling the hallmarks of a mythological structure in a form of a biblical story of salvation.

The article 'A Voice for Iran' – *Animation as a Form of Protest. Iranian Revolution 'Woman, Life, Freedom'* by Agnieszka Dytman-Stasienko provides an overview of the online graphic and animation work generated after the death of Mahsa Jina Amini in 2022. The death of a young girl, tortured and murdered in a police station, sparked outrage in Iranian society, unleashed mass protests for women's rights on an unprecedented scale, and founded the leading iconographic elements symbolizing this mass uprising, such as women's long hair, often cascading down their backs, let loose in the wind or, on the contrary – publicly cut short. Dytman-Stasienko discusses two collections assembling images and animations that have appeared online as a protest and as a proclamation to international public opinion. One of them is the Instagram collection Onimation, whose creator is an Iranian-British artist, Mehran Sanei. The second one is Archive of Defiance, a website containing works by various authors, often anonymous, previously posted on social media. The collection of this digital archive consists

of works from the first 100 days of the protests. They include works by both Iranians and non-Iranians who supported the Iranian struggle against the regime, and are arranged based on several categories: animation, music, dance, paintings (drawings, posters, photos), slogans and, finally, performance. The author of the article particularly emphasizes the power of the socio-political impact of animation, which by virtue of its aesthetics has the ability to easily hit the viewer, evoke strong emotions and create universal, transnational symbols and messages.

A sample of the works from the Iranian 'Woman, Life, Freedom!' movement is also presented to the readers of "Images". The gallery section in this issue features a unique artist – Yasi Mosadeq, whose works we have the pleasure of showcasing. Mosadeq creates graphics that support the women's protest movement in Iran, employing clear and strongly persuasive symbols associated with female figures.

The article written by Ewa Linek examines the works of the promising young Saudi director Meshal Al Jaser, who in his films tackles the same problem of oppression and disempowerment of women in his own country. The author describes and analyzes two of Al Jaser's short features – *Is Sumiyati Going to Hell?* (2016) and *Can I Go Out?* (2017), whose storylines focus on the characters of young women, and indeed on the limitations they encounter on a daily basis. Both films were originally uploaded to YouTube, as in the case of Saudi Arabia this is the most efficient and most convenient way of film distribution. The second film 'consists of five episodes, and in each of them the female protagonist must overcome a specific obstacle to achieve her goal of getting out of the house for a few hours. Each episode simultaneously reflects a particular problem that the oppressive culture poses to women in Saudi Arabia. It also reveals the deeply rooted relationships in Middle Eastern culture between members of an average Saudi family'. According to Linek, social criticism becomes apparent in Al Yaser's films not only through cinematic plots but also through the filmmaker's skillful use of the aesthetics of the grotesque. And through that lens he achieves his intended goal – that is, he makes 'what is perceived as the norm and obviousness in his native culture (...) becomes caricatured, unbearable and difficult to accept'.

The core part of the volume is supplemented by Grzegorz Fortuna Jr's article *The Cinema of the Middle East on Polish Screens*, in which the author compiles and interprets data on the distribution of Middle Eastern films in Poland in the 21st century. The picture of the presence of this cinema on our screens that emerges from the statistics collected by Fortuna is, unfortunately, rather bleak. Only a handful of Middle Eastern films have managed to garner audiences of several thousand in recent years, and, surprisingly, the technological changes associated with the digitization of the film distribution market have not improved this situation. As Fortuna states, 'Despite eleven times wider distribution, *The Salesman* gathered not eleven but twice as many viewers as *The Color of Paradise* or *Kandahar*. *The Wild Pear Tree* gathered

only a few hundred more viewers than Ceylan's early films, which were still distributed on celluloid'. Overall, two national filmographies – Iranian and Israeli – turn out to be the most popular in Poland, which is rather unsurprising, although it should be noted that the indicators proving this thesis concern only theatre distribution.

In the varia section, readers will find texts devoted to the relationship between film and literature, both in terms of adaptations per se and broader literary connections. Jakub Rawski compares film adaptations of *Salem's Lot*, directed by Tobe Hooper (1979) and Mikael Solomon (2004). The author, deeply rooted in the tradition of popular culture semiotics (Eco, Latman), makes it clear that the films in question should not be treated in the category of a postmodern game with the viewer. He focuses on comparing individual aspects of the adaptations, such as characters, or space, and also relates the vampiric themes present in the films to their image established in culture. In a similar tone, Luchino Visconti's literary inspirations are the subject of the text by Jędrzej Sławnikowski. Juxtaposing the presentation of the fate of families, specific characters and considering the impact of historical events in Thomas Mann's *Buddenbrooks* and Luchino Visconti's *The Damned*, Sławnikowski identifies a key opposition: decline is internal in the Buddenbrooks family and external in that of the von Essenbecks in the latter film. In addition, the author draws attention to literary parallels with Dostoyevsky's *The Possessed* and Shakespeare's *Macbeth*. However, it is Mann's work that is perceived as the most important point of reference in Visconti's films. Also referring to literary inspirations is Marcin Maron's analysis of *The Main Thing Is to Love* by Andrzej Żuławski, which focuses on the motifs of love and metaphysical evil. According to the author, Żuławski portrays love as a force of moral transformation, while at the same time depicting it as an insatiable aspiration resulting from human imperfection. The film – like Dostoyevsky's novels – explores the issue of the dualism of human nature, revealed in the face of the experience of love. Maron also discusses numerous intertextual references, emphasizing the cinephile foundations of Żuławski's work.

In the varia segment, we also publish texts by Iwona Morozow and Katarzyna Garwol, who choose as the subject of their research the topic of new media and cultural changes brought about by platforms, different ones for both authors. Morozow uses the methodology of in-depth interviews with people from the film industry to analyze the impact of the most prominent streaming services (HBO Max and Netflix) on global, as well as local, changes in the film production process. She describes the complex interrelationships of cooperation between independent filmmakers or companies and large production corporations, while pointing out the aspect of the necessity to maintain a balance between commercialization and the quality and cultural significance of the content produced. Garwol, meanwhile, focuses on issues related

to the functioning of visual artists on the Instagram platform, also taking into account the issue of art monetization. She examines the types of posts and the number of people observing individual accounts, from Poland and worldwide, to provide an overview of the marketing models and creative strategies used in the successful management of social media profiles. On the one hand, these allow the account owner to build a relationship with their audience and present their art, and on the other, to sell it as well. Marek Hendrykowski's essay *Morphology of Plagiarism* draws attention to the dangers of the development of new technologies. Discussing the problem of plagiarism in a broad cultural, scientific, and artistic context, the author argues that the proper object of plagiarism are the merits and not the substance of the plagiarized text. Hendrykowski notes, among other things, the importance of monitoring and responding to cases of plagiarism in the age of the expansion of artificial intelligence.

The diversity of the Middle East is beautifully captured by the photographs from various parts of Kurdistan, featured in the *Shadow of Kurdistan* series, which complement this issue of "Images". The photographs by Murat Nayar depict the everyday lives of people in a region where the territories of Syria, Turkey, Iran, and Iraq intersect. For Murat, who was forbidden to speak his native language in his youth, photography became the key to discovering his roots – as the artist himself writes.

We sincerely hope that the texts collected here will not only provide inspiration, but also prompt in-depth reflections on the complexity and dynamics of contemporary media in the Middle East region. We are confident that these texts will become a valuable source of knowledge and a catalyst to further research both for academics and all who are fascinated by this diverse and dynamically developing part of the world.

*Stanisław Bitka**, *Adam Domalewski***,
*Maciej Pietrzak****, *Adrianna Woroch*****

* Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland,
<https://orcid.org/0000-0002-3824-310X>.

** Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland,
<https://orcid.org/0000-0002-4313-5146>.

*** Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland,
<https://orcid.org/0000-0001-7301-425X>.

**** Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland,
<https://orcid.org/0000-0003-4237-3756>.



Imagining the Nation on the Screen: The Poetics of Palestinian Cinema's Fourth Period

ABSTRACT. Ben-Zvi Morad Yael, *Imagining the Nation on the Screen: The Poetics of Palestinian Cinema's Fourth Period*. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 11–28. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/1.2024.36.45.1>

This article explores Palestinian cinema's fourth period of activity that began around 1980. During this time, the world did not acknowledge the existence of the Palestinian people and their territory. Palestinian cinema thus emerged as a tool to create a national identity and voice, and to establish a continuous time and space that defined their history and territory. The films projected a collective consciousness that united the dispersed Palestinian community, creating a shared community. To achieve these goals, Palestinian cinema employed unique and complex artistic means, with its national purpose remaining consistent with its complex cinematic poetics. This bird's-eye-view article highlights the shared spirit of the films and emphasizes the commonality beyond the differences. It offers an insight into the cinematic language that characterized this period and the principles that made Palestinian cinema a unique voice on the global stage.

KEYWORDS: Palestinian cinema, Palestine, Israeli-Palestinian conflict, nationalism, cinema

This article aims to decode the language of Palestinian cinema during its fourth period of activity, which began around 1980. During this period, it was not evident in the international discourse that there is a Palestinian people and territory, and Palestinian cinema aimed to define a national identity, to express a voice in international discourse, and to create a continuous time and space that defined the nation's history, territory, and cinema. Cinema actively created a shared community, and the screen served as a projection of the collective consciousness that united the disbanded community. Cinema used complex and unique artistic means to achieve its goals, and its national goal did not contradict its complex cinematic poetics.

This article focuses on the commonalities between different types of films made in different places during this period. Despite the differences in creators, themes, genres, filming locations, and production sources, this bird's-eye-view article highlights the common denominator of the films' spirit. It emphasizes the common aspects beyond the differences and focuses on the cinematic language that characterized this period, as well as the principles that made Palestinian cinema unique.

The definition of "Palestinian cinema" is not obvious. Palestinian cinema cannot be defined as films produced in Palestine in the absence of a sovereign Palestinian state. Most Palestinian directors do not live

Introduction

The Complex Definition of Palestinian Cinema

in the Palestinian Authority^[1] and hold Israeli, European, or American citizenship. Some films are not shot in the Palestinian Authority but in Lebanon, Israel or other countries. The financial support for producing the films usually comes from Israeli or European funds or producers and, in the last decade, also from Arab countries.

This situation raises many questions. Is the video art of Mona Hatoum, born in Lebanon into a Palestinian family and living and working in New York and Great Britain, Palestinian? Is *Paradise Now* (2005), funded by Germany, Netherlands, and France and directed by Hany Abu-Assad, who was raised in Nazareth and lives in the Netherlands, a Palestinian film?^[2]

Despite these questions, the common ground for the variety of films made by Palestinians leave no room for doubt; Palestinian cinema exists, but it must be defined differently than “films produced in Palestine.” When writing on Palestinian cinema, the implied assumption is that Palestinian films are defined according to their director’s nationality. This definition also includes directors born in exile, such as Leila Sansour, who was born in Moscow and lives both in Bethlehem and London.^[3]

In the discourse on Palestinian cinema, it is usually also assumed that a Palestinian director is any Arab whose family resided in Palestine before 1948, even if they moved from their native land during the events of the *Naqba*.^[4]

Another criterion for defining Palestinian cinema, which applies to almost all Palestinian films before 2010, is the focus on the national situation. Even films like *Women in the Sun* (Sobhi al-Zobaidi, 1999), *Yasmin* (Nizar Hassan, 1995), and *Sindibad Is a She* (Azza el-Hassan, 1999), which address the status of women in Palestinian society, anchor the gender issue in the national context. Palestinian cinema has developed a unique language connecting personal stories with national narratives. This paper concentrates on the cinematic language of Palestinian films and its national meaning.

Periodization of the Palestinian Cinema

This article addresses the fourth period of Palestinian cinema, which began, according to Gertz and Khleifi,^[5] between 1980 and 1982 and continues to this day. What signifies the beginning of the

[1] The Palestinian Authority is a non-sovereign entity currently administered under the Israeli state.

[2] The Israeli critic Irit Linor questioned its competing for the Oscar for Best Foreign Film on the grounds of there being no such country (I. Linor, *Anti-Semitism Now*, Ynet, 7.02.2006, <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3211771,00.html>). See a discussion of this point in H. Dabashi, *Introduction*, [in:] *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*, ed. H. Dabashi, Verso, London and New York 2006; see also N. Hassan, *A Letter from the Rest of the World or*

“The Afghan Arabs”, [in:] *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*, ed. H. Dabashi, Verso, London and New York 2006.

[3] Director of the films *Jeremy Hardy vs. the Israeli Army* (2003) and *Human Shield Theory* (2003).

[4] The *Naqba* – the Arabic term for the Palestinian catastrophe – is a seminal event in Palestinian national definition.

[5] N. Gertz, G. Khleifi, *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma, and Memory*, Indiana University Press, Indianapolis 2008.

fourth period is the PLO was evicted from Lebanon to Tunisia and the Palestinian cinema made a place for itself in the homeland, as well as Michel Khleifi's film *Fertile Memories* in 1980, which presents a new poetic cinematic language.

This period of Palestinian cinema is characterized by personal cinematic works by directors who express their worldviews in diverse styles. They all relate, directly or indirectly, to the Palestinian issue. These are not propaganda films, but individualistic and creative films related to the Palestinian situation. Various public and private sources fund these films.

The fourth period is unlike the third period, dating from 1968 to 1982, which was characterized by cinematic work in the service of Palestinian military groups in Lebanon, particularly the cinema department of the PLO. During this period, most films were documentaries^[6] dealing with the lives of Palestinians in Lebanon.

I would like to identify a current fifth period starting around 2010, characterized by more diverse filmmaking, including a new wave in Palestinian-Israeli cinema, alongside new Palestinian television drama series, and the emergence of new modes of production, such as digital streaming. The economic sources of cinematic productions, too, have changed significantly in this current period.

The new wave in Palestinian-Israeli cinema includes films by Palestinians who are citizens of Israel (Arab Israelis), along with films and television drama series created by Arab-Israelis with Jews, concerning the unique situation and identity of Palestinian-Israeli in the present time. The wave is different from the fourth period not only in dealing with the life of Arabs in Israel but also in its cinematic language: as opposed to the fourth-period movies that aimed to unite the Palestinian-divided space, the new wave isolates certain urban zones – Jerusalem, Tel-Aviv, Jaffa or Haifa – and within those cities it focuses on the life of young Arabs and their homes. The shots are claustrophobic, and the narrative ends in a dead end. The characters are stuck between cables that stop them from fulfilling their dreams and love life. They end up dreaming of escaping to the USA or Europe. The films of the new wave focus on young Palestinians who face private conflicts in their careers and in their love lives. It places characters from the bourgeoisie at its center. Not only do urban characters appear in the new wave, but the city itself is dominant and meaningful in these films.

The protagonists confront the current reality, and set humanistic, universal goals for their lives, such as academic studies, a career, and a stable romantic relationship. However, due to differing circumstances, they do not fulfill their goals and confront failure in those fields. As Palestinian-Israelis who hold a hybrid identity, they can't

[6] The exception is one feature film – *Return to Haifa* (1982), which was made by a director of Iraqi origin, Kassem Hawal, and produced by a group associated

with the Popular Front for the Liberation of Palestine (N. Gertz, G. Khleifi, op. cit.).

find their place in any of the social circles around them and thus they dream of escaping to a city in the West, like Berlin, Paris or even New York. Hence the unification that was dominant in the third and fourth period is now replaced by the dis-integration of time, place, and life story. For example, the films *Last Days in Jerusalem* (Tawfiq Abu-Wael, 2011), *In Between* (Maysaloun Hamoud, 2016) and the television series *The Writer* (Sayed Kashua and Shay Capon, 2015) end in a possibility of emigrating to Europe or North America.

This new wave concentrates on the present, while the fourth period expresses a nostalgic memory of the harmonic past and the waiting for the glorious independent national future. So, in many ways, the new wave is different from the fourth period, and besides it, many other forms of Palestinian creation exist in cinema, television, and digital channels are active today in Israel, Gaza, the Western Bank and other places.

Beyond that, the political and national status of the Palestinians has radically changed in recent decades. From a “people that history has forgotten,” to use Rashid Khalidi’s words, they have become a people that gained tremendous sympathy and support and became the symbol of the fight for freedom in the Western world. Palestinian cinema has evolved since its founding period to the present day. The focus has shifted from presenting a continuous Palestinian time and space to expressing diverse streams that depict different Palestinian identities. While the fourth period concentrated on united national sovereignty, the fifth period has shifted to concentrate on present life and limited space.[7]

While some new Palestinian films continue to use the cinematic language typical of the fourth period, focusing on powerful expressions of national identity, many express their creators’ and community’s unique identity in new cinematic styles and modes. This expression of Palestinian self-perception is the main characteristic of the fifth period, and still awaits scholarly discussion. This article, however, concentrates on the fourth period and on its characteristic poetics over and beyond its diverse articulations.

Metaphors That Link the Personal and the National

One of the most prominent artistic motifs of the fourth period is the need to let the Palestinian voice be heard and to document Palestinian history. Some third-period films already tell the national story through personal stories. For this purpose, techniques addressing the relationship between individual narratives and the national narrative were developed.

The film *Because the Roots Will Not Die* (Nabiha Lutfi, 1977), made in Lebanon during the third period, describes the destruction and massacre of Muslim Palestinians by Christian Lebanese militias

[7] On the new wave in Palestinian-Israeli cinema see Y. Ben-Zvi Morad, *Track Changes: The New Wave of Palestinian Cinema in Israel*, [in:] *Israeli New*

Media Reader: Film, Television, Internet, eds. Y. Peleg, R. Kaplan, I. Rosen, Texas University Press, Texas (forthcoming).

in the Tal al-Zaatar Palestinian refugee camp in Lebanon in 1976. The women of Tal al-Zaatar give testimonies of the massacre. Photographs from newspaper items on the massacre and footage of the dead, wounded, and armed Palestinian fighters, are inserted between the filmed testimonies.

In their interpretation of the film, Gertz and Khleifi focus on the return of the trauma of the *Naqba* in the story of Tal al-Zaatar. They claim that the film exchanges the historical sequence of events for a cyclic, transcendent representation, necessarily grounded in Palestine's founding event of the *Naqba*.^[8]

The present paper focuses on the cinematic means of expression of the fourth period of the Palestinian cinema (some borrowed from literature, as I shall show) that establish the relationship between the private and the national that we can already find in *Because the Roots Will Not Die* from the third period. The narrative goes from destruction to resurrection in the film's overall structure as well as the scenes' internal structure. The film's first part is constructed from a cross-arrangement of the testimony of the women who survived the event and shots of news items and later stills of dead and wounded bodies. These shots add historical and realistic validity to the spoken testimony.

Later, the footage of the dead and wounded is replaced with shots of Palestinian fighters moving through the streets. This montage illustrates the transition from destruction and victimhood to fighting.^[9] In the final scene, the women describe the hardships of their life after the massacre, especially the difficulty of bringing water to the camp. The women endanger their lives when trying to reach the well outside the camp. The film ends with shots of children, who, in Palestinian cinema, consistently represent the hope for national liberation.

Thus, the film begins with destruction and death and ends with hope. The narrative constructed through the film's editing is one of growth into the future and victory. Although the women's struggle to get water to the camp, the closing scene and inserted shots emphasize the national importance of insisting on bringing water to children against all odds. Children are the generation of the future – they are the national roots that will flourish because the women water them: the film's key metaphor here becomes that of children as trees planted in Palestinian soil. The women connect the past, which they remember and retell, and the future, embodied in the children they give birth to and raise.

The personal interactions between women and children communicate the film's national implications. Just as the men achieve redemp-

[8] Ibidem.

[9] In the later films of the fourth period, the victim becomes a tool of struggle in the discourse on justice. Since the nineties, Israeli and Palestinian cinema have attempted to prove their moral standards by portraying themselves as victims in the Israeli-Palestinian conflict. My research sheds light on this phenome-

non: Y. Ben-Zvi Morad, *Self-Sacrifice and Forgiveness: Religion and Nationalism in New Israeli and Palestinian Cinema*, [in:] *The Struggle to Define a Nation: Rethinking Religious Nationalism in the Contemporary Islamic World*, eds. M. Demichelis, P. Maggiolini, Gorgias Press, New Jersey 2017.

tion through armed struggle, women do so through fertility, care and continuity.^[10] The metaphor of the Palestinian nation as a branching tree is central throughout the film. The massacre is described as tree felling, and the women water the national tree. The children are the roots who will not die. Another literary/cinematic device used here is synecdoche. Tal-al-Zaatar serves as a synecdoche for Palestine, and its narrative is the national Palestinian narrative of destruction and rebirth.

In the fourth period, national significance also evolves from individual stories through metaphor, synecdoche, and metonymy. However, the current use of literary/cinematic devices is more subtle and occurs alongside other complex cinematic methods. The fourth period excels in a subjective perspective and a more artistic and freer photographic and editing style.

Palestinian cinema has often been discussed in terms of Fredric Jameson's^[11] argument about the allegorical nature of Third World literature. In quite a few cases, I would like to argue that the term *synecdochical* would be more accurate, since many films present the national epic by focusing on a particular detail of the whole – on certain people, a specific village, or a particular family. The national story grows out of individual stories in feature films and documentaries.^[12] The synecdochical basis of Palestinian cinema allows for the emergence of a national Oedipal narrative, as I will elaborate in the following sections.

In Palestinian society, as in other societies that do not have national independence, private life is greatly affected by the collective situation. In addition, the male “front line” is not distinct from the “civilian population” consisting mainly of women, children, and the elderly.^[13] “Masculine” fighting (confronting the Israeli army) also occurs inside or near the houses. Moreover, an essential part of the Palestinian struggle is *tzumud* – holding on to the land – and Palestinian cinema positions women as the flag-bearers of national unity, return, and *tzumud*.^[14]

In the first decade of the twenty-first century, the cinematic description of frontal combat evolved, as can be witnessed in *Paradise Now* (Hany Abu-Asad, 2005) and *Invasion* (Nizar Hassan, 2002). Such material was only alluded to in the films of the 1980s and 1990s. How-

[10] The parallel between male fighters and women's fertility is apparent also in the contemporary period of Palestinian cinema.

[11] F. Jameson, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, “Social Text” 1986, no. 15.

[12] I would like to thank Dr. Yael Munk, who drew my attention to the frequency of synecdoche and displacement in Palestinian film.

[13] Such divisions are typical of armed conflict the world over, reflecting and dictating a conservative gender division. On this subject see, for example, N. Yuval-Davis, *Gender and Nation*, Sage London, Thousand Oaks, New Delhi 1997.

[14] See a detailed discussion on women's role in the Palestinian national struggle as presented in the cinema in Y. Ben-Zvi Morad, *Patricide: Gender and Nationality in Palestinian Cinema* (in Hebrew), Resling, Tel-Aviv 2011, and on its influence on Israeli cinema in eadem, *Borders in Motion: The Evolution of the portrayal of the Israeli-Palestinian Conflict in Contemporary Israeli Cinema*, [in:] *Israeli Cinema: Identities in Motion*, eds. M. Talmon, Y. Peleg, Texas University Press, Texas 2011.

ever, most fourth-period Palestinian films focus on the more “civilian” Palestinian struggles, such as keeping the keys of homes lost during the *Naqba*, exploring the past, holding national ceremonies, and observing memorial days, working towards family reunification, fighting the legal battle for the land and the right to live in the homeland, as well as preserving Palestinian traditions. In this situation, where the private and the national are so closely linked, there is no distinction between the domestic, feminine, family space and the public, national space. Thus, women can take an active and central role in the national struggle without giving up their family roles.

The Palestinian national story is a story of silencing denial, and displacement.^[15] The internal silence in Palestinian society accompanied exclusion from the international arena. Kimmerling and Migdal note that after the establishment of the Palestinian Authority:

One central question was how to build a shared imagined community for all its residents, extending, as well, to the Palestinian in the *ghurba*, [exile] [...] an independent Palestinian curriculum—including the creation of a national history and myths, a true national narrative [...]. [T]he Palestinian Authority recruited the best of the local intelligentsia in order to formulate a curriculum and write textbooks. [...] But all these reforms proved to be much harder to effect than anyone had imagined, involving a long and complicated process—one demanding many more resources than the Palestine Authority could marshal.^[16]

As a short-term substitute, attempts have been made to recruit the media – press, radio, and television to construct Palestinian identity.

However, Palestinian films show that the Palestinian story although denied and silenced in the public domain, was told in families. Palestinian cinema is not resurrecting a voice that was silenced and died but amplifying a voice whispered by private individuals, especially women. Of course, it is of great political and national importance for these personal stories to be assembled into a meta-narrative.

Palestinian cinema took upon itself the role of creating this Palestinian meta-narrative but has met with some challenges. How can it film what is not - the lost homeland? How can it create a story out of silence? How can cinema create an imagined national community without becoming propaganda? The silent past of Palestine is difficult to recount for various reasons: the intensity of the trauma of the *Naqba*; the lack of footage; the continuation of complex events in the present; the scattering of the Palestinian people; years of lacking a cultural and

Muteness as a Means of Expression

[15] On the silencing of Palestinian history, see R. Khalidi, *A Universal Jubilee? Palestinians – 50 Years After 1948*, [in:] *Eye to Eye: Documentary Film Seminar on the Subject of Conflict. Conference Proceedings*, 1st June 2003. On Palestinian film as a means of breaking silence, see H. Bresheet, *Telling the Stories of Heim and Heimat, Home and Exile: Recent Palestinian*

Films and the Iconic Parable of the Invisible Palestine, “New Cinemas: Journal of Contemporary Film” 2002, no. 1(1); H. Dabashi, op. cit.

[16] B. Kimmerling, J.S. Migdal, *Palestinians: The Making of a People*, Free Press, New York 1993, pp. 350–352.

national center; the subaltern's compromised access to modes of self-expression; [17] Israeli censorship in the past, and – in the case of cinema – the difficulty of telling a national story through the cinematic medium. Film focuses on the present and on action, not on what is not there. Palestinian cinema has developed the ability to reconstruct what has been destroyed and what is absent in the present, and to make it into art. In that sense, it is unique.

Palestinian cinema has been collecting testimony from as early as 1970, the third period, and creating a historical archive. This process is ongoing, and contemporary Palestinian films present personal testimonies of loss. The public nature of this process creates a meta-narrative that raises national consciousness. [18] Due to the above-mentioned forms of silence and silencing Palestinian society, as has been said, remained voiceless in the international arena. As a result, Palestinian cinema is saturated with metaphorical images of silence and muteness.

The short film *Silence* (2004) by Suha Arraf documents the residents of Rafah, Gaza, following the demolition of houses by the Israel Defense Forces (IDF). A soundtrack recording daily life as it would have occurred before the demolition – for example, residents discussing the hot water supply in the shower – accompanies footage of the destroyed homes. When footage of IDF soldiers shooting near an elementary school is shown, a shopping list is read aloud in voice-over. The contrast between the usual routine on the soundtrack and the visual scenes of shooting and destruction highlights how the IDF activity prevented Palestinians from leading their everyday lives.

It is this gap between the soundtrack and the pictures that renders the narrative of destruction. Thus, it is possible to imagine life in homes and the demolition of those homes – actions missing from the film itself. The film's soundtrack creates narration and describes an action: the destruction that is missing from both the picture and the soundtrack but is created in the gap between them. The film's title, *Silence*, testifies to the difficulty of describing the trauma and devastation with cinematic tools.

An earlier documentary is *Stress* (1998) by Rashid Masharawi, which describes routine life in different places in Palestine as a state of tense waiting for change. The film opens with workers standing in long lines behind fences and surveillance facilities at the Erez checkpoint between Gaza and southern Israel. At the many crossings between Israel and the Occupied Territories, Palestinians undergo security checks that violate their privacy and undermine the purpose of their trip. In *Stress*, Palestinian men in shabby clothing hold plastic bags containing their daily meals, arriving early at the checkpoints, hurrying to be first on

[17] See G. Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, [in:] *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. C. Nelson, L. Grossberg, University of Illinois Press, Chicago and Urbana 1988.

[18] See actor and director Salim Dao's personal story and how he describes its turning into a collective one during the making of the film *Keys* (2003) – S. Dao, *Salim Dao: A Word from the Director* (in Hebrew), [in:] *Eye to Eye...*, pp. 127–128.

the minibuses that take them to work in Israel. The contents of their plastic bags are checked, and on the way to the minibuses, they push and crowd together so as not to go back to Gaza without wages. An elderly woman is asked to open a gift-wrapped package containing chocolates. The woman probably must make a long, roundabout journey to visit her loved ones in a different area of Palestine. Now that the box has been unwrapped and opened, her gift is spoiled.

Palestinians are filmed at various places in the homeland, moving about uncomfortably, in the face of repeated humiliation and extreme existential hardship: a seller at the market who is unable to sell his wares because he is held up at the checkpoint; another man swinging his legs nervously; thistles moving in the wind; another man sitting idle and unemployed; chairs overgrown with weeds. The tension is communicated without words – by documenting the accumulation of dust, suffocation, and anger. Through short, tense shots, sharply cut in the editing process, the situation is presented as a ticking bomb.

The camera wanders in Gaza and stops: We are looking at a six-year-old child in make-belief IDF uniform and holding a toy gun. He lines up three little girls and a younger boy against the wall and pretends to beat and shoot them. The camera moves from the child's gun to the rifle of an IDF border guard and from him to a Palestinian policeman and the PLO flag. The children's violent game suggests that the violence that the Israeli army brings with it seeps into Palestinian society.

A similar description of the violence that has developed in Palestinian society can be seen in the opening scenes of *Paradise Now*. The aggression of some Israeli soldiers penetrates Palestinian society, where men behave with humiliating authority toward younger men and children. A similar process occurs in Tawfik Abu Wael's film *Thirst* (*Atash*, 2004), in which the problematic power relations associated with military occupation are integrated into a violent patriarchal structure. Traces of the IDF's violent control are apparent in the behavior of Palestinian men and turned against younger men and women through the existing, conservative gender structures of society.

In the film *Stress*, an analysis of the influence of the occupation on Palestinian society emerges from a collage of photos, with no interviews and no narration. The camera looks at the events in silence. The only interviewee in the film is a mute man who waves his arms and moves his lips, but we cannot understand the words he is trying to say. This choice of a mute man as sole interviewee conveys Palestinians' silent cry. Whether Palestinians are mute (sometimes because of trauma) or cry out, their voice is not heard, and their testimony remains silent.

Muteness is a motif in Palestinian cinema. In Mohammed Bakri's film *Jenin, Jenin* (2002), a mute interviewee delivers testimony using his hands on the IDF incursion into the camp. In Arraf's *Silence*, discussed above, the camera focuses on silent or ostensibly mute people: at the film's beginning, there are shots of children using sign language, and at

its end there is a shot of an old woman putting a finger to her lips. All these images reinforce the notion of Palestinian voicelessness.

Ali Nassar's feature film *The Milky Way* (1997) introduces Jamila, a woman who, as a child, stopped talking after witnessing the murder of her mother during the war. Mabruq, the film's protagonist, also experienced the trauma of losing his family and home during the war and remained naive, vulnerable, and immature. Jamila and Mabruq represent the innocent victims of war, who cannot overcome the trauma to describe it in words.

The main character in Elia Suleiman's films, played by himself, is a director who watches the cruelties and absurdities of life under military occupation and cannot respond. For example, in *Divine Intervention* (2003), he looks on as an Israeli soldier abuses Palestinian drivers at the A-Ram checkpoint. The protagonist is sitting in his car like someone watching a film at a drive-in; he cannot prevent the events from unfolding or cry out against them. His power is in making films: We watch his film *Divine Intervention*, which is his weapon in the national struggle. The duality of this character – mute helplessness and the power of creating films – represents a more general duality. Palestinian cinema fulfils a national role that gives it great public power, but it expresses an awareness of the limitations of this power. Film projects an illusion of reality and does not intervene directly in it. As such, it mirrors the Palestinians, whose power is limited.

One of the central objectives of Palestinian cinema is to give voice to Palestinians both in the international arena and among Palestinians themselves. The film *Introduction to the End of an Argument* (Elia Suleiman and Jayce Salloum, 1990) addresses the representation of Palestinians and Arabs in American and Zionist media and the effects of this representation on their self-perception. The directors created a collage of existing films that represent Arabs in general and Palestinians in particular as terrorists, nomads, or non-existent. This collage parodies the original creations and inverts their meanings. The massive presence of texts and films that describe Palestinians as objects, in the third person, ignoring their own perspective, clarifies both the intensity of the silencing and the tendency to speak in the name of the Palestinians in the global media. The parodical editing invalidates the American and Zionist images of Palestinians. According to Yael Munk's definition, such exposure to the construction of awareness and the subversive use of hegemonic texts are the central techniques of activist cinema worldwide.^[19]

In a similarly subversive way, color is used in Palestinian cinema to convey political messages – in Israel and the Occupied Territories, where many forms of Palestinian public gathering were banned, where

[19] Y. Munk, *Between Algeria and Palestine: Some Thoughts on Political Cinema* (in Hebrew), [in:] *Eye to Eye...*

the Palestinian national colors red, green, black and white were forbidden, and cinema was considered a threat to Israeli security. In the film *Four Songs for Palestine* (Nada El-Yassir, 2001), color, especially the national colors, and symbols, are used to create a sense of continuity against the interruption of Palestinian life due to the Israeli occupation. In addition, the nursing mother and her white milk at the center of the film contrasts with the Palestinian blood and death it also portrays. Even though Palestinian film often expresses Palestinians' inability to remain silent in the face of the absurdity and horror of the occupation, paradoxically, the silent cry, in the cases I am looking at, tells the Palestinian national story. In this sense, the very act of making films is an act of resistance.

Palestinian cinema has developed unique artistic techniques for articulating national goals. This cinema creates on the screen an image of the whole, undivided homeland and the united people as an expression of national aspirations. In the film *War and Peace in Vesoul* (Elia Suleiman and Amos Gitai, 1997), Amos Gitai and Elia Suleiman, both expatriate directors in France who grew up in Israel – one Jewish and the other Christian-Arab – travel together by train on the way to the city of Vesoul in France for a film event. They talk among themselves about cinema and nationalism. Suleiman claims that Palestine exists in the people's consciousness and that consciousness precedes reality. In short, national consciousness is being constructed in Palestinian cinema as a preliminary stage for constructing the actual Palestinian state. To borrow Benedict Anderson's term, cinema is a screen onto which the *imagined Palestinian community* is projected.^[20]

Meanwhile, in reality, there is no Palestinian sovereignty; the people are scattered and not unified in struggle; the failed leadership does not represent the entire nation, and another generation of children is being born into poverty, death and deprivation, Palestinian cinema evokes a wish by means of an idealized situation, in which an imagined leadership appears as a divine revelation and the children lead the united people to liberation. Palestinian cinema expresses hope that change will take place through art; that is, it credits itself with the ability to create change. At the same time, it is conscious of the limitations of its power, shattering the illusion of unity and national salvation, presenting its product as mere cinematic sleight of hand. Palestinian cinema asserts itself as a mirror and thus shatters the illusion necessary to create a complete self-image.

This phenomenon is evident in the film *Stress*, mentioned above, which depicts a repetitive routine: the film's opening shots showing a morning at the checkpoint are identical to the shots of the following

The Unification of the Imaginary Homeland

[20] B. Anderson, *Imaginary Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London and New York 1991.

day and this endless cycle describes the imprisonment of the Palestinian people behind fences, roadblocks, and their inescapable way of life. However, at the same time, the film offers hope for a better future. It opens a window to a liberated tomorrow in the final scene, which portrays children gazing at the land from a high hill overlooking a Palestinian village. One of them sits on a big branch, while his friends sit at the foot of the tree. The children represent the next generation, and their gaze at Palestinian land at the start of a new day sends a message of sovereignty over their homeland and hope. The big tree symbolizes the Palestinian tree of life that will carry a new generation inaugurating a better future.

The divided country and the scattered nation are united in *Stress*. The Palestinian day consists of a routine of anger and anxiety, waiting for national transformation. As the action moves from place to place, each scene in the film is shot in a different Palestinian city: Gaza, Ramallah, Jerusalem, Hebron, and the editing unites these cities into one contiguous space. The similar fate and distress of the Palestinians in these various locations unite them as a people in the film. Each city appears by its name and the name of its respective region. Thus, communities are placed on the map as a Palestinian answer to the exclusion and division imposed by Israeli policies. Shots of the various places in Palestine and editing them as a continuum make Palestine a contiguous homeland despite the land's actual fragmentation.

This is a common technique in Palestinian film and is also apparent on Palestinian television.^[21] For example, a program on Palestinian television broadcasts Palestinians who live in the Palestinian Authority, Israel, exchanging greetings with their relatives in the diaspora. Through the broadcast, families who cannot meet are united. Uniting families through television is a synecdoche for national unification, as it is in Palestinian cinema.

The documentary film *We Are Fine* (Azza El-Hassan, 2003) is modelled on this type of "sending regards" television program. Here the camera captures members of a Palestinian family in Lebanon who send their regards to their relatives in Tulkarm in the West Bank. Unlike the more usual radio and television programs, the director of this film does not use the phone in the studio but films both in Lebanon and then in Tulkarm. In both places, the family members introduce themselves before the camera because their relatives across the border have never met them in person. They send their regards and describe their lives, beginning with "We are fine." Next, the family members (in Lebanon as well as in the West Bank) retell how events unfolded since they fled from their home in Haifa in 1948, including their suffering in the diaspora and the atrocities of Sabra and Shatila in 1982. The contrast

[21] On Palestinian television, see D. Galili, *Palestinian Television* (in Hebrew), seminar paper in the course "Space and Memories in the Palestinian

Cinema", lecturer: Nurith Gertz, Tel Aviv University, Department of Cinema and Television, 2001.

between the regards and the statement “We are fine,” on the one hand, and the actual family histories creates ironic humor of a kind often encountered in Palestinian films. Through the families’ private stories, Palestinian history is told. The scattered parts of the family symbolize the Palestinian nation, dispersed through the homeland and in exile. Photographing the two parts of the family, documenting their history, and editing all of this into one film is a cinematic act that works towards the nation’s unification and the documentation of its historical record.

Azza El-Hassan, the director, who takes the cassettes from Lebanon to Tulkarm, in the West Bank, must pass through the IDF checkpoints that interrupt the continuity of Palestine’s actual space nearly preventing the transfer of the cassettes. Having managed this hurdle, next it transpires that the relatives cannot meet in Jordan as they had hoped to because of Israeli restrictions. The family members are not united, and the Palestinian space remains split and controlled by the Israeli army. In the film, however, a different continuum is created in which Palestinian people and Palestinian space are united. The director’s journey thus becomes a journey of national unity.

As we watch the filmed documentation of the family members, we become part of the family and part of the unified Palestinian nation. Cinema is used here to establish national identity by, paradoxically, giving voice to, and presenting the images and narrative of, national destruction. It unifies the geographical space and the members of the Palestinian people who are in exile. The film’s choice of parody and irony, and the format of a “send regards” program allow for the creation of this unity.

The film *Frontiers of Dreams and Fears* (Mai Masri, 2001) makes a similar move. Masri, the director, documents two Palestinian girls corresponding with one another in the framework of a Palestinian national project: Manar from the Deheisheh refugee camp in the West Bank and Mona from Shatila in Lebanon. Masri gives the girls video cameras to document their lives and send the films to each other. Video film is used here to deepen national consciousness and unify Palestinian people and space. Manar photographs Sefhoria, the village where Mona’s family lived before they became refugees. She even sends her sand from the homeland. Finally, they meet at the border fence, together with the other children participating in the national project. Masri says^[22] the border is a metaphor for overcoming obstacles and divisions.

Focusing on children and using cinema in a self-reflective way is characteristic of many of Masri’s films. In her *Children of Shatila* (1998), handing out cameras to children blurs the distinction between documenter and documented, and the interviewed children become interviewers and researchers of their people. The viewer is integrated into the process of national research and national unification. As in

[22] Mai Masri, personal communication, 8.05.2011.

Al-Hassan's work and in many other Palestinian films, the viewer becomes part of the unified Palestinian people.

Rural landscape photography is another prominent feature of Palestinian cinema. For example, in their analysis of *A Wedding in Galilee* (Michel Khleifi, 1987), Gertz and Khleifi^[23] point out that the camera emerges from houses and bus windows, giving onto the fields, breaking through the curfews and checkpoints imposed by the Israeli rulers. It is as though the camera re-takes possession of the homeland's soil.

Many Palestinian films take place among ruins. In Elia Suleiman's short film *Cyber Palestine* (2000), Joseph and Mary are photographed inside a building that combines antique Roman columns and a contemporary building style. The architecture creates a continuum between Palestinian Christian existence in the present and the local beginnings of Christianity, thousands of years ago.^[24] The use of Christian myths, such as the story of the birth of Jesus, and Muslim myths, such as the conquests of Salah al-Din, in Tawfik Abu Wael's film *Waiting for Salah al-Din* (2001), incorporating images of ancient local architecture, connects the Palestinian narrative to the history of the place. In Ali Nassar's film *In the Ninth Month* (2002), the scene in which the child Amal investigates his family, village, and national history takes place among Byzantine structures, which were used as houses in the Arab period. This creates a historical continuum from the Byzantine period until today, tying the family's private history and the village's history to the centuries-old history of the Palestinians and their homeland.^[25]

Nonetheless, Palestinian cinema tends to focus on more contemporary remnants of Palestinian existence rather than ancient historical ruins. The ruins of houses abandoned in 1948 comprise a permanent landscape in Palestinian cinema. In many films, children and old people visit these ruins which once were homes, and are now closed Israeli military zones, grazing areas, or Israeli vacation spots. Visiting the place testifies to the courage of returning and confronting what was lost. Such moments suggest the possibility of historical continuity and a future, despite the devastation that interrupted national continuity. Palestinians often keep the keys to houses and documents of ownership of the property they were forced to abandon. Salim Dao's film *Keys* (2003) focuses on this subject. The Palestinian home that remains standing in the occupied landscape and whose inhabitants have been scattered into exile, represents loss, on the one hand, and stability, on the other, Palestinian roots planted on the land.

Houses form the center of many films directed by Rashid Masharawi. His short film *Maklubeh* (Upside Down) (2000) brings

[23] N. Gertz, G. Khleifi, op. cit.

[24] Y. Ben-Zvi Morad, *Patricide...*

[25] I would like to express my gratitude to the late Prof. Ehud Netzer for his assistance in dating the architectural structures in the films.

together Palestinian cinema's most common national symbols: the abandoned Palestinian house, the Palestinian nation that preserves tradition, traditional food, the Al-Aqsa Mosque, and, self-reflexively, cinema itself. In this film, an elderly woman wearing traditional dress prepares *maklubeh*, a Palestinian chicken dish with rice and vegetables. Different views of Palestine are shown through the window: the sea, Gaza, and the Jerusalem hills. Finally, when the dish is ready, it leaves the house, flying and circling over Al-Aqsa.

Here, food and traditional customs evoke the past and Palestinian culture, acting as unifying factors. As in other films, the food is cooked by women. The house unifies the interrupted Palestinian space by showing various sites through its window. Through the window, the house turns Palestine into one space filled with Palestinian tradition thanks to the woman and her cooking.

It is not only the Palestinian space that is unified through the view from the window but also Palestinian history. The house connects the sea and the Dome of the Rock, situated in the Al-Aqsa compound in Jerusalem. In Palestinian cinema, the sea symbolizes the past when the population had freer access to the sea. Al-Aqsa, in contrast, represents the sovereign future. In many films, the eyes of the nation are raised to the Al-Aqsa complex and the Golden Dome of the Rock, which symbolizes hope. Juxtaposing the sea with Al-Aqsa creates continuity between cultural heritage and the hoped-for future. The merging of Palestinian space and time is carried out by women, their cooking, and their homes.

This film uses a photographic and editorial technique involving a "blue screen" to the effect of gathering Palestinian space around one house. The flight of the *maklubeh* over Al-Aqsa was made possible by editing using superimposition. Highlighting its own means of expression, this film points to the role of cinema in creating national unity. The film can create a counter-reality (upside-down, in Arabic: *maklubeh*, like the name of the traditional dish) to the reality of occupation, thus providing hope for the future. During the cooking, as the woman turns the dish over, the picture of reality is also inverted as the camera turns upside-down. We can see this reversal of reality as a return to the situation before the occupation, the opposite of the current Palestinian reality.

From the film's perspective inverting reality restores the past and reinstates Palestinian sovereignty. In this sense, turning the camera upside-down parallels how the eye and the *camera obscura* see the world as upside-down. Thus, flipping the camera and inverting reality in *Maklubeh* returns Palestinian control over the landscape and creates a situation free from the mediation of the dominant ideology of Zionism, free from the control of the hegemony, which turns reality upside-down to fit its ideology (to borrow from Marxist theory).

Maklubeh is perhaps one of the most "optimistic" of Masharawi's films, and its optimism is ironic. The irony turns the tables on the magic

act in his film *The Magician* (1992). In this film, a magician makes an Israeli Arab restaurant worker disappear. His disappearance symbolizes the disappearance of the Palestinian homeland and nation. In *Maklubeh*, Masharawi himself functions as a hidden magician: as a director, wielding his cinematic magic, he “brings back” the lost homeland, unifies it, revives its customs and symbols, and returns the Palestinians to their lost home, but only ironically.

Summary

Palestinian cinema serves as a central and essential platform for constructing the Palestinian community, as it gathers testimony of the loss of home and homeland and transforms participants and viewers, individuals who bear a personal loss, into conscious members of the Palestinian nation with a sense of national belonging. Palestinian cinema functions as a central historical archive in the absence of a leadership and a national territory that unites the various parts of the nation. When s/he recounts the history and describes the Palestinian present, the Palestinian filmmaker creates a consolidating meta-narrative. Some films construct national myths and unity while simultaneously dismantling and undermining them.

Palestinian cinema unifies space and time to create a homeland, in which a unified nation with a continuous history has its roots in the local soil. Palestinian cinema is a weapon in the national struggle and mobilizes artistic and creative resources. Nonetheless, Palestinian cinema also demonstrates its creators' awareness of the illusory character of their medium and of the limitations of its influence on the national reality; often, films' most prominent statement is ironic, regarding the helplessness of the Palestinians in the face of powerful, oppressive forces, together with a recognition that cinema can only bring about imaginary change. The combination of a sense of national mission and an acknowledged inability to effect actual change creates a unique kind of humor. This humor blends the desire to recognize historical truth by a relentless dismantling of every story and questioning the meta-narrative; Palestinian cinematic irony moves between the recognition of the fixed and stable signified of the Palestinian homeland and a postmodern questioning of the system of signification.[26] Palestinian cinema opposes the Israeli discourse that excludes the Palestinian voice but, at the same time, is aware that the central feature of the Palestinian voice is its muteness. Palestinian cinema yearns to produce an ideal past before the occupation, a solid, supportive past on whose basis a common national infrastructure can be created. Nevertheless, at the same time, it is aware that the past was not necessarily ideal or homogeneous and that it is not always possible to revive it and hold on to it.

[26] As Hamid Naficy claims regarding diasporic cinema – H. Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press,

Princeton, New Jersey and Woodstock, Oxfordshire 2001.

Many of the films I have considered here also reflect on Palestinian cinematic tradition as such. These films treat the cinematic medium as a discursive wrestling arena, where Palestinians have been struggling not only to express their voice but also to be recognized as a people. In the years of the fourth period, this struggle has been mainly in terms of Palestinians' helplessness and lack of voice.

- Anderson Benedict, *Imaginary Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London and New York 1991.
- Ben-Zvi Morad Yael, *Borders in Motion: The Evolution of the Portrayal of the Israeli-Palestinian Conflict in Contemporary Israeli Cinema*, [in:] *Israeli Cinema: Identities in Motion*, eds. Miri Talmon, Yaron Peleg, Texas University Press, Texas 2011, pp. 276–293.
- Ben-Zvi Morad Yael, *Patricide: Gender and Nationality in Palestinian Cinema* (in Hebrew), Resling, Tel-Aviv 2011.
- Ben-Zvi Morad Yael, *Self-Sacrifice and Forgiveness: Religion and Nationalism in New Israeli and Palestinian Cinema*, [in:] *The Struggle to Define a Nation: Rethinking Religious Nationalism in the Contemporary Islamic World*, eds. Marco Demichelis, Paolo Maggolini, Gorgias Press, New Jersey 2017, pp. 221–249.
- Ben-Zvi Morad Yael, *Track Changes: The New Wave of Palestinian Cinema in Israel*, [in:] *Israeli New Media Reader: Film, Television, Internet*, eds. Yaron Peleg, Rean Kaplan, Ido Rosen, Texas University Press, Texas (forthcoming).
- Bresheeth Haim, *Telling the Stories of Heim and Heimat, Home and Exile: Recent Palestinian Films and the Iconic Parable of the Invisible Palestine*, "New Cinemas: Journal of Contemporary Film" 2002, no. 1(1), pp. 24–39. <https://doi.org/10.1386/ncin.1.1.24>
- Chakravorty Spivak Gayatri, *Can the Subaltern Speak?*, [in:] *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson, Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, Chicago and Urbana 1988, pp. 271–313.
- Dabashi Hamid, *Introduction*, [in:] *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*, ed. Hamid Dabashi, Verso, London and New York 2006, pp. 7–22.
- Dao Salim, *Salim Dao: A Word from the Director* (in Hebrew), [in:] *Eye to Eye: Documentary Film Seminar on the Subject of Conflict. Conference Proceedings*, 1st June 2003, pp. 126–128.
- Galili Doron, *Palestinian Television* (in Hebrew), seminar paper in the course "Space and Memories in the Palestinian Cinema", lecturer: Nurith Gertz, Tel Aviv University, Department of Cinema and Television, 2001.
- Gertz Nurith, Khleifi George, *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma, and Memory*, Indiana University Press, Indianapolis 2008.
- Hassan Nizar, *A Letter from the Rest of the World or "The Afghan Arabs"*, [in:] *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*, ed. Hamid Dabashi, Verso, London and New York 2006, pp. 105–109.
- Jameson Fredric, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, "Social Text" 1986, no.15, pp. 65–88. <https://doi.org/10.2307/466493>.
- Khalidi Rashid, *A Universal Jubilee? Palestinians – 50 Years After 1948*, [in:] *Eye to Eye: Documentary Film Seminar on the Subject of Conflict. Conference Proceedings*, 1st June 2003, pp. 34–38.
- Kimmerling Baruch, Migdal Joel S., *Palestinians: The Making of a People*, Free Press, New York 1993.

- Linor Irit, *Anti-Semitism Now*, Ynet, 7.02.2006, <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3211771,00.html>.
- Munk Yael, *Between Algeria and Palestine: Some Thoughts on Political Cinema* (in Hebrew), [in:] *Eye to Eye: Documentary Film Seminar on the Subject of Conflict. Conference Proceedings*, 1st June 2003, pp. 39–49.
- Naficy Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey and Woodstock, Oxfordshire 2001.
- Yuval-Davis Nira, *Gender and Nation*, Sage London, Thousand Oaks, New Delhi 1997.

Is Israeli Millennials' Web Comedy Less Politically Engaged? How Social Media Might Hamper Satire

ABSTRACT. Rosen Ido, *Is Israeli Millennials' Web Comedy Less Politically Engaged? How Social Media Might Hamper Satire*. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 29–54. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.2>

This paper claims that Israeli web content creators are less politically engaged and overtly critical in comparison to local filmmakers who have been creating for cinema and television. Their comedy leans towards lighthearted nonsense and avoids taking a stand on controversial topics. It is argued that this can be explained by both universal and uniquely local reasons. In general, web creators are not judged by the same standards of artistic quality that is attributed to films and TV shows. Therefore, they choose different topics and aesthetics, which might appear less "substantial" or "artistic" by traditional perceptions. Also, Millennials are often considered by critics to be less rebellious and more self-centered. In addition, Israeli society has become more right-wing, nationalist, and religious. Contemporary culture therefore favors crowd-pleasing optimism over critique or complaints that 'spoil the party'. Furthermore, artists' self-censorship is affected by a growing lack of tolerance, which is sometimes expressed through social media outrage, and might cause severe damage to their careers. Based on these explanations, this paper then analyzes three independent web comedies which touch upon the debatable topic of Jewish settlements in the occupied territories, and the national-religious community, yet do it with varying degrees of criticism.

KEYWORDS: social media, comedy, satire, digital content, Millennials, Israel

Israeli cinema has always been considered to be predominantly realistic and topical. The most dominant genres deal with the Arab-Israeli conflict, national security issues, and social ruptures.[1] Some scholars even blamed local filmmakers for deliberately emphasizing these aspects to appeal to international viewers. By prioritizing the unique characteristics of Israel as imagined by a foreign (mostly Western) gaze, they offer an exotic anthropological experience. Often festivals, guilds, and funders will encourage and reward this approach.[2] In recent years, with the rise of global streaming platforms and the

[1] N. Gertz, *Motion Fiction: Israeli Fiction in Film*, Open University of Israel, Tel Aviv 1993; E. Kaplan, *Projecting the Nation: History and Ideology on the Israeli Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick 2020; M. Pick-Hemo, *Wounded Homeland: The Changing Representation of Trauma in Israeli Cinema*, Resling, Tel Aviv 2016; M. Talmon, Y. Peleg, *Israeli Cinema: Identities in Motion*, University of Texas Press, Austin 2011.

[2] B. Hagin, *Male Weeping as Performative: The Crying Mossad Assassin in Walk on Water*, "Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies" 2008, no. 23(2), pp. 103–139; B. Hagin, R. Yosef, *Festival Exoticism: The Israeli Queer Film in a Global Context*, "GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies" 2012, no. 18(1), pp. 161–178; S. Weiss, *Frum with Benefits: Israeli Television, Globalization, and Srugim's American Appeal*, "Jewish Film and New Media" 2016, no. 4(1), p. 75.

success of Israeli TV series such as *Fauda* (2015–, Yes) and *Our Boys* (2019, HBO), the same accusations have been levelled at local television showrunners.[3]

However, Israeli digital filmmakers, who are active on the web, seem to have a completely different approach. As claimed elsewhere, millennial online content creators, who produce narrative videos,[4] are generally stuck in regression. They prefer to indulge in fantasy worlds and yearn for their childhood, instead of acting like confident adults, taking responsibility, initiating confrontation, or engaging in political issues. Their juvenile nature makes them shy away from most topics that are traditionally considered “serious,” “substantial” or “adult,” and hence they avoid directly addressing the political.[5]

Supposedly, the freedom that is offered on the web creates an opportunity to challenge mainstream views. It can enable a space to present, for example, controversial satire that would have trouble finding a place in traditional public broadcast or commercial platforms. The universal cyberspace also enables foreign viewers to be reached, whose tastes might differ from the local mainstream, whether the kind of art-house viewers that the local filmmakers allegedly pursue, or marginalized groups whose preferences are considered niche. Yet the prominent local web creators have not displayed an aspiration to use this opportunity. During the 2010s, after the social networks boom, and with the dominance of broadband internet connection and streaming platforms, a distinct group of young content creators emerged from the web. In many cases, their immense popularity paved their short way into the cultural mainstream. However, despite their image described in legacy media as innovative, alternative, and even purportedly “revolutionary,” it is hard to locate in their body of work something that even remotely resembles, for example, the outrageous comedy cabarets of Hanoch Levin,[6] or even some of the more controversial sketches in satirical TV shows produced by the Israeli Broadcasting Authority,

[3] Y. Friedman, M. Ghorbankarimi, *The Politics of the Political Thrillers: De-othering Iran in Tehran* (Kan, 2021–), “Transnational Screens” 2022, no. 13(3), pp. 195–217; N. Lavie, *The Constructed Quality of Israeli TV on Netflix: The Cases of Fauda and Shtisel*, “Critical Studies in Television” 2023, no. 18(1), pp. 62–80; T. Riklis, *Our Boys: A Debate: Following the TV Series*, Am Oved Publishing House, Tel Aviv 2022.

[4] The extremely broad term “web content” can mean many different things. From still images of memes, to moving images of Gifs, to documentary videoblogs, or interactive tutorials. I chose to focus on digital creations that are inspired by traditional filmmaking, produced independently, and have cinematic, aesthetic, and artistic values. For a more detailed definition see: I. Rosen, *Independent Content Creators Online: A Paradigm Shift in Film Aesthetic*

and Production, the Case of Israel, Ph.D. Dissertation, Girton College, Cambridge 2023, pp. 9–14.

[5] I. Rosen, op. cit., pp. 29–33, 64–72.

[6] S. Levy, *Queen of a Bathtub: Hanoch Levin’s Political, Aesthetic and Ethical Metatheatricality*, [in:] *The Play Within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, eds. G. Fischer, B. Greiner, Brill, Amsterdam 2007, pp. 145–165. Levin, who was born in 1943, and is even too old to be considered a “boomer,” began his career in the late 1960s and quickly became the enfant terrible of Israeli theater. The most famous case is his play *Malkat Ambatia* (*Queen of a Bathtub*) (1970), which caused unprecedented public controversy, forcing the theater’s management to close the show after only nineteen performances. His radical sketches set a high bar for local satire, that others rarely achieved since. This

like *Nikui Rosh* (Head Cleaning) (1974–1976) and *The Chamber Quintet* (1996–1997).^[7]

This paper examines how social media might hamper the creative output of new media creators. First, it problematizes the groundbreaking image of digital filmmakers and points out several reasons that discourage local comedy creators from engaging in blunt satire. These general arguments are then demonstrated through an in-depth analysis of a case study. I review three notable Israeli web series that portray lead characters from the national-religious Jewish settlers community. The settlers' representation is only one example of political engagement, but it is very useful here, since the topic has always been highly relevant and controversial, and it stands out in the relatively small local corpus of Israeli web hits, which tends to be personal, surreal, or detached. Finally, I investigate how the new creative forms that emerged in social media converged into the field of political communications and affected official campaigns by prominent Israeli politicians, who appropriated comedy and satire.

The web videos discussed here are online hits, which achieved impressively high viewing numbers. I perform a theoretical, ideological, and cultural analysis of them. In an era of media convergence, in which the boundaries between different media are blurred, I take an interdisciplinary approach. My varied sources include research and theories about different aspects of the World Wide Web, from digital images to online culture, with research and theories of film and television supplementing these sources. I also use a comparative analysis with histories of Israeli visual culture. The content analysis is enriched by an examination of the discourse in journalistic and traditional media coverage, and online discourse, whether in the comment section pinned to a YouTube video, on the creators' social media profiles, or in fans' group chats.

I suggest several reasons for Israeli content creators' preference to avoid direct engagement with politics. First, as mentioned, independent creators are less prompted to impress lecturers, curators, critics, and judges. The web has a different business model, and these creators have other considerations than filmmakers who distribute their films

What Makes Digital Content Creators Avoid Taking an Overt Political Stand?

can explain why contemporary critical films, *Victory* (Eliran Peleg, 2023) and *Cabaret Total* (Roy Assaf, 2024), incorporate scenes taken from his cabarets, despite the many decades which passed since they were written. Interestingly, Levy mentions that Levin's comedy was also perceived as infantile. However, it had different attributes than those that define Gen-Y's childishness. "Levin's characteristically satirical weapons such as exaggeration, distortion and the frequent usage of oral, anal and genital images were reciprocally turned against him by critics and audiences alike, and perceived as clear indications of his overall infan-

tile character and perverse sexuality" (S. Levy, op. cit., p. 146). Levin was most prolific in theater, but he also wrote two feature films, *Floch* (Dan Wolman, 1972) and *Fantasy on a Romantic Theme* (Vitek Tracz, 1977), sketches for the TV show *Layla Gov* (1993–1998, Channel 2), songs for film soundtracks, and books.

[7] The first seasons of *The Chamber Quintet* were broadcast in the commercial Channel 2. However, when the show was purchased by the IBA, the CEO Moti Kirschenbaum encouraged the writers to address more topical and political issues. Kirschenbaum was previously the editor of *Nikuy Rosh*.

in cinemas, or TV showrunners. When traditional filmmakers apply for funding from national film funds or TV networks, they commonly prove themselves worthy by flaunting awards or at least good reviews that they received from legacy gatekeepers. The online creators, however, are not as bothered by the need to prove themselves “artistically valuable.” Instead, these creators communicate directly with their audience. Indeed, certain mainstream movies also operate outside of the artistic discourse, for example, the blockbuster lowbrow comedy *Saving Shuli* (Ben Bachar, 2021). Yet movies of this kind are still based on distribution deals, media attention, star personas, and publicity budgets, in order to gain attention and increase ticket sales. Online content creators, of course, also aspire to maximize the number of clicks, but they do not require any of these means to do so.

Second, some scholars argue that Gen-Y are generally fed up with politics. “Polls from Israel and around the world indicate a lack of interest in politics across all demographics and particularly among younger age groups ... some say the cause is saturation,” claim Tamar Almog and Oz Almog.[8] According to them, Generation Y appears to have fewer revolutionary impulses: “Millennials came into a world where the establishment was no longer conservative or strict. They were raised in a supportive, friendly and pluralist environment at home and in school. Most parents and teachers nowadays aim to please the children and therefore there’s nothing to protest or fight anymore.”[9]

This observation by Almog and Almog is debatable, considering that Generation Y (in Israel and abroad) was responsible for several major social uprisings. For example: the 2011 Tent Protest in Israel, the Arab Spring, and Occupy Wall Street.[10] The Millennials’ use of social media was an inseparable part of these historical movements. Moreover, several scholars point out how the digital age turned comedy specifically into a powerful form of social commentary with a capability for public influence.[11] Interestingly, Boukes et al. claim that online satire videos

[8] T. Almog, O. Almog, *Generation Y: Generation Snowflake?*, Vallentine Mitchell, London 2019, p. 263. According to Eisen, this applies to Jewish Millennials outside of Israel as well. They are less religious than previous generations, less eager to preserve their religious and cultural identity, feel less connected and interested in Israel, and have less sympathy towards it. See A.M. Eisen, *Boomers, Millennials and the Shape of American Judaism*, “Contemporary Jewry” 2019, no. 39(2), pp. 341–350.

[9] T. Almog, O. Almog, op. cit., p. 27.

[10] E.Y. Alimi, ‘*Occupy Israel*’: *A Tale of Startling Success and Hopeful Failure*, “Social Movement Studies” 2012, no. 11(3–4), pp. 402–407; M. Castells, *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*, Polity, Cambridge, Malden, MA 2012; R. Milkman, *Millennial Movements: Occupy Wall*

Street and the Dreamers, “Dissent” 2014, no. 61(3), pp. 55–59; M.C. Mulderig, *An Uncertain Future: Youth Frustration and the Arab Spring*, Boston University The Frederick S. Pardee Center for the Study of the Longer-Range Future, Boston 2013.

[11] I.-L.K. Bore, A. Graefer, A. Kilby, *This Pussy Grabs Back: Humour, Digital Affects and Women’s Protest*, “Open Cultural Studies” 2017, no. 1(1), pp. 529–540; C.B. Chattoo, L. Feldman, *A Comedian and an Activist Walk into a Bar: The Serious Role of Comedy in Social Justice*, University of California Press, Oakland 2020; Z. Hurlley, *Laughable Resistance? The Role of Humour in Middle Eastern Women’s Social Media Empowerment*, [in:] *The Palgrave Handbook of Gender, Media and Communication in the Middle East and North Africa*, eds. L.H. Skalli, N. Eltantawy, Palgrave Macmillan, Cham 2023, pp. 489–507; *The*

generate more interactive engagement than regular news, yet they are related to less controversy.[12]

Cross-national research about youth political talk found that Israel was no different from most other countries that were examined. The most salient type in these countries is those willing to talk politics in person but not online. The researchers noted that “this preference may be less about technological mediation, and more about the heterogeneity that characterizes political talk on public-facing social media, where audiences are generally larger, unknown, and more diverse ... and where, consequently, political talk is more likely to get out-of-hand.”[13]

According to Jenkins et al., the current networked media environment is increasingly porous, and therefore more bound for “context collapse.” “Content produced for one audience and one purpose can easily be accessed ... by quite different groups, including those hostile to the original intent ... language crafted in order to speak to the shared assumptions and norms inside a group are made public to those outside the critical counterpublic, both potential supporters and potential haters.”[14]

Literat et al. place significant reservations regarding the discourse on young people’s digital participation. Too often, they argue, scholars make a simplistic binary division. On one side, a utopian view of intrinsically creative youth, and on the other, teens who are apathetic or at risk. They also note that young people are still frequently heralded as digital natives even though such descriptions can overestimate their technical and social skills. Moreover, digital participation is both enabled and constrained by particular social positions.[15]

Nevertheless, in this local case, the online political activity, as vivid as it may be, does not overlap with the products of cinematic web culture.[16] The notable viral hits, which accumulated many views and generated a big buzz in both new and traditional media, remained detached from political and social protests. The digital works of Israeli web comedians do not engage directly and boldly with issues at the top of the public agenda. They do not take an overt stand, for example,

Politics of Laughter in the Social Media Age: Perspectives from the Global South, ed. S. Mporu, Palgrave Macmillan, Cham 2021.

[12] M. Boukes et al., *Comparing User-Content Interactivity and Audience Diversity Across News and Satire: Differences in Online Engagement between Satire, Regular News and Partisan News*, “Journal of Information Technology & Politics” 2022, no. 19(1), pp. 98–117.

[13] N. Kligler-Vilenchik et al., *Youth Political Talk in the Changing Media Environment: A Cross-National Typology*, “The International Journal of Press/Politics” 2022, no. 27(3), p. 604.

[14] H. Jenkins et al., *By Any Media Necessary: The New Youth Activism*, NYU Press, New York 2016, pp. 26–27.

[15] I. Literat et al., *Analyzing Youth Digital Participation: Aims, Actors, Contexts and Intensities*, “The Information Society” 2018, no. 34(4), pp. 261–273.

[16] For example, the members of Artuz Hakibud were not afraid to express their agenda, even if it is currently not the most popular among public opinion in Israel. During the “Balfour Protest” against Prime Minister Netanyahu, the group encouraged their fans to join the demonstrations. They even arranged free shuttles from Tel Aviv to Jerusalem, promising to entertain those who will come. See *Kav 77 LeBalfour*, Eventer, 2020, <https://www.eventer.co.il/kibudbus>; *Kav 77 LeBalfour (HaComeback)*, Eventer, 2020, <https://www.eventer.co.il/line77>. Yet this political awareness did not find its expression in their clips or lyrics from the same time.

comedy web series such as *Messiah* (created by Udi Kagan and Dana Pollig in 2013), and *The Shvets Family* (created by Dean Naim and Assaf Navon, 2018–2020), or sketches by popular web comedians like Roy Kafri and Niv Majar, or humorous music videos of the rapper Dudu Faruk (Ori Comay) and Arutz Hakibud trio. Other examples will be thoroughly analyzed later.

The musical producer Boi Ecchi (Elior Antwi), who collaborated with social media stars such as Dudu Faruk and Dor Muskal (of Arutz Hakibud), claimed in an interview that: “speaking about problems is not cool.” He explained that the audience will be skeptical that stars really understand problems like poverty and inequality. Furthermore, listeners can simply google any subject and find input from experts who are much smarter than any rapper. “It is a different generation,” he concluded.^[17]

A similar attitude was expressed by the comedian Niv Majar in a publicity interview for the release of the TV show *Televisia MeHaAtid* (*Future TV*, 2017–2018, Reshet). The show was created by some members of “Kol Ma SheMatzhik BaOlam” (“Everything that is Funny in the World”), a collective of comedians who created popular viral videos. As their popularity grew beyond the web, with audiences arriving at their stand-up shows, newspapers enthusiastically covering the phenomena, and professional comedians complementing and then collaborating with them, the young content creators achieved a form of validation that made traditional gatekeepers ready to take a bet on them and allow them into the world of commercial television.

Majar claimed that he does not see their style as detached or politically irrelevant: “The satire is here, and it is present in many of the show’s bits, whether we meant it or not. Simply because we live here ... The top value is that we are allowed to laugh about everything, and about nothing.”^[18] Yet the decision to avoid topical issues and real figures also served marketing purposes and branded the show as an original form of comedy. Majar admitted that “The decision not to deal with politics and politicians, and sure not to make direct impressions of them, was an important part of the show’s base. There are enough of these on TV already.”^[19] As can be deferred from the title “Future TV,” the show was meant to give the impression of something fresh and innovative which had not been seen on television before, something that had been developed in the parallel universe of the web, where allegedly different rules apply. Moreover, the branding assisted the broadcasting network, Reshet, in differentiating its comedic content from its main competitor, Keshet, whose *Eretz Nehederet* (*A Wonderful Country*)

[17] B. Shalev, *Boi Ecchi: “Lo Hayu Shchorim MiSvivi. Ze Haya Meod Nadir. VeGam Lo Hayu Schorim KeModel”* (Boi Ecchi: “There Were Not Any Blacks Around Me. It Was Very Rare. And There Were Not Blacks as Role Models”), Haaretz, 24.02.2022, <https://www.haaretz.co.il/gallery/music/.premium.HIGH-LIGHT-MAGAZINE-1.10625103>.

[18] M. Palty, *HaKomikai Niv Majar Mafsik Lehiyot Havtachat Reshet Exzentrif Umagia LaPrime Time Shel Arutz 2* (Comedian Niv Majar Stops Being an Eccentric Web Promise and Arrives to Channel 2’s Prime Time), Haaretz, 17.08.2017, <https://www.haaretz.co.il/gallery/television/.premium-MAGAZINE-1.4346243>.

[19] Ibidem.

(Channel 2/ Keshet, 2003–) is by far the most successful and impactful comedy show on TV, and has retained its position in the top places in the rating tables for over two decades^[20] especially when considering that previous attempts by Reshet to create competing comedy shows in the same style ended in bitter failures.^[21]

A third reason is the national atmosphere. This issue has been more thoroughly discussed in the media in the context of Israeli music, specifically pop hits. As Israeli society becomes more nationalist, conservative, and religious,^[22] it appears that the singers who enjoy wide mainstream popularity are the optimistic ones. Just have a look at the titles of some of the songs that dominated the top of the charts over the past few years: Hanan Ben Ari's *HaHaim Shelanu Tutim* (*Our Lives are [Sweet as] Strawberries*), Static and Ben-El Tavori's *Tudo Bom* (*All is Well*), *Toda [Leha Olam]* (*Thank [You, World]*) by Rami Kleinstein and Keren Peles. In an article titled "Why does it feel like the radio is full of propaganda songs," music critic Gili Noy mentioned another example:

One of the biggest hits this year was *Yihieh Beseder* [*It Will Be Alright – I.R.*] ... somehow they managed to make a hip hop song, a genre which

[20] *Eretz Nehederet* was created by Gen-Xers (Muli Segev was born in 1972, David Lifshitz and Asaf Shalmon in 1975), and its core cast and writing staff are from the same age group. Despite several updates in the cast and crew, (including a quick "buy out" of younger talents shortly after they became viral sensations), the format and style of humor have not changed much over its run. In a sort of localized version of the American hit *Saturday Night Live* (NBC, 1975–), the show is very topical, and relies on impressions of public figures, along with sketches with recurring characters whose catchphrases are designed to be quoted in water cooler chats and school playgrounds. *Future TV*, therefore, attempted to move in a different direction. However, despite *Eretz Nehederet's* direct engagement with current affairs, and its obvious liberal-secular stances, the main critique that has been pointed towards it throughout all these years, is that it provides vapid entertainment and fails to create impactful or daring satire as it proclaims to do. See M. Sharon, *Adayin Nehederet: HaKrav Bein Bidur VeSatira Huchra Sofit* (*Still Great: the Battle between Entertainment and Satire Finally Resolved*), *Time Out*, 24.12.2020, <https://tinyurl.com/2ych2kuf>; Z. Shohat, *Shock Absorbers*, *Haaretz*, 16.12.2004, <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/2004-12-16/ty-article/shock-absorbers/0000017e36f-df7c-a5ff-e37f20bb0000>; N. Yedlin, *Tzohakim Yitha* (*Laughing with You*), *HaAyin HaShviyit*, 1.03.2012, <https://www.the7eye.org.il/17262>; Even when *Eretz Nehederet* did try to launch fierce attacks

on public figures, they often backfired. One famous example happened in the case of Likud party member Uzi Cohen, whose exposure on TV only increased his popularity and upgraded him to a celebrity status. See E. Asheri, *Tochnit HaMetziut HaPratit Shel Uzi Cohen* (*Uzi Cohen's Private Reality Show*), *TheMarker*, 13.12.2004, <https://www.themarker.com/advertising/1.264929>; G. Reich, *Eretz Nehederet, Hipardi MeUzi Cohen* (*Eretz Nehederet, Let Go of Uzi Cohen*), *City Mouse Online*, 20.01.2008, <https://www.haaretz.co.il/gallery/television/1.3377544>; This raises the question of whether direct engagement with current affairs and politics is necessarily more satirical than comedy which appears to be surreal or detached. This question supports Majar's claims.

[21] N. Hadas, *Lo Reuya Lizman Masach: 'Shavua Sof' Medarderet Od Yoter Et HaPrime Time Shelanu* (*Unworthy of Screentime: 'Shavua Sof' Further Deteriorates Our Prime Time*), *Walla*, 18.01.2009, <https://e.walla.co.il/item/1419812>; E. Melter, *Ze Lo Eretz Nehederet: 'Ze Hamatzav' Hikuy Lo Mutzlach* (*This is Not a Wonderful Country: 'Ze Hamatzav' is an Unsuccessful Copy*), *NRG*, 26.07.2016, <https://www.makorrihshon.co.il/nrg/online/47/ART2/804/018.html>.

[22] S. Gutkowski, *Religion, War and Israel's Secular Millennials: Being reasonable?*, Manchester University Press Manchester 2020; N. Lavie, A. Kaplan, N. Tal, *The Y Generation Myth: Young Israelis' Perceptions of Gender and Family Life*, "Journal of Youth Studies" 2022, no. 25(3), pp. 380–399.

traditionally aims to shout and protest, sound like a Disney film soundtrack. The same year in which the Ethiopian [-Jews descendants' community in Israel – I.R.] protest erupted ... the most important thing that a band of two Ethiopian rappers had to say was that 'it will be alright.' And this is the message which became the year's biggest hit.[23]

Similar dissonance may strike those who attend a live performance by the Zabari brothers, a musical duo who achieved their breakthrough with viral clips of animated punk-operas. A reporter who covered their concert described how the singer Yoni screams at the audience "Happy, happy, happy, come along everyone and sing with me," a call that would appear more natural in an evening of sing-along at the kibbutz than in a raging punk concert. The reporter defined the show as "the ultimate combination between Hafla [a term in Arabic, used by Israelis as slang for 'celebration' or 'party'] and punk concert, and it is punctilious as much as it is careless." It is also mentioned that instead of an opening act [by an artist from the same genre], Middle Eastern pop hits are played.[24]

Moreover, critics of the left-wing intellectual newspaper *Haaretz* especially resented the hit *HaHaim Shelanu Tutim*. The song's repeated chorus is:

We have no right to complain whatsoever
Everything is Tfu, Hamsa [signs of protection against evil eye – I.R.], and
praise the lord
Because our lives are [sweet as – I.R.] strawberries
Our lives are [sweet as – I.R.] strawberries.[25]

The singer and writer, Hanan Ben Ari, was born in a settlement in the occupied territories and belongs to the national-religious sector. Columnist Alon Idan claimed that the song's popularity "symbolizes the settler-religious-nationality becoming part of the Israeli mainstream." Jewish music with prominent religious motives used to be considered niche. Through the 2010s, the genre called Pop Emuny (Religious Pop) conquered a place in the front line of the (still) mostly secular and liberal Israeli mainstream.[26]

According to Idan,

If there is a message which Ben Ari wishes to assimilate inside the all-Israeli consciousness it is precisely this: my secular friends, you have no right to complain ... The secular life is described as a collection of distractions ...

[23] G. Noy, *Lama Ze Margish SheHaRadio Male BeShirei Taamula (Why Does it Feel like the Radio is Full of Propaganda Songs)*, Mako, 1.04.2016, <https://www.mako.co.il/music-Magazine/articles/Article-d739f7f7c1dc351006.htm>.

[24] A. Samarias, *Schug Punks: HaAchim Zabari Hem Tofaat Cult SheLo Doma Leshum Davar Aher (Schug Punks: The Zabari Brothers are a Cult Phenomenon Which Does Not Resemble Anything Else)*, TimeOut, 14.11.2018, <https://tinyurl.com/yr5ze3kb>.

[25] My translation.

[26] O. Ben Rubi, *Hayotzrim HaSrugim Hem HaMainstream HaIsraeli HaHadash (The Frum Creators are the New Israeli Mainstream)*, Makor Rishon, 31.01.2021, <https://www.makorrishon.co.il/culture/308641/>; P. Kingsley, *Religious Pop Star Singing of 'God and Faith' Wins Over Secular Israel*, "International New York Times", 19.04.2023; G. Uchovsky, *Oy Elohim (Oh My God)*, Mako, 12.12.2019, <https://www.mako.co.il/music-Magazine/Article-30c420d-4doafe61026.htm>.

but when observing from a divine, spiritual, religious view – turns out we are just 'ungrateful', when in fact everything is well, thank god.[27]

The columnist Rogel Alpher agreed with Idan's view, but suggested taking it even further, claiming that the politics of the song

is by far deeper and more terrifying than the argument between right and left ... this is a harsh protest song against the age of enlightenment. A song which disqualifies modernism ... the fact that this blunt anti-democratic and anti-humane song won the title 'song of the year' at Glgltz's [radio station – I.R.] hit parade is a political fact. The fact that it had over nine million views on YouTube is also political.[28]

The music critic Gili Noy claimed that the ideology that is expressed in hits of this kind is connected to the national discourse promoted by Benjamin (Bibi) Netanyahu, who served as prime minister throughout the whole decade of the 2010s. The message expressed in these songs, as she puts it, is "Let's just shut up and say thanks." The pop songs, she argues, "are only part of a musical phenomenon which express the victory of total Bibism: In Israel of 2016 it is prohibited to say a bad word ... critique is forbidden." [29]

It should be clarified that Netanyahu's regime, despite its deteriorating democratic values, has not officially forbidden critique by law or censorship. But if Noy's observations are true, then these steps are not required anyway, since local artists voluntarily censor themselves. They are hesitant to make controversial statements because their careers depend on public approval. Media outrage culture is particularly prominent in Israel, where "any public statement attracts backlash from every direction ... all orchestrated by media, which is out for blood," say Almog and Almog, who point to it as being another reason for the declining interest in politics. According to them, "this makes many people curl up into a ball, focus on their private lives and avoid dealing with important issues." [30]

Other scholars of digital youth culture are less incisive. Yifat Mor, Neta Kligler-Vilenchik and Ifat Maoz attribute self-censorship and avoidance of political content to American youth, and claim that in comparison to them, young Israelis have strong motivations to express themselves politically on Facebook. Yet this "does not mean that they do not see possible risks to such expression. To the contrary, risks to political expression are even more salient in a divisive society in a state of inner and external conflict." [31]

[27] A. Idan, *Haim HaHaim Shelanu Tutim? (Is Our Lives Strawberries?)*, Haaretz, 17.03.2016, <https://www.haaretz.co.il/magazine/blacklist/premium-1.2885932>.

[28] R. Alpher, *Sone Et HaTutim Haelu (Hate Those Strawberries)*, Haaretz, 9.10.2016, <https://www.haaretz.co.il/opinions/premium-1.3089986>.

[29] G. Noy, op. cit.

[30] T. Almog, O. Almog, op. cit., p. 264.

[31] Y. Mor, N. Kligler-Vilenchik, I. Maoz, *Political Expression on Facebook in a Context of Conflict: Dilemmas and Coping Strategies of Jewish-Israeli Youth*, "Social Media + Society" 2015, no. 1(2), p. 8.

**“Lynchternet”:
Shaming, Cancel
Culture, and Social
Media Attacks**

Even if raging, stinging, anarchistic Israeli comedians were to be found, their potential audience seems to be continuously shrinking. While the hipsters in Tel Aviv enjoy edgier humor, as displayed in the alternative stand-up scene in the city,^[32] the majority of the population resent the bitter, darker tones. An example of the typical popular stand-up style can be found in the TV show, *Tzhok MeAvoda* (*Comedians at Work*) (Channel 2/Reshet, 2008–). It features a cast of comedians who prefer clichéd punchlines that often rely on gender and ethnic stereotypes (which typical, non-woke, commercial TV viewers do not seem to find offensive).

While in Hollywood and other Western countries “Cancel Culture” is mostly identified with cases of celebrities who were “punished” because they were perceived as not progressive enough,^[33] in Israel it appears that most artists who risk “cancelation” are those who are perceived as insufficiently patriotic or nationalistic.

There were several notable incidents of this kind around the events of Israel’s military operation Protective Edge in Gaza in 2014, and the 2015 Israeli elections. According to Mor et al., the war in Gaza “brought increased public attention to the risks of online political expression in Israel” ... “Israeli citizens’ political expression on Facebook led to people being publicly denounced, reprimanded by their supervisors, and even fired from their jobs.”^[34]

One notable example occurred when the actress Orna Banai, one of the country’s leading female comedians, expressed sorrow for losses on both sides in a TV interview. Her comment sparked an immediate social media attack on her. Many of the comments were aggressive, coarse, and some even included death wishes and threats. A few days later, Banai said to a local Tel Aviv newspaper: “I never thought it would provoke such harsh words... nowadays it is enough to say that you want peace, and they are all over you, it’s crazy...” While the verbal attacks on Banai often accused her of “betrayal,” it should be stressed that she did not even doubt the IDF’s actions. “I said that I do not support this war. I understand everything [that caused Israel to launch the operation] and that we should strike them, but I hope it will end as soon as possible. It hurts me that civilians die on their side as well. It does not

[32] For further reading on the stand-up scene, see I. Rosen, op. cit., pp. 72–77.

[33] E. Ng, *Cancel Culture: A Critical Analysis*, Palgrave Macmillan, Cham 2022; R. Schocket, 13 *Celebs Who Were Actually Canceled In 2020*, BuzzFeed, 3.01.2021, <https://www.buzzfeed.com/ryanschocket2/celebs-canceled-in-2020>.

[34] Y. Mor, N. Kligler-Vilenchik, I. Maoz, op. cit., p. 8. They mention that Israelis chose conscious strategies to mitigate the risks of posting, including using humor. For more about Israelis’ experiences of Facebook unfriending as a result of the 2014 war,

see N.A. John, S. Dvir-Gvirsman, ‘I Don’t Like You Any More’: Facebook Unfriending by Israelis During the Israel–Gaza Conflict of 2014, “Journal of Communication” 2015, no. 65(6), pp. 953–974. Furthermore, *HaAyin HaSheviyit*, an online magazine that investigates and criticizes the Israeli media field, defined Operation Protective Edge as “a landmark in the deterioration of the attitude towards freedom of speech in Israel,” see I.B.Z., *Haslama (Escalation)*, *HaAyin HaSheviyit*, 4.08.2014, <https://www.the7eye.org.il/119773>.

seem so extreme to me to say that, but I suppose that during wartime you should be in solidarity and only say 'let the IDF win', and I cannot say that." The newspaper that published the interview chose a headline which was somewhat taken out of context, "I Am Ashamed That These are My People." Banai's full statement was "I have a very bad feeling [from the fact] that this is the nation I live in. That I belong to people that, unfortunately, based on the comments, most of them are rude and aggressive ... My opinions are different. They are more humane and what scares me is that I am prohibited from having such opinions ... It is a shame that these are my people."^[35] The interview fueled the fire. The flames went higher, spreading out of social media into opinion articles in national newspapers and panel discussions on TV. Shortly after, the actress was fired from her position as a celebrity endorser for a cruising company.^[36] Banai rushed to apologize, both in an open letter and in another TV interview, claiming she was "misunderstood."^[37]

Around the same time, actor Menashe Noy made critical statements in a newspaper interview, calling Israeli civilians to rebel against the IDF. Noy served as a celebrity endorser for Tara Dairy. Soon after the interview, Facebook users charged the company's official page, demanded to fire him, and threatened to ban its products.^[38] Unlike Banai's case, Tara Dairy did not immediately fire or publicly renounce Noy, but his contract was not renewed.

Indeed, celebrities' political comments caused public storms before Web 2.0. In Israel, memorably, the condescending remarks by the entertainer Dudu Topaz during the 1980s election were well exploited by Likud's leader Menachem Begin in his campaign. In the late 1990s, Tiki Dayan's comments during an election lost her a commercial campaign. However, in the social networks era, the tendency of such scandals has become significantly more frequent.^[39] It appears that right-wing or religious politicians (often those who appeal to the Miz-

[35] Z. Raviv, *HaReayon HaMale: Orna Banai Tachat Mitkafa (The Full Interview: Orna Banai Under Attack)*, Mynet, 20.07.2014, <https://archive.ph/kdCG5>.

[36] *Orna Banai Hebiyah Et Daata - VePutra MiTafkid Presentorit (Orna Banai Expressed her Opinion - And been Fired from her Role as Celebrity Endorser)*, Walla, 20.07.2014, <https://celebs.walla.co.il/item/2767467>.

[37] D. Arad, *Orna Banai Megiva LaHatfakot Negda: Lo Huvanti Karaui (Orna Banai Responds to the Attacks Against Her: I Was Misunderstood)*, Haaretz, 22.07.2014, <https://www.haaretz.co.il/gallery/television/1.2384624>; S. Segal, *Minzar Ha'Sotmim Ta'Pe': Haderech Shelanu LaAvadon (Monastery of Shutting Up: Our Road to Oblivion)*, Walla, 31.07.2014, <https://e.walla.co.il/item/2770766>.

[38] R. Rottner, *HaGolshim Mitnaplim Al HaAmud Shel Mahlavat Tara: 'Salku Et Menashe Noy' (Facebook*

Users Storm Tara Dairy's Page: 'Get Rid of Menashe Noy'), Walla, 20.11.2014, <https://tech.walla.co.il/item/2794198>.

[39] During the 2010s, the list included culture and media figures such as Gila Almagor, Achinoam Nini, Yair Garbuz, Anat Waxman, Alona Kimhi, Yehonatan Geffen, Oded Kotler, Gidi Orsher, Oshrat Kotler and Maya Landsmann. See, for example, N. Rak, M. Sharon, D. Moussafir, *Efes BeYahasey Enosh: Mitzad HaAmirot HaUmlalot Shel Amanei Israel (Zero in Interpersonal Relations: Israel's Artists Miserable Comments Chart)*, Time Out, 22.06.2015, <https://tinyurl.com/2mhn947f>; Y. Sharoni, *Az Hiy Amra: Madua Mitragshim MeHaAmira Shel Anat Waxman? (So She Said: What's the Fuss over Anat Waxman's Comment?)*, Maariv, 14.04.2015, <https://www.maariv.co.il/journalists/journalists/Article-471652>.

rahi sector) have been going out of their way to inflate any slip of the tongue. Celebrities' comments are exploited to paint the entire opposing sector as patronizing, disloyal, or unpatriotic.

Social networks allow everyone, no matter how extremist, ignorant, or hateful, an almost unfiltered public arena to share their opinion. They enable haters to easily reach celebrities, who are more easily accessible than ever, and verbally attack them. The platforms also enable haters to team up with other haters. This echo chamber incites even more moderate users to join the attack by applying virtual peer pressure or supplying reassurance. In addition, the algorithms prioritize controversial content that emotionally affects the users.

Legacy media also depend on the number of clicks and amount of user engagement. Therefore, they have generally failed to establish an alternative to web populism. Instead of sticking to a more responsible agenda and framing, commercial TV channels and news companies all over the world are so worried about being left behind that they unproportionally emphasize and follow up scandalous viral stories.[40] Some of them even broadcast TV magazines whose entire premise is to summarize the biggest buzz on the web.[41]

Although public discourse has become more polarized, aggressive, and intolerant, it should be noted that in almost all cases, no (Jewish) celebrities have been physically attacked. It is hard to know how many job opportunities they have missed because of the incidents, but none of them ended their careers as a result of it. In the long run, their careers were not damaged, and they have preserved more or less the same status that they had previously. Many of them continue to participate in large-scale mainstream productions. Nevertheless, one of the most troubling consequences that these incidents had is that the celebrities involved testified that they no longer wish to publicly express their opinions.

Banai said: "I consider whether I should speak or not. Will it hurt my career or not? ... People who love me urge me to shut up... because it is dangerous. They said I am telling the truth, but now is not the time to tell it..."[42] In her apology interview she stated that she learned her lesson: "As a comedian, I should have known how much timing matters. My timing was not right. You don't speak during wartime." [43] Menashe Noy also shared his conclusions: "In retrospect, you see it was pointless to speak my mind... I told [Maya Landsmann – I.R.] that it is pointless... today there is no longer discourse. Everything turned very violent." [44] Anat Waxman, in an interview titled "After

[40] B. Smith, *Traffic: Genius, Rivalry, and Delusion in the Billion-Dollar Race to Go Viral*, Penguin Press, New York 2023.

[41] In Israel, the most notable example is the popular show *HaTzinor* (Channel 10/Channel 13, 2010–).

[42] Z. Raviv, op. cit.

[43] S. Segal, op. cit.

[44] N. Yahav, *Aharey SheNichva BeAvar, Menashe Noy Hechelit Lo Lehabiya Yoter Et Deotaiiv: 'Ze Hasar Taam' (After Being Burned Before, Menashe Noy Decided Not to Express His Opinions Anymore: 'It is Pointless')*, Walla, 28.10.2021, <https://e.walla.co.il/item/3467738>.

the Trauma, I am Afraid to Speak About Politics”, said: “I don’t want to get in trouble. I had enough of politics... I keep away from it. It is a terrible trauma... I regret that interview.”[45]

Creators, and especially comedians, who have been discouraged from speaking freely and touching sensitive subjects, is not a phenomenon unique to Israel. Todd Philips, who created some of the most successful Gen-X comedies, such as *Old School* (2003) and *The Hangover* (2009), explained that he left comedy because “it’s hard to argue with 30 million people on Twitter.”[46] But while Hollywood directors are having trouble with so-called “woke snowflakes,” the situation in Israel is different regarding which topics are considered sensitive and more likely to trigger an attack. In some way, it is perhaps more alarming, since the local creators are not afraid to offend marginalized groups. Rather, they are afraid to offend the authorities – the government, the military, and sectorial parties which arguably represent non-hegemonic communities, but take part in the coalition, while the old hegemonic parties are left outside the government and get fewer seats in the parliament.[47]

Examining the representation of the Israeli settler community in popular comedic videos by notable Israeli content creators reveals insufficient political commentary.

Most of the settlers belong to the national-religious sector. The pro-settlements community promotes one of the most controversial ideologies in Israeli society. They aspire to constitute the Jewish state all across Eretz Israel HaShlema (Greater Israel), the ancient historical borders from biblical times (which are perceived to include the Palestinian territories and the territory of the former Emirate of Transjordan). Therefore, they reject the present borders of the country as set by the international community. Ever since the occupation of the Palestinian territories as a result of the 1967 war, the matter has constantly remained one of the core issues in the political and national debate. This ideology is implemented mainly by building new settlements in the occupied territories, sometimes with the government’s approval and sometimes without it. These actions further complicate and escalate the conflict with the Palestinians and challenge the two-state solution or separation

Occupying the Viewers’ Hearts

[45] S. Bin Nun, *Anat Waxman: ,Aharey HaTrauma, Ani Mefahedet Ledaber Al Politica. Timrenu Oti’ (Anat Waxman: ‘After the Trauma, I am Afraid to Speak About Politics. I Was Manipulated’)*, Walla, 4.03.2021, <https://e.walla.co.il/item/3421613>.

[46] Philips said: “Go try to be funny nowadays with this woke culture... There were articles written about why comedies don’t work anymore – I’ll tell you why, because all the fucking funny guys are like, ‘Fuck this shit, because I don’t want to offend you.’ It’s hard to argue with 30 million people on Twitter. You just can’t do it, right? So you just go, ‘I’m out’”. See J. Hagan,

“*I Fucking Love My Life*”: Joaquin Phoenix on *Joker*, *Why River Is His Rosebud*, *His Rooney Research*, and His “Prenatal” Gift for Dark Characters, *Vanity Fair*, 1.10.2019, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/10/joaquin-phoenix-cover-story>.

[47] For more about the definition of hegemony in Israel and its transformations over the years see: G. Ben Porat, D. Filc, *Remember to be Jewish: Religious Populism in Israel*, “Politics and Religion” 2022, no. 15(1), pp. 61–84; D. Filc, *Hegemony and Populism in Israel*, Resling, Tel Aviv 2006.

initiatives, which are meant to divide the territory between Jordan and the Mediterranean into two independent states. The settlement project has been fiercely objected to by Palestinians, condemned by the international community, and criticized by Israel's left-wing parties.

Of the few severe incidents of Jewish Terrorism throughout Israel's existence, most acts were committed by members of the national-religious community.[48] Furthermore, from the time of the Israeli withdrawal from the Gaza Strip (the Disengagement Plan) in 2005, there has been a rise in extremism within this community. Subgroups, such as the Hilltop Youth (No'ar HaGva'ot in Hebrew – young extremist settlers who often live in commune), have been involved in the destruction of Palestinian property and crops, committing “Price-tag” – vengeful acts of vandalism and violent attacks, and the most extreme cases ended in cold-blooded murders, as in the Duma arson attack in 2015.[49] Unlike most national-religious groups, the extremists no longer acknowledge the legitimacy of the state and its institutions, do not obey them, and do not hesitate to confront and attack not only Arabs but also left-wing Jewish activists and even IDF soldiers. They have been condemned by broader parts of the settlers' community.

In Israeli cinema, the settlers' community has been critically and complexly portrayed by filmmakers such as Joseph Cedar, in *HaHesder* (*Time of Favor*) (2000) and *Medurat HaShevet* (*Campfire*) (2004), and in documentaries such as *HaMitnahalim* (*The Settlers*) (Shimon Dotan, 2016) and *HaMachteret HaYehudit* (*The Jewish Underground*) (Shai Gal, 2017). On television, the topic was discussed in dramas such as *Fauda* and *East Side* (2023, Kan). Whenever satirical TV shows addressed these issues, they commonly portrayed settlers through negative stigmas. *Eretz Nehederet*, despite being broadcast on a commercial channel that appeals to as many sectors as possible, featured iconic fictitious characters of settlers (Moriya Srak and Rachel Brir-Chesed) in a way that criticized and ridiculed their political context.[50] A more recent example from the same show, created by a younger generation of writers, will be analyzed in depth later.

An acclaimed example of the artistic treatment of Jewish extremism is the TV series *Our Boys*. Yet its creators might have other

[48] R. Sharon, *Vengeance*, Kinneret, Zmora, Dvir Publishing, Modi'in 2023.

[49] E.Y. Alimi, C. Demetriou, *Making Sense of 'Price Tag' Violence: Changing Contexts, Shifting Strategies, and Expanding Targets*. “Social Movement Studies” 2018, no. 17(4), pp. 478–484; H. Ben-Sasson, *Yitzhak Shapira and Yosef Elitzur, Torat HaMelekh*, 2009, [in:] *The New Jewish Canon*, eds. Y. Kurtzer, C.E. Sufrin, Academic Studies Press, Boston 2020, pp. 97–102; G.B. Boudreau, *Radicalization of the Settlers' Youth: Hebron as a Hub for Jewish Extremism*, “Global Media Journal: Canadian Edition” 2014, no. 7(1), pp. 69–85;

E. Eiran, P. Krause, *Old (Molotov) Cocktails in New Bottles? 'Price-tag' and Settler Violence in Israel and the West Bank*, “Terrorism and Political Violence” 2018, no. 30(4), pp. 637–657; A. Pedahzur, A. Perliger, *Jewish Terrorism in Israel*, Columbia University Press, New York 2009.

[50] D. Levin, *Political Opponents as Unruly Women: Gender Representations of Body, Voice, and Space in Israeli Televised Satire*, [in:] *Israeli Television: Global Contexts, Local Visions*, eds. M. Talmon, Y. Levy, Routledge, New York 2021, pp. 247–264.

considerations than those of the digital filmmakers. The Israeli writers of *Our Boys* initiated the project as a collaboration with a foreign network (HBO). They were targeting an international audience, whose dominant opinions are generally different to those of Israeli viewers. This drama series belongs to the genre of “quality TV,” and hence seeks the approval of critics and award juries (who tend to hold progressive views). This approach allowed the TV creators (perhaps even propped them up) to be harshly critical and to emphasize Jewish terror. However, while the series was rewarded by the global intellectual elite,^[51] it was denounced by its home country. Prime Minister Netanyahu himself described the series as “antisemitic” and called on the public to boycott the (co-)producing Israeli broadcasting company, Keshet.^[52]

However, local web creators choose a different approach. In comparison to the emphasized political context on TV, two notable web series that introduced famous fictional characters of settlers seem bluntly detached.^[53] Actress Gaya Beer Gurevich was in her mid-20s when she created the persona of *Bne-El*, aged roughly 13, around bar mitzvah age, who spends his days wandering around in open territories. The duo Oshrit Sarusi and Chen Rotman created the split couple Maccabib & Hanel, who maintain a love-hate relationship. In both cases, the plots center on personal topics, mostly family relationships. The dialogues are sometimes improvised and therefore do not articulate comprehensive ideas or messages. It is not as if the young comedians do not have enough knowledge or interest in topical issues. *Bne-El*'s

[51] H. Brown, *Our Boys Wins Big at Israeli Academy of Film and Television Awards*, The Jerusalem Post, 30.04.2020, <https://www.jpost.com/israel-news/culture/our-boys-wins-big-at-israeli-academy-of-film-and-television-awards-626333>; H. Lewis, *Peabody Awards: 'American Factory,' 'Dickinson,' 'Watchmen' Among Nominees*, The Hollywood Reporter, 6.05.2020, <https://www.hollywoodreporter.com/lists/peabody-awards-nominations-2020-list-full-1289403/>.

[52] R. Eglash, *Netanyahu Calls for Boycott of Israeli TV Channel over 'Anti-Semitic' Series Co-Produced by HBO*, The Washington Post, 31.08.2019, <https://tinyurl.com/39r3j3a5>. It should be noted that Netanyahu had an ongoing dispute with the company over what he perceived as unbalanced political coverage.

[53] These examples were made by creators who do not belong in the sectors that they portray (although Sarusi does come from a religious upbringing). An example of a web series that was created by national-religious filmmakers and actors, and shot beyond the green line borders, is *Behind The Lines* (directed by Noam Keidar in 2015). However, this series did not manage to gain wide exposure, and its viewing figures remain far lower than the examples that are analyzed in this paper. Although this comedy series attempts to

avoid predictable one-sided views, it is still hardly political. Episode 5 is an exception, which quite progressively creates a parallel between the oppression of natives in occupied territories and the oppression of Jewish women within the religious sector. Yet throughout the series it does not question the right of settlers to live in the territories, acknowledge their violent acts, or discuss the context of the conflict. At the same time, it also does not criticize left-wing views, or present arguments to affirm the settlers' right over the land in dispute. Its portrayal of the conflict is hardly believable, displaying farfetched scenarios of Jewish-Arab Fraternity. In Episode 1, there is a brief moment of courtesy between an Israeli who takes over a checkpoint and a Palestinian who asks to pass. Episode 2 suggests romantic attraction. Episode 6 begins with a (non-violent) clash between Palestinians (played by Jews), accompanied by representatives of the left-wing media, and settlers, over an agricultural plot of land. But the plot quickly turns into a forming of friendship. A settler and an Arab share a cigarette, dreaming about the groups sitting together in a circle, singing songs, and smoking weed. The episode ends with the two men working together to plant marijuana in the ground.

creators (Gurevich and her partner Yogev Yefet) even expressed their desire to deepen their knowledge about the settlements (yet emphasized that they do not examine the religious aspects of the movement).[54]

Compared to TV characters like the trigger-happy extremist Moriya Srak, in the two web series there are (relatively) positive portrayals of settlers. Despite creating somewhat stereotypical caricatures, the web creators choose to ignore negative stigmatic attributes that are associated with (some parts of) the settler community, such as racism and violence, and downplay the political context.

Creators of content in Hebrew are (almost entirely) limited to the Israeli audience. If they fail to please local viewers, they are less likely to accumulate likes and shares. Therefore, very often, online artists with professional aspirations attempt to preserve consensus. Another reason for the avoidance of depicting violence (at least realistic violence, which is tragic and has consequences, unlike cartoonish slapstick violence) is their aim to attract young viewers, the desired target audience, who are often the web's trendsetters.[55]

Despite the centrality of geography and borders as elements that constitute the settlers' identity, these are hardly addressed in the web series. The locations are not stated. Bne-El appears throughout the episodes in open, unsettled, or deserted surroundings, or at construction sites. In Maccabit & Hanel's case, it is even harder to determine where they live, and if they take part in the settlement movement or live within the official borders of Israel. Maccabit and her daughters live in an old apartment building, a kind of residence more likely to be in a city.[56] But sometimes she is seen in her mother's private house in an undisclosed location.

The avoidance of directly addressing topical issues can be read as a political decision itself. The definition of Bne-El as a "god-forsaken" kid emphasizes his loneliness and desertedness. He is often shot as the single living object that inhabits wide locations such as fields, groves, hills, and (out-of-hours) construction sites in still-unsettled territories. These surroundings serve the theme of "forsakenness." But if he is indeed a settler, this loneliness erases the Palestinian locals, who are expected to live in these same territories (probably the West Bank). Bne-El's wandering on virgin soil, which is simply waiting to be conquered and developed, resembles early Zionist cinema, which represented the land of Israel as deserted, empty of local communities, waiting to be redeemed by the return of Hebrews to their homeland.[57] In the web series, Palestinians are not only invisible but also never mentioned by dialogue or acknowledged in any way.

[54] Y. Yaakov, *Ani Mutazia Mafhida Shel Yeled Dati Im Isha Sexit (I am a Scary Mutation of a Religious Kid with a Sexy Woman)*, Mako, 25.05.2018, <https://www.mako.co.il/culture-weekend/Article-79e2fae4f019361006.htm>.
[55] I. Rosen, op. cit.

[56] In one of the episodes, she leaves her house to meet a man who parks his car in front of her building, in what seems like an ordinary urban street.

[57] E. Shohat, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, I.B. Tauris, London 2010, pp. 13–51.

One episode stands out, though. It comes rather late in the series, episode number 9, called *Mekimim Yishuv* (*Building a Settlement*). Bne-El's endeavor to take over a piece of land and turn it into his new home causes a clash with the authorities. There is even a physical conflict between the settler kid and an IDF officer in uniforms, Jew versus Jew. When the soldier first appears, Bne-El and his friend Elyakim immediately touch him all over his body, completely unimpressed by the hierarchy of the high-ranked adult. Not only there is no distance between them, but the kids constantly physically violate his personal space. When the officer orders them how to behave, they ridicule his commands by interpreting them too literally. The officer gets mad and orders them to evacuate, claiming that the area is a closed military zone. The kids are hardly worried by the much taller, stronger and older soldier, and refuse to obey, saying "Funny... I am not going anywhere... this is my home." After a short argument leads to a dead end, the officer charges at the provisional tent that the kids built and attempts to tear it down. Elyakim stops him in an emotional plea that resonates with common slogans used by settlers in their protests against the Disengagement Plan from 2005. "How can you do this? To deport a child? He has nowhere else to go. This is his home... Don't you have a heart?" He adds exaggerated nonsensical arguments in the form of emotional extortion. Bne-El says, "I don't think words will help in this case," steals the soldier's gun, and threatens to shoot him. This is a conspicuous moment that dares to satirize the violent parts of settlers' resistance. One shot from the kids' point of view shows a gun barrel pointing at an IDF soldier in uniform, an unsettling sight for local Jewish viewers. It is an uncommon shot for local films, which usually adopt the soldier's point of view.

Bne-El's creators would not necessarily adopt this reading, which creates the impression that they deserve some credit for bold satire. In an interview, they frame the episode as nothing more than a kid's tale and shake off political criticism.

A settler friend told us that when he was in high school [one day he and his friends] decided to build a new settlement. They took tents and set [them – I.R.] up... exactly like what kids do. So Bne-El also builds a settlement because he runs away from home after arguing with his mother. I also wanted to run away from home [when I was around the same age – I.R.] ... I feel that we have made a personal series, not political.[58]

They emphasize the tale's relatability; it is a recreation of common early youth experiences. According to their suggested reading, the appropriate genre classification has more to do with kids' adventures, as in *Stand by Me* (Rob Reiner, 1986) and *The Goonies* (Richard Donner, 1985), or with Israeli cinema's tradition of coming-of-age/ nostalgia/ youth gang films,[59] than with satire or topical commentary. The cre-

[58] Y. Yaakov, op. cit.

[59] In Israeli cinema, these issues often go together, for example, in films such as *What a Gang* (Zeev Ha-

vazelet, 1962); *Lemon Popsicle* (Boaz Davidson, 1978); *Fun Forever* (Yeud Levanon, 1983); *Late Summer Blues* (Renen Schorr, 1987). See M. Talmon, *Blues LaTzabar*

ators' statements indicate that their guiding principle in the making of this episode was to create relatable content that appeals to kids, not adults. This affirms the arguments regarding the web creators' juvenile nature^[60] and their aforementioned considerations for minimizing or glossing over political context.

Beyond the Border: Media Crossover

In contrast to the cases of Bne-El and Maccabit & Hanel, another important example of settlers' representation in online comedy comes from Arutz Hakibud (The trio Rotem Kapelinsky, Dor Muskal, and Omer Ribak, who are most known for their musical comedy clips). A few days after the Duma arson attack and the murder of three Dawabsheh family members in 2015, the comic trio released a satirical video called *Pe'iley Tag Mehir Nehsafim LaRishona (Price-Tag Activists Revealed for the First Time)*. The creators used real footage of Hilltop Youth members' monologues about their interrogations by the Israeli secret service and their ideological ambitions. They mixed the real footage with mock monologues that recreated the aesthetic of the original amateurish videos. The jokes range from a subtle mimicking of the Hilltop boys' dazed manner of speaking to replacing the big full-head-size knitted yarmulkas that they wear with Vikings helmets. The fictional characters' names are nouns like Acne and Archive, but they use "wrong" accentuation, which distorts the words and creates a phonetic resemblance to dated biblical names, which are associated with the national religious community. Hence, despite some grotesque and even nonsensical characteristics, in a casual viewing (especially on a small personal screen) it can be hard to grasp these manipulations at first sight. The use of match cuts, similar positioning of the camera, an identical blank background, along with the eccentricity of the real people, blur the distinction between mock and authentic. This is evident in the comments on the video on social media, where many viewers express confusion and cannot immediately tell the difference between jokes and real documentary extracts. The juxtaposition of ridiculous absurd and what is allegedly national-religious ideology, and authentic tales of self-proclaimed bravery, in a manner that merges them, exposes the Hilltop Youth's ideals and actions as hallucinatory and illogical.

Compared to Bne-El or Maccabit & Hanel, this video is much more politically aware, daring, and unapologetically taking a stand. Yet is it truly the case? That depends on who you ask. An interview with the trio's members creates the impression that each one of them places the video differently on the scale between topical satire and detached surrealism.^[61] Kapelinsky claims: "What is cool about this video is

HaAvud: Havurot VeNostalgia BaKolnoa HaIsraeli (Israeli Graffiti: Nostalgia, Groups, and Collective Identity in Israeli Cinema), Open University of Israel, Tel Aviv 2001.

[60] I. Rosen, op. cit.

[61] B. Tofach, *VeShnitz-El*, Mako, 16.02.2017, <https://www.mako.co.il/culture-weekend/Article-f11049fic-d64a51006.htm>.

that it attached faces to 'Price Tag.' When the press discussed ['Price Tag'], it was mentioned as a code name, there were no characters, and this video presents them. It shows that they are just kids, some of them weirdos, that appear to be easily influenced. It is dangerous." Ribak, on the contrary, describes: "We found this [original video] bit and did not know what to do with it ... We started shooting on the phone and did not know what to say, so we escaped into our nonsense..." The verb "escaped" is an interesting choice of words. Between the two stands Muskal, who provides an ambivalent version:

I think that we are really on the border. On one side, we are not doing escapist humor which strays away from the stuff happening here, and on the other side, we do not attempt to convey a political opinion. We are well familiar with current affairs and have strong opinions – not necessarily right or left – but this is not the center of the creation for us. Even in the 'Price Tag' video, the main issue is first and foremost to show them, and to make it funny.

Of course, it is up to the readers to decide whether this statement is genuine or lip service.

When the video came out it became a viral hit. Among the enthusiastic followers who appreciated it were the creators of *Eretz Nehedert*. Arutz Hakibud had already established a professional cooperation with the mainstream TV hit beforehand (mainly by running the show's social media accounts), but in 2017 the troupe was invited to develop their Hilltop Youth characters into a series of sketches, called *Ma'ale Tapioca*, which were aired as segments on the television show. However, once the medium and the context changed, so did the responses. The same materials which passed under most of the public's radar as naughty memes on social media caused controversy when presented on prime-time TV. A nonsense joke at the expense of the settlement activist Benny Katzover resulted in a defamation lawsuit, in which the show eventually lost, and was required to compensate him by 70,000 shekels.[62] The media crossover resulted in a "context collapse" with greater magnitude.

Artuz Hakibud also experimented with direct political satire around the 2015 elections. They remixed and spoofed campaign videos by Naftali Bennett, head of HaBayit HaYehudi party, which is identified with the national religious sector. The remixed videos performed poorly, and did not achieve the usual numbers of likes, comments, and shares that the trio's materials generate.

When Politicians Become Comedians

[62] E. Ben Kimon, *BeYikvot Maarchon: 'Eretz Nehederet' Tefatze et Benny Katzover Be-50 Elef Shkalim (Following a Sketch: 'Wonderful Country' Will Compensate Benny Katzover with 50 Thousands Shekels)*, Ynet, 4.03.2021, <https://www.ynet.co.il/entertainment/>

article/BJ7eUbCGO; 'HaElyion' Dacha Et HaYirur Shel 'Eretz Nehederet', Benny Katzover Yefutze ('The Supreme' [Court] Rejected 'Wonderful Country's Appeal, Benny Katzover Will Be Compensated), Arutz 7, 31.05.2021, <https://www.inn.co.il/news/494322>.

Ironically, Yaron Katz argues that “the biggest winner in the 2013 and 2015 Israeli national elections was social media.” According to him, “politicians who used social media effectively gained success, while those who made limited use of social media in their campaigns lost much of their political power.”^[63] With the move to the web platform, the campaigns had to be properly adjusted, needing to draw the attention of new media users, to encourage likes and shares. To do so, “a message must be short, witty, funny, punchy, personal and visual. If not, one might be immediately rebuked by TL;DR response (‘Too Long; Didn’t Read’) or just get ignored.”^[64] Hence, along with the clichéd promises of a better future and prosperity, a new kind of video emerged. Videos that adopted the web’s aesthetic and generic conventions. According to Rafi Mann, “one of the most noticeable novelties of the 2015 elections... was the emergence of a new comic political discourse, in which humor was adopted as a major campaign strategy and senior Israeli politicians turned into comedians.”^[65] Instead of conveying traditional values such as leadership, authority or professionalism, the candidates preferred to promote an impression of being funny, cool, and relatable. Their videos “made use of the media’s chief ideological weapon: satire... Voters eagerly anticipated new videos as they tried to outdo one another with clever puns, creative ideas and not-so-subtle jabs at their rivals.”^[66] Jenkins et al. note that new kinds of civic cultures are developing a fresh repertoire of mobilization tactics, communication practices, and rhetorical genres, and therefore “it should be no surprise that institutional politics is increasingly mimicking their languages, especially the blending of popular culture and political speech.”^[67]

One of the most pioneering campaign videos, by HaBayit HaYehudi, featured the party leader Bennett dressed in a costume of a Tel Aviv hipster. He is seen walking around town, constantly handing out uncalled apologies. For example, when a waiter pours coffee on him, he apologizes. When a reckless driver bumps into his car, he apologizes. Eventually, Bennett removes his costume and says: “as of today, we stop apologizing.” The allegorical message is Israel will no longer lower its head and humbly accept every critique by the international community. In a later video, the Bennett-hipster visits a psychologist who tries to cure his “apology addiction.”

[63] Y. Katz, *Israel’s Social Media Elections*, “Open Journal of Political Science” 2018, no. 8(4).

[64] R. Mann, *The Bibi Sitter and the Hipster: the New Comical Political Discourse*, “Israel Affairs” 2016, no. 22(3–4), pp. 793–794.

[65] *Ibidem*, p. 788.

[66] V.S. Press, *How Social Media Is Changing Israel’s Vote*, ISRAEL21c, 16.03.2015, <https://www.israel21c.org/how-social-media-is-changing-israels-vote/>. The acceptance of the amusing clips by Israel’s media

and public was in sharp contrast to the reactions to the first injections of humor into political television ads decades ago. At that time, as comedians were delivering parties’ messages, it was widely criticized as “clowns’ discourse” or “Mickey Mouse politics.”

It was perceived as an appeal to the lowest common denominator, a serious degradation of the political discourse, and an insult to the educated electorate. See R. Mann, *op. cit.*, pp. 789–791.

[67] H. Jenkins et al., *op. cit.*, p. 279.

The Likud party rushed to adopt the new style and released a series of video sketches, which gained massive popularity. In the “Kindergarten Video,” Prime Minister Netanyahu takes the position of “the responsible adult,” portraying a kindergarten teacher who tries in vain to calm down the other candidates, who are presented as infants quarreling with each other. In the “Bibisitter” video, Netanyahu surprises a young couple when he shows up at their doorstep, presenting himself as the babysitter they invited, once again sending the message that he is the only responsible adult who is capable of looking after the country’s children. Another video had Netanyahu sitting at his desk, talking on the phone in English with an unseen “Mr. President.” He keeps being interrupted in his important work by an aide who bursts into the office to update the Prime Minister on ridiculous headlines of obvious “fake news” that were published about him. In another video, Netanyahu is playing *Monopoly* and stubbornly refuses to “sell” Jerusalem as part of the negotiations with his opponents. The lighthearted approach of these examples was well accepted by both his supporters and casual viewers. However, one humoristic video by the Likud party (in which Netanyahu did not star himself) did not work as planned. In a scene styled on an Alcoholics Anonymous meeting, the video shows members of a support group sitting in a circle, sharing their complaints about how Netanyahu’s actions undermined their organizations. The members who are sitting side by side include Israeli port workers, employees of the Israeli Broadcasting Authority, and Palestinian Hamas terrorists, a comparison that sparked controversy. Despite the tongue-in-cheek comic tone of the video, viewers were offended.[68]

This was not the only case of humoristic campaign videos that backfired due to unclarity, offensiveness, or portraying the candidate as too goofy. Prominent examples were the web videos by HaYamin HaHadash’s party at the 2019 elections. The party lagged in the polls, and in what appears to be a desperate effort to take over the spotlight, attempted to achieve virality through provocations. Thus, the right-wing Minister of Justice at the time, Ayelet Shaked, released a video in which she appears to be modeling a luxury perfume labeled “Fascism.”[69] She also presented her (non-existing) vocal skills and released a ballad called “Separation Song.” Shaked’s antics managed to generate many comments, but the feedback was mixed, and the effectiveness of this strategy was unclear. However, the comedic ad by her partner, Naftali Bennett, certainly flopped. His failed attempt to create a funny video, in which he is seen lovingly petting a white peace dove and whispering in its ear was so bizarre that it turned him into mockery and tarnished his public image.[70]

[68] Y. Katz, op. cit.; R. Mann, op. cit.

[69] See S. Adler, A. Kohn, *A Multimodal Analysis of a Controversial Israeli Political Campaign Ad*, “Social Semiotics” 2020, no. 33(1), pp. 98–114. Although Adler and Kohn treat the video as a TV ad and miss the

campaign’s usage of formulaic web videos’ conventions, its viral aspirations, the online distribution, and the online discourse.

[70] E. Leshem, *‘Birchotay, Ata Timhoni SheMedaber Yim Yona’: HaTwitter Lo Nirga MeHaSirton Shel Ben-*

The necessity to keep social media materials short, witty, personal, and visual, and to do everything that can help to avoid a TL;DR response makes it harder to develop serious discourse. Sometimes it forces public figures who aspire to lead the country not to treat themselves or their peers seriously, and even to give up on their dignity. When officialdom is willing to fool around and communicate through jokes, it takes over the territory that was once reserved for professional comedians. Creative humorists are pushed away from the topical-satirical slot and move on to other forms of comedy. When the king himself fools around, what is the use of a jester? This is another suggested reason for the Israeli independent content creators' preference to focus on different kinds of comedy, and not to overtly take part in the political debate.

BIBLIOGRAPHY

- Adler Silvia, Kohn Ayelet, *A Multimodal Analysis of a Controversial Israeli Political Campaign Ad*, "Social Semiotics" 2020, no. 33(1), pp. 98–114. <https://doi.org/10.1080/10350330.2020.1779459>
- Alimi Eitan Y., 'Occupy Israel': *A Tale of Startling Success and Hopeful Failure*, "Social Movement Studies" 2012, no. 11(3–4), pp. 402–407. <https://doi.org/10.1080/14742837.2012.708921>
- Alimi Eitan Y., Demetriou C., *Making Sense of 'Price Tag' Violence: Changing Contexts, Shifting Strategies, and Expanding Targets*, "Social Movement Studies" (2018), no. 17(4), pp. 478–484. <https://doi.org/10.1080/14742837.2018.1457520>
- Almog Tamar, Almog Oz, *Generation Y: Generation Snowflake?*, Vallentine Mitchell, London 2019.
- Alpher Rogel, *Sone Et HaTutim Haelu (Hate Those Strawberries)*, Haaretz, 9.10.2016, <https://www.haaretz.co.il/opinions/.premium-1.3089986>.
- Arad Dafna, *Orna Banai Megiva LaHatfakot Negda: Lo Huvanti Karau (Orna Banai Responds to the Attacks Against Her: I Was Misunderstood)*, Haaretz, 22.07.2014, <https://www.haaretz.co.il/gallery/television/1.2384624>.
- Asheri Ehud, *Tochnit HaMetziut HaPratit Shel Uzi Cohen (Uzi Cohen's Private Reality Show)*, TheMarker, 13.12.2004, <https://www.themarker.com/advertising/1.264929>.
- B.Z. Itamar, *Haslama (Escalation)*, HaAyin HaSheviyit, 4.08.2014, <https://www.the7eye.org.il/119773>.
- Ben Kimon Elisha, *BeYikvot Maarchon: 'Eretz Nehederet' Tefatze et Benny Katzover Be-50 Elef Shkalim (Following a Sketch: 'Wonderful Country' Will Compensate Benny Katzover with 50 Thousands Shekels)*, Ynet, 4.03.2021, <https://www.ynet.co.il/entertainment/article/BJ7eUbCGO>.
- Ben Porat Guy, Filc Dani, *Remember to be Jewish: Religious Populism in Israel, "Politics and Religion"* 2022, no. 15(1), pp. 61–84. <https://doi.org/10.1017/S1755048320000681>
- Ben Rubi Omer, *Hayotzrim HaSrugim Hem HaMainstream HaIsraeli HaHadash (The Frum Creators are the New Israeli Mainstream)*, Makor Rishon, 31.01.2021, <https://www.makorrishon.co.il/culture/308641/>.

nett ('Congratulations, You are a Weirdo Who Speaks With a Dove': *The Twitter Can't Calm Down Over Ben-*

nett's Video), Haaretz, 3.04.2019, <https://www.haaretz.co.il/captain/viral/.premium-1.7085620>.

- Ben-Sasson Hillel, *Yitzhak Shapira and Yosef Elitzur, Torat HaMelekh*, 2009, [in:] *The New Jewish Canon*, eds. Yehuda Kurtzer, Claire E. Sufrin, Academic Studies Press, Boston 2020, pp. 97–102.
- Bin Nun Sagi, *Anat Waxman: ,Aharey HaTrauma, Ani Mefahedet Ledaber Al Politica. Timrenu Oti' (Anat Waxman: 'After the Trauma, I am Afraid to Speak About Politics. I Was Manipulated')*, Walla, 4.03.2021, <https://e.walla.co.il/item/3421613>.
- Bore Inger-Lise Kalviknes, Graefer Anne, Kilby Allaina, *This Pussy Grabs Back: Humour, Digital Affects and Women's Protest*, "Open Cultural Studies" 2017, no. 1(1), pp. 529–540. <https://doi.org/10.1515/culture-2017-0050>
- Boudreau Geneviève Boucher, *Radicalization of the Settlers' Youth: Hebron as a Hub for Jewish Extremism*, "Global Media Journal: Canadian Edition" 2014, no. 7(1), pp. 69–85.
- Boukes Mark et al., *Comparing User-Content Interactivity and Audience Diversity Across News and Satire: Differences in Online Engagement between Satire, Regular News and Partisan News*, "Journal of Information Technology & Politics" 2022, no. 19(1), pp. 98–117. <https://doi.org/10.1080/19331681.2021.1927928>
- Brown Hannah, *Our Boys Wins Big at Israeli Academy of Film and Television Awards*, The Jerusalem Post, 30.04.2020, <https://www.jpost.com/israel-news/culture/our-boys-wins-big-at-israeli-academy-of-film-and-television-awards-626333>.
- Castells Manuel, *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*, Polity, Cambridge, Malden, MA 2012.
- Chattoo Caty Borum, Feldman Lauren, *A Comedian and an Activist Walk into a Bar: The Serious Role of Comedy in Social Justice*, University of California Press, Oakland 2020.
- Eglash Ruth, *Netanyahu Calls for Boycott of Israeli TV Channel over 'Anti-Semitic' Series Co-Produced by HBO*, The Washington Post, 31.08.2019, <https://tinyurl.com/39r3j3a5>.
- Eiran Ehud, Krause Peter, *Old (Molotov) Cocktails in New Bottles? 'Price-tag' and Settler Violence in Israel and the West Bank*, "Terrorism and Political Violence" 2018, no. 30(4), pp. 637–657. <https://doi.org/10.1080/09546553.2016.1194271>
- Eisen Arnold M., *Boomers, Millennials and the Shape of American Judaism*, "Contemporary Jewry" 2019, no. 39(2), pp. 341–350. <https://doi.org/10.1007/s12397-019-09297-z>
- Filc Dani, *Hegemony and Populism in Israel*, Resling, Tel Aviv 2006.
- Friedman Yael, Ghorbankarimi Maryam, *The Politics of the Political Thrillers: De-othering Iran in Tehran (Kan, 2021–)*, "Transnational Screens" 2022, no. 13(3), pp. 195–217. <https://doi.org/10.1080/25785273.2022.2107685>
- Gertz Nurith, *Motion Fiction: Israeli Fiction in Film*, Open University of Israel, Tel Aviv 1993.
- Gutkowski Stacey, *Religion, War and Israel's Secular Millennials: Being Reasonable?*, Manchester University Press, Manchester 2020.
- Hadas Niv, *Lo Reuya Lizman Masach: 'Shavua Sof' Medarderet Od Yoter Et HaPrime Time Shelanu (Unworthy of Screentime: 'Shavua Sof' Further Deteriorates Our Prime Time)*, Walla, 18.01.2009, <https://e.walla.co.il/item/1419812>.
- 'HaElyion' Dacha Et HaYirur Shel 'Eretz Nehederet', Benny Katzover Yefutze ("The Supreme [Court] Rejected 'Wonderful Country's Appeal, Benny Katzover Will Be Compensated"), Arutz 7, 31.05.2021, <https://www.inn.co.il/news/494322>.
- Hagan Joe, "I Fucking Love My Life": *Joaquin Phoenix on Joker, Why River Is His Rosebud, His Rooney Research, and His "Prenatal" Gift for Dark Characters*, Vanity Fair, 1.10.2019, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/10/joaquin-phoenix-cover-story>.

- Hagin Boaz, *Male Weeping as Performative: The Crying Mossad Assassin in Walk on Water*, "Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies" 2008, no. 23(2), pp. 103–139. <https://doi.org/10.1215/02705346-2008-004>
- Hagin Boaz, Yosef Raz, *Festival Exoticism: The Israeli Queer Film in a Global Context*, "GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies" 2012, no. 18(1), pp. 161–178. <https://doi.org/10.1215/10642684-1422188>
- Hurley Zoe, *Laughable Resistance? The Role of Humour in Middle Eastern Women's Social Media Empowerment*, [in:] *The Palgrave Handbook of Gender, Media and Communication in the Middle East and North Africa*, eds. Loubna H. Skalli, Nahed Eltantawy, Palgrave Macmillan, Cham 2023, pp. 489–507.
- Idan Alon, *Haim HaHaim Shelanu Tutim? (Is Our Lives Strawberries?)*, Haaretz, 17.03.2016, <https://www.haaretz.co.il/magazine/blacklist/premium-1.2885932>.
- Jenkins Henry et al., *By Any Media Necessary: The New Youth Activism*, NYU Press, New York 2016.
- John Nicholas A., Dvir-Gvirsman Shira, 'I Don't Like You Any More': Facebook Unfriending by Israelis During the Israel–Gaza Conflict of 2014, "Journal of Communication" 2015, no. 65(6), pp. 953–974. <https://doi.org/10.1111/jcom.12188>
- Kaplan Eran, *Projecting the Nation: History and Ideology on the Israeli Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick 2020.
- Katz Yaron, *Israel's Social Media Elections*, "Open Journal of Political Science" 2018, no. 8(4), pp. 525–535. <https://doi.org/10.4236/ojps.2018.84032>
- Kav 77 LeBalfour, Eventer, 2020, <https://www.eventer.co.il/kibudbus>.
- Kav 77 LeBalfour (HaComeback), Eventer, 2020, <https://www.eventer.co.il/line77>.
- Kingsley Patrick, *Religious Pop Star Singing of 'God and Faith' Wins Over Secular Israel*, "International New York Times", 19.04.2023.
- Kligler-Vilenchik Neta et al., *Youth Political Talk in the Changing Media Environment: A Cross-National Typology*, "The International Journal of Press/Politics" 2022, no. 27(3), pp. 589–608. <https://doi.org/10.1177/194016122111055686>
- Lavie Noa, *The Constructed Quality of Israeli TV on Netflix: The Cases of Fauda and Shtisel*, "Critical Studies in Television" 2023, no. 18(1), pp. 62–80. <https://doi.org/10.1177/17496020221137661>
- Lavie Noa, Kaplan Amit, Tal Noy, *The Y Generation Myth: Young Israelis' Perceptions of Gender and Family Life*, "Journal of Youth Studies" 2022, no. 25(3), pp. 380–399. <https://doi.org/10.1080/13676261.2021.1886262>
- Leshem Eitan, *B'richotay, Ata Timhoni SheMedaber Yim Yona': HaTwitter Lo Nirga MeHaSirton Shel Bennett ('Congratulations, You are a Weirdo Who Speaks With a Dove': The Twitter Can't Calm Down Over Bennett's Video)*, Haaretz, 3.04.2019, <https://www.haaretz.co.il/captain/viral/premium-1.7085620>.
- Levin David, *Political Opponents as Unruly Women: Gender Representations of Body, Voice, and Space in Israeli Televised Satire*, [in:] *Israeli Television: Global Contexts, Local Visions*, eds. Miri Talmon Yael Levy, Routledge, New York 2021, pp. 247–264.
- Levy Shimon, *Queen of a Bathtub: Hanoch Levin's Political, Aesthetic and Ethical Metatheatricality*, [in:] *The Play Within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, eds. Gerhard Fischer, Bernhard Greiner, Brill, Amsterdam 2007, pp. 143–165.
- Lewis Hilary, *Peabody Awards: 'American Factory,' 'Dickinson,' 'Watchmen' Among Nominees*, The Hollywood Reporter, 6.05.2020, <https://www.hollywoodreporter.com/lists/peabody-awards-nominations-2020-list-full-1289403/>.
- Literat Ioana et al., *Analyzing Youth Digital Participation: Aims, Actors, Contexts and Intensities*, "The Information Society" 2018, no. 34(4), pp. 261–273. <https://doi.org/10.1080/01972243.2018.1463333>

- Mann Rafi, *The Bibi Sitter and the Hipster: the New Comical Political Discourse*, "Israel Affairs" 2016, no. 22(3–4), pp. 788–801. <https://doi.org/10.1080/13537121.2016.1174379>
- Melter Efrat, *Ze Lo Eretz Nehederet: 'Ze Hamatzav' Hikuy Lo Mutzlach (This is Not a Wonderful Country: 'Ze Hamatzav' is an Unsuccessful Copy)*, NRG, 26.07.2016, <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/47/ART2/804/018.html>.
- Milkman Ruth, *Millennial Movements: Occupy Wall Street and the Dreamers*, "Dis-sent" 2014, no. 61(3), pp. 55–59. <https://doi.org/10.1353/dss.2014.0053>
- Mor Yifat, Kligler-Vilenchik Neta, Maoz Ifat, *Political Expression on Facebook in a Context of Conflict: Dilemmas and Coping Strategies of Jewish-Israeli Youth*, "Social Media + Society" 2015, no. 1(2). <https://doi.org/10.1177/2056305115606750>
- Mulderig M. Chloe, *An Uncertain Future: Youth Frustration and the Arab Spring*, Boston University The Frederick S. Pardee Center for the Study of the Longer-Range Future, Boston 2013.
- Ng Eve, *Cancel Culture: A Critical Analysis*, Palgrave Macmillan, Cham 2022.
- Noy Gili, *Lama Ze Margish SheHaRadio Male BeShirei Taamula (Why Does it Feel like the Radio is Full of Propaganda Songs)*, Mako, 1.04.2016, <https://www.mako.co.il/music-Magazine/articles/Article-d739f77c1dc351006.htm>.
- Orna Banai Hebiyah Et Daata – VePutra MiTafkid Presentorit (Orna Banai Expressed her Opinion – And been Fired from her Role as Celebrity Endorser), Walla, 20.07.2014, <https://celebs.walla.co.il/item/2767467>.
- Palty May, *HaKomikai Niv Majar Mafsik Lehiyot Havtachat Reshet Exzentrit Umagia LaPrime Time Shel Arutz 2 (Comedian Niv Majar Stops Being an Eccentric Web Promise and Arrives to Channel 2's Prime Time)*, Haaretz, 17.08.2017, <http://www.haaretz.co.il/gallery/television/.premium-MAGAZINE-1.4346243>.
- Pedahzur Ami, Perlinger Arie, *Jewish Terrorism in Israel*, Columbia University Press, New York 2009.
- Pick-Hemo Michal, *Wounded Homeland: The Changing Representation of Trauma in Israeli Cinema*, Resling, Tel Aviv 2016.
- The Politics of Laughter in the Social Media Age: Perspectives from the Global South*, ed. Shepherd Mpofo, Palgrave Macmillan, Cham 2021.
- Press Viva Sarah, *How Social Media Is Changing Israel's Vote*, ISRAEL21c, 16.03.2015, <https://www.israel21c.org/how-social-media-is-changing-israels-vote/>.
- Rak Naama, Sharon Matan, Moussaafir Dar, *Efes BeYahasey Enosh: Mitzad HaAmirot HaUmlalot Shel Amanei Israel (Zero in Interpersonal Relations: Israel's Artists Miserable Comments Chart)*, Time Out, 22.06.2015, <https://tinyurl.com/2mhn947f>.
- Raviv Ziv, *HaReayon HaMale: Orna Banai Tachat Mitkafa (The Full Interview: Orna Banai Under Attack)*, Mynet, 20.07.2014, <https://archive.ph/kdCG5>.
- Reich Gilad, *Eretz Nehederet, Hipardi MeUzi Cohen (Eretz Nehederet, Let Go of Uzi Cohen)*, City Mouse Online, 20.01.2008, <https://www.haaretz.co.il/gallery/television/1.3377544>.
- Riklis Tammy, *Our Boys: A Debate: Following the TV Series*, Am Oved Publishing House, Tel Aviv 2022.
- Rosen Ido, *Independent Content Creators Online: A Paradigm Shift in Film Aesthetic and Production, the Case of Israel*, Ph.D. Dissertation, Girton College, Cambridge 2023.
- Rottner Racheli, *HaGolshim Mitnaplim Al HaAmud Shel Mahlavat Tara: 'Salku Et Menashe Noy' (Facebook Users Storm Tara Dairy's Page: 'Get Rid of Menashe Noy')*, Walla, 20.11.2014, <https://tech.walla.co.il/item/2794198>.
- Samaras Adi, *Schug Punks: HaAchim Zabari Hem Tofaat Cult SheLo Doma Leshum Davar Aher (Schug Punks: The Zabari Brothers are a Cult Phenomenon Which Does Not Resemble Anything Else)*, TimeOut, 14.11.2018, <https://tinyurl.com/yr5ze3kb>.

- Schocket Ryan, *13 Celebs Who Were Actually Canceled In 2020*, BuzzFeed, 3.01.2021, <https://www.buzzfeed.com/ryanschocket2/celebs-cancelled-in-2020>.
- Segal Shay, *Minzar Ha'Sotmim Ta'Pe': Haderech Shelanu LaAvadon (Monastery of Shutting Up: Our Road to Oblivion)*, Walla, 31.07.2014, <https://e.walla.co.il/item/2770766>
- Shalev Ben, *Boi Ecchi: "Lo Hayu Shchorim MiSvivi. Ze Haya Meod Nadir. VeGam Lo Hayu Schorim KeModel" (Boi Ecchi: "There Were Not Any Blacks Around Me. It Was Very Rare. And There Were Not Blacks as Role Models")*, Haaretz, 24.02.2022, <https://www.haaretz.co.il/gallery/music/.premium.HIGHLIGHT-MAGAZINE-1.10625103>.
- Sharon Matan, *Adayin Nehederet: HaKrav Bein Bidur VeSatira Huchra Sofit (Still Great: the Battle between Entertainment and Satire Finally Resolved)*, Time Out, 24.12.2020, <https://tinyurl.com/2ych2kuf>.
- Sharon Roy, *Vengeance*, Kinneret, Zmora, Dvir Publishing, Modi'in 2023.
- Sharoni Yehuda, *Az Hiy Amra: Madua Mitragshim MeHaAmira Shel Anat Waxman? (So She Said: What's the Fuss over Anat Waxman's Comment?)*, Maariv, 14.04.2015, <https://www.maariv.co.il/journalists/journalists/Article-471652>.
- Shohat Ella, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, I.B. Tauris, London 2010.
- Shohat Zipi, *Shock Absorbers*, Haaretz, 16.12.2004, <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/2004-12-16/ty-article/shock-absorbers/0000017f-e36f-df7c-a5ff-e37f20bb0000>.
- Smith Ben, *Traffic: Genius, Rivalry, and Delusion in the Billion-Dollar Race to Go Viral*, Penguin Press, New York 2023.
- Talmon Miri, *Blues LaTzabar HaAvud: Havurot VeNostalgia BaKolnoa HaIsraeli (Israeli Graffiti: Nostalgia, Groups, and Collective Identity in Israeli Cinema)*, Open University of Israel, Tel Aviv 2001.
- Talmon Miri, Peleg Yaron, *Israeli Cinema: Identities in Motion*, University of Texas Press, Austin 2011.
- Tofach Ben, *VeShnitz-El*, Mako, 16.02.2017, <https://www.mako.co.il/culture-weekend/Article-f11049f1cd64a51006.htm>.
- Uchovsky Gal, *Oy Elohim (Oh My God)*, Mako, 12.12.2019, <https://www.mako.co.il/music-Magazine/Article-30c420d4d0afe61026.htm>.
- Weiss Shayna, *Frum with Benefits: Israeli Television, Globalization, and Srugim's American Appeal*, "Jewish Film and New Media" 2016, no. 4(1), pp. 68–89. <https://doi.org/10.13110/jewifilmnewmedi.4.1.0068>
- Yaakov Yaara, *Ani Mutazia Mafhida Shel Yeled Dati Im Isha Sexit (I am a Scary Mutation of a Religious Kid with a Sexy Woman)*, Mako, 25.05.2018, <https://www.mako.co.il/culture-weekend/Article-79e2fae4f019361006.htm>.
- Yahav Nir, *Aharey SheNichva BeAvar, Menashe Noy Hechelit Lo Lehabiya Yoter Et Deotav: 'Ze Hasar Taam' (After Being Burned Before, Menashe Noy Decided Not to Express His Opinions Anymore: 'It is Pointless')*, Walla, 28.10.2021, <https://e.walla.co.il/item/3467738>.
- Yedlin Noa, *Tzohakim Yitha (Laughing with You)*, HaAyin HaShviyit, 1.03.2012, <https://www.the7eye.org.il/17262>.

Abbas Kiarostami's *The Wind Will Carry Us* *in a Biblical Context*

ABSTRACT. Szpulak Andrzej, *Abbas Kiarostami's The Wind Will Carry Us in a Biblical Context*. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 55–72. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.3>

After outlining the state of research, the article presents an interpretation of Abbas Kiarostami's film *The Wind Will Carry Us* (1999), made using the concept of mythic narrative developed by the author two decades ago. The author reconstructs the deep structure of the story and the mechanisms inscribed in it for the transformation of the main character, and his transition from the state of inner death to life. Taking advantage of its narrative openness and symbolic universality, he inscribes it in a close biblical context. He also considers this procedure legitimate because of the concept of "unfinished cinema" repeatedly presented and affirmed by the director.

KEYWORDS: Abbas Kiarostami, *The Wind Will Carry Us*, Iranian cinema, religious cinema, Bible in cinema

Over two decades ago, when preparing my dissertation on Kazimierz Kutz's Silesian films, I cited *The Wind Will Carry Us*, a cinematic piece by Abbas Kiarostami dating back to 1999. My citations were contextual and notably extensive. This fragment was omitted from the book version of the dissertation[1] as too digressive. I also never returned to Iranian cinema in my research thereafter. It is only now, prompted by the initiative of the editors of this volume, that I have revisited that intellectual venture and chosen to re-examine it, particularly in the light of its now distant temporal context. The film has ceased to be new; it has become overgrown with film studies; it has become part of an oeuvre already closed by the author's death. I, in turn, have gained experience, and have been able to re-evaluate my interpretative and methodological approach of the time.

I realised, of course, that good intentions were not enough. Before deciding to step into the same river, I still had to familiarise myself with the state of research and answer the question of whether someone had already articulated the thesis and carried out the analysis I wanted to undertake. The response proved inconclusive, albeit inherently encouraging. While the thesis has ostensibly surfaced, there is a potential for the refinement and concretization of its justification, lending itself to a new and nuanced "interpretative costume."

[1] A. Szpulak, *Kino wśród mitów. O filmach śląskich Kazimierza Kutza*, Wydawnictwo Fundacji Collegium Europaeum Gnesnense, Gniezno 2004.

Four Methods of Seeing

The analysis of the state of research shows that reflections on the film, often intricately interwoven with the reflection on the director's complete oeuvre, follow several directions. However, these directions are not only rarely complementary but sometimes even turn out to be contradictory. In fact, this should not come as a surprise when one considers the creative method and views of the famous Iranian director, who in this period of his artistic work strove with full awareness for a formula of his cinema that was as open as possible to various readings.

The first distinguishable direction consists in reading *The Wind Will Carry Us* within a socio-political, ideological discourse, in marked opposition to the post-revolutionary and contemporary realities of Iran. From this standpoint, the film, by eschewing direct engagement with these issues, appears as an expression of escapism, excessive enigmatisation, an empty universality sanctioning cultural uprooting, or even simply as a desire to simply replicate the success of previous works at Western festivals – as a consequence, an artistic (arguably also ethical) regression.[2] Hamid Dabashi's critique goes as far as to claim that the sequence of the main character's encounter with the 16-year-old Zeynab in the dim confines of the byre, which is discussed in more detail later in this article, is "one of the most violent rape scenes in all cinema." [3] Scholars are eager to invoke this thesis, only to promptly distance themselves from it. [4] Its appearance, however, testifies to a radical – no longer aesthetic but axiological – rejection of Kiarostami's proposal. [5]

Within this way of looking at the work of the director of *Through the Olive Trees*, interpretations less critical of it have also appeared. Mathew Abbott, for example, saw the scene incriminated by Dabashi as a form of playing with censorship around the theme of male-female relations, and considered the fragment showing the protagonist's conversation with a local teacher inside a car to be the most important. In the course of this conversation, the pragmatic underside of a long-lasting and at the same time spectacular funeral ritual is revealed, involving, among other things, the mourning women scratching at their faces. It is this moment that, according to the researcher, is supposed to constitute the film's significance as an exposure of the newcomers' utopian misconceptions about the authenticity of forms of existence in a traditional rural community. Kiarostami becomes convinced that the

[2] H. Dabashi, *Close Up: Iranian Cinema Past, Present and Future*, Verso, London and New York 2001, pp. 255–256; A. Farahmand, *Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema*, [in:] *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, ed. R. Tapper, I.B. Tauris, London and New York 2002, pp. 99–100.

[3] *Ibidem*, p. 254.

[4] Ch. Lippard, *Disappearing into the Distance and Getting Closer All the Time: Vision, Position, and Thought in Kiarostami's The Wind Will Carry Us*,

"Journal of Film and Video" 2009, no. 61(4), p. 33;

G. Devi, *Humor and the Cinematic Sublime in Kiarostami's The Wind Will Carry Us*, [in:] *Humor in Middle Eastern Cinema*, eds. G. Devi, N. Rahman, Wayne State University Press, Detroit 2014, p. 170; M. Abbott, *Abbas Kiarostami and Film-Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, p. 40.

[5] The fact that his next film, *Ten* (2002), was made in a different way, with a greater commitment to socio-political issues, may indicate that the filmmaker listened to these critical voices.

realm of tradition, and even myth, is a fantasy, and that the people in the conditions of Siah Dareh, the secluded village where he has arrived, grapple with similar problems to his own. So it is meant to confront the illusion of a less detached and disintegrated world, to confront the belief that others believe, and to confront the desire to believe. It is meant to be an apotheosis of the mundane, the ordinary, and the secular.[6]

The second strand of research into *The Wind Will Carry Us* has been to use, above all, the cultural context in interpreting the work, its rootedness in the centuries-old and multilayered Persian tradition. Admittedly, this is justified by, for example, two very significant direct poetic references (Farrokhzad[7] and Khayyam[8]) or the creation of an extremely elaborate and intense sphere of the unrevealed. And the relation of the hidden and the represented is the basic opposition of that world, constituting its imagination. The need for this kind of thinking has been most clearly expressed by Godfrey Cheshire, identifying Kiarostami as a continuation of 20th-century modernist Iranian poetry, i.e. that of Forugh Farrokhzad.[9]

Both of these strands of reflection are outside the realm of my interest – the former because of the different perceptions of the basic meanings of the work, the latter because of my rather superficial knowledge of Persian culture, and my conviction that a more in-depth one is not necessary in this case. What succours me is the director's strategy of semantic openness, so many times explained by the director and consistently worked out in subsequent works (*The Wind...* is a peak achievement here), about which more below. It was this strategy that allowed him to take his place as a prominent figure in world cinema.

It is also what is reflected in the third strand of reflection on the work – an examination of its formula and its many implications. This is where the tension arises. For Dabashi, the openness of *The Wind Will Carry Us* is a measure of Kiarostami's decline, his escapism and artificiality.[10] On the other hand, according to Cheshire, it leads to a falsified perception of the Iranian director as an heir to the Western model of *film d'auteur*. [11] The former discredits it, a point with which one may or may not agree, while the latter considers it illusory, again which is worth debating. It seems, however, that some of the contradictions can be weakened to some extent. Kiarostami, adapting the existing authorial model to his artistic search and needs, was able to show a specific perception of reality, so far almost alien to world cinema, connected with the place of his birth, everyday existence and work.

One might expect that since the object of his interest is a symbolic universe so culturally distant from the Western experience, ad-

[6] M. Abbott, op. cit., pp. 35–41.

[7] Forugh Farrokhzad (1934–1967), a prominent Iranian poet, also a short film maker, who died tragically in a car accident.

[8] Omar Khayyam (1048–1131), a prominent Persian scholar and poet from the school of Avicenna.

[9] G. Cheshire, *How to Read Kiarostami*, "Cineaste" 2000, no. 25(4), pp. 8–15.

[10] H. Dabashi, op. cit., p. 256.

[11] G. Cheshire, op. cit., p. 10.

ditionally represented in *The Wind Will Carry Us* by a small Kurdish village in the remote Iranian countryside, most European or American audiences would indeed back away from such otherness. Let us recall, for example, the mature cinema of Sarkis Parajanian (Sergei Parajanov), which, although undoubtedly intriguing, it is so often enigmatic, puzzling, only partly comprehensible for a Western audience.

It appears, however, that this is not the case here. The poetic strategy, which is relatively rarely brought to life but which is not unfamiliar to this audience and is based, among other things, on the guise of verism, tends to reduce the problems with the clarity of the message. What is decisive here is the externality and distance from the presented world. The medium through which the cosmos of the small village is viewed is a visitor from a distant city, a completely alien and indifferent person, a television documentary maker by profession, and therefore a professional intermediary in the epidermal and casual voyeurism of the environment, devoid of the ability to see hidden things. Such a creation of the subject implies the absence, within the film world, of any fantastic elements and of the whole sphere of folk imagination, so rich, after all, in the works of Parajanian. The observation of ritualised forms of life, which function as a phenomenon inaccessible in the depths of its meaning, although also undermined from a rationalist point of view (the conversation with the teacher), is also limited and very discreet. The protagonist roams on the fringes of local everyday life, recording only detached, individual facts, from which a blurred outline of the whole is assembled. In the end, he finds the primordial images in a very simple and universal form. This is why – in my opinion, and at the same time in agreement with the author's intention expressed in the following quotation – the message can be successfully penetrated by means of the tradition that is nevertheless most alive for contemporary Europeans, especially Europeans from Poland, and which carries the biblical text as one of its dimensions, although, of course, the work does not explicitly refer to this tradition.

The interpretative openness of Kiarostami's film has, apparently, been consciously programmed by the filmmaker. In his manifesto *An Unfinished Cinema*, drawn up on the occasion of the centenary of the 10th Muse shortly before the making of *The Wind Will Carry Us*, the director remarks:

I believe in a type of cinema that gives greater possibilities and time to its audience. A half-created cinema, an unfinished cinema that attains completion through the creative spirit of the audience, so resulting in hundreds of films. It belongs to the members of that audience and corresponds to their own world.[12]

[12] A. Kiarostami, *An Unfinished Cinema*, Sabzian, 15.05.2019, <https://www.sabzian.be/text/an-unfinished-cinema> (accessed: 7.04.2023).

He develops and repeats this thought in many more statements and interviews. Most importantly, however, in his creative practice he hones his poetics of understatement based on hiding specific characters and events from the eyes of the audience, on the elliptical nature of the narrative, on the small extent to which the viewer is informed about the details of the story, on the autonomy and emancipation of the auditory sphere, on the distance determined by the camera settings, etc. In *The Wind...* he achieves its most perfect expression. This has been referred to and analysed in greater or lesser detail by many authors, including Chris Lippard,^[13] Elżbieta Wiącek,^[14] Gayatri Devi^[15] and Jonathan Rosenbaum.^[16] Clearly, in the case of Kiarostami, there can be no question of complete freedom of reception, but rather an active and creative susceptibility to explicit authorial suggestions. In the case of the cinema conceived in this way, however, when deciding on a particular interpretation, one must always remain aware of the provisional nature and a certain hypotheticality of one's rationale.

The last strand of research contradicts the first one, especially Abbott's interpretation, and in alliance with the third one. According to it, one can regard Kiarostami's work not only as an expression of universalism, of humanism (even if it is humanism in bad faith^[17]), but also as a medium of metaphysical search. This vision is closest to my approach of two decades ago, today modified but not rejected.

Given the conspicuous verism and even quasi-documentary character of this representation, an interpretation aiming to extract the symbolic essence from the image, to reconstruct the mythical story contained in it, or to identify the manifestation of transcendence, could be considered an abuse. It would seem that Kiarostami's work is first and foremost an affirmation of nature possessing the ability to revive a dying human existence, a praise of simple rural life, survival instinct, fertility and motherhood, and finally a direct, non-intellectual contemplation of the beauty of the world, landscape, light, and the human being. The strict consistency of the quasi-documentary stylisation very effectively masks the symbolic references of the individual images and the story as a whole. After all, perhaps not a single frame directly reveals myth-making energies; each is explained by some kind of reality. However, when, amid visual and narrative understatement, the symbolic dimension of the image becomes clear, the opening to transcendence immediately defines the essence of the message. In my opinion, interpretations that omit it turn out to be partial and minimising in this situation.

Such themes appear in the works of Elżbieta Wiącek,^[18] Stanley Kauffmann,^[19] or Godfrey Cheshire^[20] – in the latter's case, tran-

[13] Ch. Lippard, op. cit., pp. 32–36.

[14] E. Wiącek, *Filmowe podróże Abbasa Kiarostamiego*, Rabid, Kraków 2004, pp. 188–212.

[15] G. Devi, op. cit., pp. 163–169.

[16] M. Saeed-Vafa, J. Rosenbaum, *Abbas Kiarostami*, University of Illinois Press, Chicago 2018, p. 11.

[17] Such a supposition is referred to with some distance and even some irony by G. Devi, op. cit., p. 169.

[18] E. Wiącek, op. cit.

[19] S. Kauffmann, *A Momeland*, "New Republic" 2000, no. 223(7), pp. 28–29.

[20] G. Cheshire, op. cit., pp. 12–14.

scendence is only potential (one can agree with this), and its proper understanding requires appropriate cultural competence, relating, for example, to the Sufi tradition. However, they are most fully expressed in Gayatri Devi's text.^[21] After reading it, I had to think deeply about the point of writing this article. The author has convincingly depicted the main character's spiritual journey from death to life, indicated the key moments of this journey, interpreted the symbolic layer of the work in this context, and outlined the metaphysical dimension of the story. It seems to me, however, that my vision – from the perspective of my own culture – is even more specific in this respect, which is why I have decided to present it anyway. In the full knowledge that this concreteness is only one of the potentialities, I have decided to take advantage of the author's invitation to creative reception, which I believe is also possible within the framework of academic film studies.

The Time of Dying

To proceed, I must once again go back to my doctoral thesis. In it, drawing on reflections inspired by Eliade and Jung, I extensively outlined the specifics of the narrative structure of a film that reproduces a mythical story in its integral form. And this structure consists of creating a symbolic path followed by the main character, and presents itself quite simply. It consists of four elements: birth (as an optional element), initiation, sacrifice (death or its proximity) and re-birth (resurrection). Abbas Kiarostami's film is one of those works in which this structure is at least partially realised. Partially, because we are introduced to the protagonist as a mature man in a state of inner lethargy and perhaps even spiritual death. If this is the case, then the first two elements become inherently problematic.

In *The Wind Will Carry Us*, the present day, in the form of an anonymous protagonist devoid of really deep characterisation, is reflected in the very archaic forms of everyday life in a rural community. Having come from a metropolitan melting pot, the Engineer – as the villagers called the protagonist – has to find his feet in the face of the otherness present at every turn. This is all the more painful because the final reckoning is unexpected: death triumphs there, renewed life here.

Such a purely external perspective does not, of course, allow the film to reproduce any specific symbolic code rooted in the existence of the portrayed community, any sacred history of its own, which is why this symbolic cinematic story, built at the interface of two different worlds, turns out to be at once so universal, interpretively open, clear without any connection to the ideas specific to one or another religious system, one or another culture. It activates archetypal images in the most basic form possible, situated in the depths of common consciousness.

The Engineer becomes the protagonist of this story, which is unexpectedly subject to the order of myth, and thus acquires the

[21] G. Devi, op. cit.

status of a representative of the human species at the centre of the world – a species defined by a specific moment in time, but at the same time a species invariably identical in its spiritual predispositions. He arrives in Siah Dareh to film, with the help of an accompanying team of several people, a funeral ceremony that has been practised here for centuries, an ethnographic and customary rarity and, as already mentioned, a visually attractive one. His task, therefore, is to observe one of the local rituals, manifestations of the living link between man and the supersensuous world, and to exploit as effectively as possible this phenomenon of spiritual life stripped of its meanings and removed from its full symbolic context. The work he has been commissioned to do, which he treats with indifference and a sense of inertia, consists, in a deeper sense, in instrumentalising and penetrating a fragment of the sacrum, in taming and depreciating a mysterious element.

Paradoxically, however, it is this very element that takes possession of its would-be conqueror, successively exerting an every greater influence on him, so as to finally bring about his inner transformation and bring him life instead of death. During these days of waiting for the old woman's death, his perspective reverses completely, so that when the longed-for moment comes and the old Mrs Malek dies, the Engineer departs, without even filming or observing the funeral rite, which for him becomes a sign of the past.

The protagonist's metamorphosis, his re-birth, is not contained in any particular tradition. He is deprived of his identity. The Engineer is a middle-aged man, an inhabitant of a big city, where the individual path of life seems to have no meaning in the face of an innumerable collection of anonymous human destinies, where official religiosity and generally accepted moral principles demand only routine in response, where family ties also loosen and cool. Thus, a lonely and energy-deprived person arrives in the village, a person on the verge of death, despite having all the physical strength at his disposal, a narcissist who is blind to reality (and literally short-sighted). Everything he does, including his waiting and diligently following up on news of the old woman's condition, gives the impression of something that is only seemingly happening. This also works the other way round: the disregard, camouflaged mockery and paternalism that constitute the newcomer's relationship with the locals do not seem to affect anyone, apart from the schoolboy who serves as his guide. He exists in the centre of the film frame but on the margins of the depicted world.

The initial, very long part of the film can be called a contemplation of the image of death. Right from the very first shots, a car with a television crew is shown breaking down near its destination, the aforementioned Kurdish village, and thus, as it were, falling into a state of fatal numbness. Such symbolically explicit images appear repeatedly. For example, Youssef, a man invisible from the surface, digging a deep hole needed to install a mobile phone antenna, finds a long human bone. The protagonist takes this bone from him like a talisman and hides it

in his car, thereby taking on the hidden mark of death. He can also be seen when, in a grotesque scene repeated several times, he rushes to the top of a hill near the village so that, in this exposed place, he can communicate by telephone with his Tehran-based boss, the television producer Mrs Godarzi. The place eternally serving man's lonely contact with God, marked by special proximity to heaven and metaphysical potency, is used by him to make hopeless attempts to engage in an unimportant conversation with people who are indifferent to him, including his wife. The Engineer remains spiritually blind, seeing nothing in the reality beyond its tactility. He is thus surrounded by a landscape of a rather monochromatic, sandy-ground colour, devoid of water, abounding only in shrivelled, scorched vegetation.[22]

Death, which becomes the content of these images, in addition to representing the protagonist's slowly emerging state of soul, his confinement and apathy, also reveals its predatory face, its contagious destructiveness. Stimulated by the impatience of his bored companions and the instructions of the producer, the crew chief increasingly enquires about the course of the old woman's illness and reacts with poorly disguised dissatisfaction to the news that she has improved and may not die at all in the near future, and thus, solicited by demons hidden in the shadows (only the voices of the crew members can be heard, no faces or even silhouettes are visible) unaware of the significance of this fact, he begins to desire the death of another person.

Man in Darkness

From the outset, however, this image of death is accompanied by an at-first very tenuous but ever-growing sense of proximity to a hidden, although very close, image of life pulsating with a regular heartbeat and existing in its inalienable fullness. The intensity of such a sensation is, to a large extent, connected precisely with the particular clarity of the pre-mortal gaze.[23] The signs of fullness are mainly the characters of the indigenous people, who lead their everyday existence in a fixed and inviolable way, working hard, giving birth to children, hospitable but also not imposing, discreetly hidden in the interiors of their homes, and ultimately, even elusive and somewhat mysterious. In any case, *The Wind Will Carry Us* constantly emanates hidden but indefinable anxiety and uncertainty, even in its poorly developed storyline. After all, almost until the end of the film, it is unclear why the visitors from Tehran have actually wandered into this small village and why they are so interested in the fate of an old, dying woman without visiting her at all. It is this uncertainty and this anxiety that break the static nature of the image of death, leading to an opening that by its very nature leads to isolation and a loss of the ability to see the state of becoming oblivious to the inspirations and signals coming from the environment.

[22] On the importance of landscape in the transformation of the protagonist and its visualisation – G. Devi, op. cit., p. 180.

[23] T. Sobolewski, *Chwilowy raj*, "Gazeta Wyborcza" 2011, no. 86 (14.04.2011), p. 15.

This opening is marked to a large extent by the creation of space. As the protagonist strolls through the village, he discovers its unusual and, for him, completely new quality. This peripheral place, lost in a desolate, undulating countryside, begins to appear to him as a vast, almost infinite space, open in every part and in every direction. Horizontally, it is a labyrinth of small streets and narrow passages, well known only to the locals, but not leading anyone astray.^[24] As it transpires, there are different ways to reach the chosen destination from any point. Indeed, when explaining the way to the school, the child shows two contradictory directions. In this space, everything is mysterious, but also possible, to some extent depending on who moves in it and how. It is fluid, stretchy and, despite the slow pace of the narrative, very dynamic. After all, constant movement also continues in the vertical plane. The buildings are spread out on several levels on the mountainside and the protagonist constantly has to climb or descend to get anywhere. One pole of this vertical spread of space is the top of the hill, the other is the interior of the underground byre. These profoundly symbolic places turn out to be the points at which key events in the protagonist's inner story take place.^[25] In this way, the space created in the Iranian film reveals its spiritual meaning. The order of nature, with its immutable laws, and a human being, with their own inner experience, meet there. Nature opens up to the supersensuous sphere and thus undergoes a certain pneumatisation, while, on the other hand, man leaves his confinement and limitation and enters into a relationship with the universe. Nothing here is either accidental or insignificant anymore. Over time, the small village and its immediate surroundings become more and more clearly the focal point of the world, the place for the full and final renewal of long-broken ties. In the final shots, the space already becomes completely open and united with the human being. Riding a motorbike, the people move amidst the vast fields that stretch to the horizon, blending into the landscape and contemplating it at the same time.

The process of the protagonist's rebirth, or rather the peculiar period of opening up of his inner self, is at first very subtle and lasts for most of the film almost unnoticed, unconfirmed by any specific event. However, being thrown into a new, unusual place and a situation of stillness and expectation generates an undirected stirring. Talking to Farzad, the boy who became his guide and intermediary during his stay in the village, he asks a surprising question: "Do you think I am a good person?" This question testifies to the perplexity of his own weakness, his non-obviousness, clearly displayed to him in his encounter with this otherworldly space-time and its transcendent dimension. The

[24] The image of the labyrinth can be read as a symbol of pilgrimage, D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, transl. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990, p. 63.

[25] This strict coincidence is also noticed by G. Devi, *op. cit.*, p. 183.

affirmative answer can be seen as the voice of a caring angel referring to the questioner's buried inner potencies rather than to the condition in which he currently finds himself. It thus constitutes a declaration of unwavering faith in man and the hope of his transformation. Here there is a definitive rejection of a purely veristic view. The seemingly most ordinary villagers prove to be the opposite of Tehran's demonic underlings; they turn out to be the signs of the reality to come.

The breakthrough in the Engineer's spiritual journey, the threshold of real maturity and the moment that brings him closer to reintegration, comes in the form of a mythical journey into the depths of the earth. It can be seen as a belated act of initiation, born out of a mid-life crisis. For a member of the contemporary human community, the successive stages of initiation into the supersensuous reality and the symbolic vision of fullness are not an obvious consequence of development, for this development, if it occurs at all, is usually highly individualised, primarily internally motivated, unpredictable in its forms and irregular. Thus, these phenomena may manifest themselves in various ways, often in the simplest and most common symbolic images, they may also activate themselves in the most varied moments of life, they may recur, although, as is precisely the case with the Engineer, they usually appear in critical states of mind. In his case, the journey through the underworld, and thus, on the one hand, the touching of the mystery of death, because they symbolise, after all, the land of the dead, and, on the other, finding oneself again in the womb and being spiritually born, turns out to be the abolition of the boundaries of previous existence and the placement in a world infinitely wider, multidimensional, full of mysteries, subject to the workings of the Spirit.

An agonised Tehran man, who almost from the beginning of the film wanders among the local people and animals in search of milk and, not knowing why, cannot get any, finally arrives at the right address. In one of the farmyards, he is to find what he is looking for with such strange persistence. A woman sends him to her daughter, who has entered an underground byre^[26] to milk a cow. Crossing the threshold of the cellar corridor, the protagonist suddenly finds himself alone amid absolute darkness. Wading blindly through a narrow tunnel, he reaches a patch of underground space illuminated only sparsely by a small portable lamp standing on the floor. The girl is just getting down to work: you can hear the drink coming out of the cow's udder, filling the vessel in a steady, pulsating rhythm. Meanwhile, he speaks the words of a poem. It is a poem by the aforementioned Forugh Farrokhzad. The poem begins with images of death and absolute doom, images that correspond to the protagonist's spiritual condition symbolically submerged and condensed in the impenetrable darkness of the tunnel:

[26] This type of architecture is common in this part of Kurdistan. See M. Kalari, *Wyreżyserowana natura*, "Czas Kultury" 1999/2000, no. 6/1, p. 139.

In my night, so brief, alas
 The wind is about to meet the leaves.
 My night so brief is filled with devastating anguish

and further on

There, in the night, something is happening
 The moon is red and anxious.
 And, clinging to this roof
 That could collapse at any moment,
 The clouds, like a crowd of mourning women,
 Await the birth of the rain.
 One second, and then nothing.

However, as the words continue, the reality of barren dying flows into a not-yet-very clear vision of a loving union:

You in your greenery,
 Lay your hands – those burning memories –
 On my loving hands.
 And entrust your lips, replete with life's warmth,
 To the touch of my loving lips
 The wind will carry us!
 The wind will carry us! [27]

In this poetic image of love, the sharpened perception of the senses flows into a spiritual union with the cosmos. After all, in a great many religious, mythical and even linguistic traditions, [28] the wind appears as a symbolic evocation of the Spirit. [29] This kind of feeling and seeing of the world, in which supernatural reality is discovered through an intense sensory experience, is reflected in the metaphors that has characterised Eastern poetry for millennia, leading from the image of this very experience towards symbolic content. An unrivalled example of this construction of meaning – and here I am already beginning to fulfil the promise of an unconventional interpretative path – is the biblical *Song of Songs*. One of its verses is even very clearly associated with the final fragment of the Farrokhzad's poem, which is in fact its unconscious reflection and transformation:

Awake, O north wind,
 and come, O south wind!
 Blow upon my garden,
 let its fragrance be wafted abroad.
 Let my beloved come to his garden,
 and eat its choicest fruits. [30]

[27] F. Farrokhzad, „The Wind Will Carry Us”, Goodreads, <https://www.goodreads.com/quotes/7268595-the-wind-will-carry-us-in-my-night-so-brief> (accessed: 7.01.2024).

[28] The Hebrew word *ruach* (feminine), translated in the Greek Septuagint as *pneuma* (neuter), simply means 'wind,' 'air in motion' or 'breath inherent in living beings.'

[29] J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, transl. B. Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005, p. 237;

D. Forstner, op. cit., p. 71.

[30] Song 4:16.

The whole scene of the Engineer and the girl meeting in the deep dimness of the byre evokes the inspired Jewish poem in its atmosphere. Visible in a small circle of light emanating from a lamp, he utters a song of death, which transforms, however, into a song of love. Like the Bride, then, she remains on the move towards perfection and ultimate love fulfilment in the proximity of the Bridegroom. She, on the other hand, invariably remains in her focused, open silence, fully formed, like the Bridegroom. She utters only a few insignificant words. Nor can she be seen, for she is always shrouded in darkness, like the Lord around whom is cloud and darkness.^[31] Only a patch of her predominantly red patterned robe remains visible. This colour definitely stands out in the rather monotonous colour scheme of the entire film, one could say that it burns with intensity, evoking further associations with the image of Yahweh. Moses, passing through the darkness, after all, sees the Lord in the fire of the burning bush.^[32] Then Isaiah sees Him “sitting upon a throne, high and lifted up; and his train filled the temple.”^[33] And finally, He comes in “a gentle whisper” – this is the meeting of Elijah.^[34] These three images may describe the protagonist’s mystical journey up to the moment when the girl hands him, in a silent gesture full of calm gentleness, milk that is still warm, food that is not processed in any way, that protects and strengthens the newborn life,^[35] food of the purest love, a foretaste of the Promised Land^[36] in the temporal plane of mortality and a foreshadowing of paradise^[37] in the eschatological plane. He receives it in the most secret place, precisely in his mother’s womb, from which he is yet to emerge into the world, born again, as it were.^[38]

It is not, however, a figure of ultimate transformation, just as, in fact, the final transformation was not brought about by the evoked visions of the patriarchs and prophets. The scene presents the motif of initiation in its deepest essence. In Kiarostami’s work, the emphasis has shifted from the most frequently exposed motif of sacrifice to the motif of initiation. This is probably because the protagonist is created in a different way, as has already been mentioned, as a modern man for whom being born spiritually means something particularly unexpected, dramatic, and even in the ordinary course of things, often beyond his capabilities.

The symbolic meaning of this mysterious and highly significant scene, which culminates in the protagonist’s journey back through the darkness towards a new vision of the world, poses many difficulties of interpretation. For it is not lacking in contradictions, ambiguities and surprises,^[39] although obviously very far from Dabashi’s insights. The evoked elements of the biblical context are neither, quite obvious-

[31] Ps. 97:2.

[32] Exod. 3:2-4.

[33] Isa. 6:1.

[34] 1 Kgs. 19:12.

[35] D. Forstner, op. cit., p. 46.

[36] Exod. 3:8.

[37] Song 4:11, 5:1.

[38] John 3:1-21.

[39] G. Devi, op. cit., p. 171; E. Wiącek, op. cit., pp. 191-192.

ly, objects of conscious reference, nor do they correspond to the film images in a straightforward and unambiguously clear manner. The Song of Solomon shows the Bride moving towards the Bridegroom, an arrangement opposite to the screen image in which the man approaches the woman, who occupies the position of the centre of spiritual space and the ultimate point of arrival. And if we refer to the threefold vision of God by Moses, Isaiah and Elijah, we have to conclude that in the scene analysed here, the mountain, as the place of God's manifestation, is transformed into its opposite, the interior of the earth. This incompatibility of images, however, is all the more indicative of the nature of symbolic representation, and especially of such mysterious representations, in which the threads are inexplicably and obscurely linked, leading into areas that cannot be penetrated completely. This situation also has the merit of freeing us from the danger of an interpretative routine, which manifests itself in a race to find the numerous symbolic motifs and their various cultural representations, developing into an erudite juggling act with them. The adoption of a biblical context is one possible route and, as I said, also stems from the author's programmed incompleteness of the work, seeking completion in the process of active reception. Consequently, by following this somewhat arbitrary path, without looking for exact parallelisms, and sometimes even by contradiction, one can arrive at a fully universalised vision of the scene in question.

Here, then, the protagonist walks towards the most mysterious of the many personal beings he encounters in this place, towards the one who manifests himself as a simple emanation of the Absolute, towards the Personal God. The Engineer, communing with him, cannot see his face. The anti-anthropomorphism very evident in Eastern traditions, sometimes even in Christian traditions (vide: iconoclasm), is manifested here. One can clearly feel, however, that this peculiar Envoy bears irresistible feminine qualities. She exists, after all, in the person of a young girl. She bestows her quiet, focused attention on the protagonist in order to ultimately, with a gentle, fully maternal gesture, bandage his inner being with a spiritual gift.

God has thus allowed himself to be touched, in a small, secluded, darkened room in the womb of the earth, which gives the encounter a character of extraordinary intimacy, even physical proximity. The image of such intimate contact between man and the reality of God as a Person may have occurred because there was no mediation of tradition, ritual or symbolic imagery between the protagonist and the supernatural world. Modern man, existing outside the spiritual community, oblivious to the signs of another reality, must search alone for the mystical presence of the Unknowable. To begin this search, he needs the stimulus of an individual, directed gaze. On the summit of the mountain, at the place of the manifestation of God in His original masculine form, he remains fully closed. He only opens up in secret, in contact with the gentle element of femininity.

Death Defeated

Once he comes to the surface, the world around the protagonist has not changed much; everything goes on with its own rhythm, both in terms of the plot and the manner of narration. However, the image undergoes a certain dynamisation, mainly by breaking its deep monochromes and thickening the symbolic motifs. The landscape gently, without showy ostentation, becomes saturated with greenery and water and becomes more varied and animated. The crew's companions – demons of death – hide or become lost in the changing world. One vision imperceptibly turns into an extremely different one, the space widens, multiplies,[40] loses the characteristics of a labyrinth. There are still paroxysms of the old world when the protagonist quarrels with the boy, his guide and guardian angel, or when, with a kick, he knocks over a turtle that is passing by, so that the animal, unable to move, would die in the scorching sun. The camera, however, carefully follows the struggling reptile, which after a while returns to its normal position and continues its march. This is a discreet sign that death is beginning to lose its power.

The cosmos is being reborn, and in this process the motif of sacrifice, which is less spectacular than the initiatory one but at the same time necessary and conclusive, plays a decisive role. This sacrifice takes place on the same hill on which the Engineer held his meaningless telephone conversations, on the same hill on which he received a human bone – a fragment of a long-dead body, a symbol of decay, on the same hill, finally, on which he wanted to deprive the little turtle of its life, i.e. on a profaned place, clearly imbued with the image of death. This sacrifice has a special character. Usually in these kinds of storylines it is the protagonist who is the subject, who pays the price for which he acquires a new life, whereas in *The Wind*... it happens in a different way. Instead of him, it is someone else who does it – young Youssef, digging a hole at the top of the mountain, the fiancé of the girl from the underground byre, and therefore, as it were, her accomplice, another key person with the face hidden in the darkness,[41] a “twin” and complement of that Envoy, also a complement in terms of gender. He gets buried in this pit. He does not die only because the Engineer, who notices the accident, brings help. After the intervention of the local doctor, who says that the buried man will survive, the men, detached from their fieldwork, drive him unconscious to the hospital. It could be said that the motif of vicarious sacrifice, known primarily from Christianity, appears here. In this case, it is hidden from the eyes of the viewer, discreet and mysterious. Its effect turns out to be the protagonist's transcending of the framework of solipsism, opening himself up to the influence of the vital energy of the external world, deep yearning, brought into play at little cost, to save another human being.

[40] G. Cheshire calls Kiarostami “a poet of space *par excellence*,” and points out that from the scene in the byre the main character gains access to its vertical dimension (byre-hill); G. Cheshire, op. cit., pp. 14–15.

[41] K. Jabłońska, *Perski dywan*, „Więź” 2001, no. 9, p. 163.

When the buried man is taken to a hospital in the city, the Engineer moves away and, invited by the doctor, rides with him on a motorbike amidst a world already completely transformed. For the transformation effected in the man affects the entire cosmos. This is expressed very well in the words of the prophet Isaiah: "(...) for waters shall break forth in the wilderness, and streams in the desert; the burning sand shall become a pool, and the thirsty ground springs of water; the haunt of jackals shall become a swamp, the grass shall become reeds and rushes."^[42] There is no shortage of similar visions of a flourishing desert both in the biblical text and in the poetry of the Middle East as a whole.^[43] Their prevalence is, of course, conditioned by the climate of the area, but they do not, after all, remain at the level of a realistic representation of the world. Here, the vision manifests itself in a multi-faceted symbolic form. The Engineer and the doctor travel amidst an exuberance of grasses and grains of soft green-yellow colours, rippling gently in the wind which, without dematerialising the space, gives it a spiritual character. "The wind blows where it wishes, and you hear the sound of it, but you do not know whence it comes or whither it goes"^[44] – these words, taken from the Gospel of St John, can be used to describe the situation in which people and their surroundings find themselves, the situation of being on the threshold of something completely new and unknown. The green colour, which begins to dominate the scene, evokes the archetypal image of the Garden of Eden or the abundant pasture where the Lord will allow man to rest.^[45] There is no dynamism in this colour, but a sense of harmony and peace.^[46] Through its growing presence, a mystical *apatheia* can be born, i.e. a final abandonment of passions, feelings and desires. The green of the grass is accompanied by the blue of the clear sky, the colour of contemplation, mystery and longing for transcendence.^[47]

Nevertheless, one must bear in mind that such a reading of the ending is neither necessary nor unquestionable. *The Wind Will Carry Us* does not at any point compromise its quasi-documentary style, revealing symbolic meanings in the image of the material world rather than in creative metaphors. The ending of the film, interpreted above as a vision of paradise, has a more rational justification, which is also manifested in the verbal sphere of the film. Here, in the words of the poet Omar Khayyam, the doctor-sage encourages the Engineer to contemplate the image of this world, to see its extraordinary beauty, and to abandon all hopes and expectations related to posthumous existence, as the future life in paradise is shrouded in mystery and great uncertainty.

[42] Isa. 35:6-7.

[43] Ps. 65:10-14; 147:8-9.

[44] John 3:8.

[45] Ps. 23:1-2.

[46] W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, transl. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996, p. 89.

[47] J.W. Goethe, *Nauka o barwach*, transl.

T. Namowicz, [in:] idem, *Wybór pism estetycznych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, pp. 299–300; W. Kandyński, op. cit., p. 88.

However, the interpretation of the quoted poem is by no means as clear-cut as it might seem. Using specific references to the traditions of Persian philosophy and art, Cheshire concludes that the reality of the represented world does not have to be at odds with its symbolic perception:

Certainly, the poem's sense of "reject belief in the hereafter and enjoy the moment" gives us a clear outward meaning that, like Kiarostami's own 'modernist' meanings, doesn't require any additional interpretations. Yet anyone familiar with mystical interpretations of Khayyam's work (e.g., Paramhansa Yogananda's) can easily read the doctor's words to mean: "Look beyond orthodoxies that say paradise lies out there – realize that it exists within every soul and every moment." If the first of these readings might be called the exoteric and the second the esoteric, a third reading, call it poetic-philosophical, is one that encompasses both of the preceding meanings, seeing their 'higher' truth not as a case of 'either/or' but 'both/and'.^[48]

And when one further considers the reality of the cinematic image described above and more readily apparent to the Western viewer, it can be seen that both the present and the transgression of its clearly defined framework gain a profound justification. The natural world itself becomes imbued with spirit,^[49] while the pneumatisation of the entire space makes it fully open to the metaphysical order, but does not invalidate it as a record of the moment. The division between the temporal "here and now" and the unknowable after death, so sharply delineated by the doctor, seems to weaken and is finally abolished. It is difficult to discern here, as the critic wishes, a purely stoic attitude which, in the face of a conscious, inevitable and imminent death, makes one accept earthly existence as the highest beauty and ultimate fulfilment.^[50] Rather, we are dealing here with something greater. It is about the transcendence of death, its symbolic rejection and ultimate victory over it, most profoundly recognisable in the gesture of immersing the human bone in the flowing waters of a stream. Even before this gesture, which concludes the protagonist's story, there were already signs of the final transformation. He is not, after all, filming the old woman's funeral for which he has waited so many days. He leaves the site of the ceremony, leaving the image behind, as if it were an unwanted memory of a departing form of the world.

The doctor comments on the people there that they hardly ever get sick, but, living to be old, they just die, and adds that man's greatest illness is death. But after all, there are no more mourners, and with the remains of the human body, the last sign of death sinks into the water, which symbolises the powerful, unlimited and imperishable, thriving life. A small flock of sheep drinks water from this river in the final shot. This most terrible human affliction – but also the affliction of all creation – disappears, and with it the stigma of time also disappears.

[48] G. Cheshire, *op. cit.*, p. 15.

[49] G. Devi, *op. cit.*, p. 179.

[50] T. Sobolewski, *op. cit.*, p. 15.

The ending of the film may be read as the realisation of St Paul's eschatological vision, which is summed up in the words: "The last enemy to be destroyed is death."^[51]

The possibility of a biblically based reading of *The Wind Will Carry Us*, which I have attempted to present, confirms the practical effectiveness of Abbas Kiarostami's efforts as an advocate of a formula of open, unfinished cinema, oriented towards a particularly active, co-creative role of the viewer. A cinema in which the author does not so much create meanings as arranges spaces and conditions for them.^[52] The film's ending, in particular, lends itself to various, though not arbitrary, interpretations. Let us once again give the floor to Cheshire:

(...) the mode described here invites a musical analogy: Each surface event is like a struck chord on a stringed instrument. The artist knows where the other strings lie and their capacities for vibration, but how – and if – they are heard will depend on how 'attuned' the auditor is. The symbolic meanings, while real, register not as the 'real' events but as significant resonances.^[53]

If one were to agree on this metaphor, however, a caveat must be made: resonance, while only reflecting real sound, can balance and even dominate it.

In the present text, the biblical context is invoked precisely as resonance and only outlined. Many more elements of it could be evoked, such as the image of Pentecost or Ezekiel's prophecy of life breathed by God into dead bones. The deliberate abandonment of its extension and deeper functionalising is intended to avoid the instrumentalisation of the cinematic work which, apart from anything else, comes from a related, because it has the same roots, but nevertheless different religious tradition. It is much better – especially in the spirit of Kiarostami's aesthetics – to refrain from excessive concreteness, which raises the suspicion of over-interpretation. Allow the reader to possibly make additions.

Translation: Kamil Petryk

Abbott Mathew, *Abbas Kiarostami and Film-Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017.

Cheshire Godfrey, *How to Read Kiarostami*, "Cineaste" 2000, no. 25(4), pp. 8–15.

Dabashi Hamid, *Close Up: Iranian Cinema Past, Present and Future*, Verso, London and New York 2001.

Devi Gayatri, *Humor and the Cinematic Sublime in Kiarostami's The Wind Will Carry Us*, [in:] *Humor in Middle Eastern Cinema*, eds. Gayatri Devi, Najat Rahman, Wayne State University Press, Detroit 2014, pp. 161–187.

B I B L I O G R A P H Y

[51] 1 Cor. 15:26.

[53] Ibidem.

[52] G. Cheshire, op. cit., p. 12.

- Farahmand Azadeh, *Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema*, [in:] *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, ed. Richard Tapper, I.B. Tauris, London and New York 2002, pp. 86–108.
- Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, transl. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990.
- Goethe Johann Wolfgang, *Nauka o barwach*, transl. Tadeusz Namowicz, [in:] Johann Wolfgang Goethe, *Wybór pism estetycznych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, pp. 352–386.
- Jabłońska Katarzyna, *Perski dywan*, „Więź” 2001, no. 9, pp. 161–164.
- Kalari Mahmoud, *Wyreżyserowana natura*, „Czas Kultury” 1999/2000, no. 6/1, pp. 138–140.
- Kandyński Wasyl, *O duchowości w sztuce*, transl. Stanisław Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996.
- Kauffman Stanley, *A Momeland*, „New Republic” 2000, no. 223(7), pp. 28–29.
- Kiarostami Abbas, *An Unfinished Cinema*, Sabzian, 15.05.2019, <https://www.sabzian.be/text/an-unfinished-cinema> (accessed: 7.04.2023).
- Lippard Chris, *Disappearing into the Distance and Getting Closer All the Time: Vision, Position, and Thought in Kiarostami's The Wind Will Carry Us*, „Journal of Film and Video” 2009, no. 61(4), pp. 31–40. <https://doi.org/10.1353/jfv.0.0049>
- Saeed-Vafa Mehmaz, Rosenbaum Jonathan, *Abbas Kiarostami*, University of Illinois Press, Chicago 2018.
- Sobolewski Tadeusz, *Chwilowy raj*, „Gazeta Wyborcza” 2011, no. 86 (14.04.2011), p. 15.
- Szulak Andrzej, *Kino wśród mitów. O filmach śląskich Kazimierza Kutza*, Wydawnictwo Fundacji Collegium Europaeum Gnesense, Gniezno 2004.
- Tresidder Jack, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, trans. Bożena Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005.
- Wiącek Elżbieta, *Filmowe podróże Abbasa Kiarostamiego*, Rabid, Kraków 2004.

„A Voice for Iran” – animacja jako forma protestu. Irańska rewolucja „Woman, Life, Freedom”

ABSTRACT. Dytman-Stasieńko Agnieszka, „A Voice for Iran” – animacja jako forma protestu. Irańska rewolucja „Woman, Life, Freedom” [‘A Voice for Iran’ – Animation as a Form of Protest. The Iranian Revolution “Woman, Life, Freedom”]. “Images” vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 73–96. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.4>

The article focuses on animations as artistic forms that can be classified as part of the cultural resistance repertoire strongly present during the protests in Iran following the death of Mahsa Jina Amini in September 2022. Two collections of short animated films are analysed – Mehran Sanei’s Instagram *Onimations* and the digital archive – *Archive of Defiance*, curated by Shahrzad Mojab and Afsaneh Hojabri. Symbolic communication, represented by both collections, is an integral element of any revolution. The aims of the article are to analyse the techniques, forms and specific features of animations used in creating artistic works for political purposes, to determine the function of animation as a form of protest communication, to define the role of both collections in resistance communication, and finally, to define the essence of social media action in transnational activism and in creating international support groups.

KEYWORDS: Iran, protest, animation, activism, social media

16 września 2022 roku w szpitalu w Teheranie zmarła Mahsa Jina Amini[1]. 22-letnia Kurdyjka została aresztowana trzy dni wcześniej przez policję obyczajową za źle założony hidżab, odsłaniający kosmyk włosów. Rodzinie przekazano informację, że przyczyną śmierci był zawał serca. Dzięki relacjom świadków oraz dociekliwości dziennikarzy wiadomo jednak, że młoda kobieta została zakatowana w areszcie. Śmierć Mahsy stała się katalizatorem masowych protestów, które wybuchły w Iranie 22 września i w różnej formie trwają do dziś. W trakcie demonstracji kobiety publicznie obcinały włosy, paliły hidżaby, ścierały się z policją. Był to największy wybuch społecznego sprzeciwu od czasów rewolucji 1979 roku, która doprowadziła do obalenia szacha Mohammada Rezy Pahlawiego i przekształcenia monarchii konstytucyjnej w republikę islamską. Hidżab wraz ze skromną suknią uznano wtedy za obowiązkowy ubiór dla kobiet[2], jego odrzucenie, rozumiane jako wolność wyboru, stało się symbolem protestów, które wybuchły po

[1] Y. Najdi, N. Gholami, O. Deedar, D. Neufeld, *Jina Mahsa Amini: The face of Iran’s protests*, Deutsche Welle, 12.06.2022, <https://www.dw.com/en/jina-mahsa-amini-the-face-of-irans-protests/a-64007550> (dostęp: 28.09.2023).

[2] M. Axworthy, *Revolutionary Iran: A History of the Islamic Republic*, Oxford University Press, Oxford 2013; *Protests in Iran 1979–2023*, The Iran Primer, 30.05.2023, <https://iranprimer.usip.org/blog/2019/dec/05/fact-sheet-protests-iran-1999-2019-o> (dostęp:

śmierci Mahsy Jiny Amini. Kosztowały one życie około 500 Irańczyków, kilka tysięcy zostało aresztowanych, kilkaset osób stracono.

Hasło protestów wiele mówi o motywie przewodnim walki, ale też o biorących w nich udział: „Kobieta, Życie, Wolność” (perski: *Zan, Zendegi, Azadi*). Jest to też hasło globalnej akcji lub ruchu wsparcia dla irańskich kobiet protestujących na ulicach i ryzykujących życie w starciach z policją[3]. Iranki podkreślają, że pierwszy raz stoją z nimi ramię w ramię mężczyźni, jest to więc nie tylko protest kobiet, ale protest społeczeństwa irańskiego[4]. Dzięki mediom społecznościowym protestujący w Iranie z jednej strony mogą liczyć na międzynarodową publiczność, z drugiej zaś na międzynarodowe wsparcie, zwłaszcza Irańczyków mieszkających w diasporze. Mimo że nie biorą oni bezpośrednio udziału w protestach, to jednak ich zaangażowanie w szerzeniu świadomości na temat wydarzeń w Iranie stanowi również wyrazisty przejaw niezgody na rzeczywistość społeczno-polityczną, ponieważ jest równoznaczne z zamknięciem drogi powrotnej do kraju.

Globalizacja i umiędzynarodowienie wsparcia przybierają różne formy: są to więc przede wszystkim „tradycyjne” marsze, protesty solidarnościowe, które mają zwrócić uwagę na dramatyczną sytuację Irańczyków. Istotnym elementem każdego wystąpienia ulicznego, zarówno w Iranie, jak i poza nim, jest jego warstwa symboliczna, wizualna. Każda bowiem rewolucja ma swoją niepowtarzalną i charakterystyczną reprezentację wizualną, swój rewolucyjny kod komunikacyjny. Symbolika związana jest często z konkretnym wydarzeniem, które doprowadziło do nagłego wybuchu niezadowolenia. W tym wypadku była to śmierć młodej dziewczyny, torturowanej i zamordowanej na komisariacie. Zdjęcie Jiny (bo tym kurdyjskim imieniem posługiwała się Mahsa) oraz długie kobiece włosy, często rozsypujące się na plecach, swobodnie puszczone na wietrze lub obcinane publicznie[5], są najbardziej rozpoznawalnym i reprodukowanym symbolem protestów. Komunikacja wizualna rewolucji jest zróżnicowana pod względem formy – są to np. plakaty, slogany wypisywane na murach, replikowane gesty ścinania długich włosów czy po prostu stanie w niemym proteście z odsłoniętą głową i hidżabem zatkniętym na kiju[6].

Ważnym elementem są funkcjonujące w mediach społecznościowych i przygotowywane specjalnie dla takiego formatu filmy – zarówno krótkie filmy video, jak i różne rodzaje animacji. W artykule chcia-

10.09.2023); o wykorzystaniu mediów w trakcie rewolucji 1979 roku: A. Sreberny-Mohammadi, A. Mohammadi, *Small Media, Big Revolution: Communication, Culture, and the Iranian Revolution*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.

[3] <https://www.womanlifefreedom.today/>.

[4] G. Farahani, „Woman, Life, Freedom” in Iran – and What It Means for the Rest of the World, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=NnminjnBvDA> (dostęp: 20.09.2023).

[5] *The symbolism of cut hair in Iranian protest posters*, Graphéine, 16.01.2023, <https://www.graphéine.com/en/graphic-design-en/symbolism-cut-hair-iranian-protest-posters>, (dostęp: 15.09.2023).

[6] F. Hart, *Something in Me Sparked: The Iranian Women Using Art to Protest*, The Guardian, 3.10.2022, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/oct/03/something-sparked-iranian-women-art-protest-mahsa-amini> (dostęp: 18.09.2023).

łabym poddać analizie dwa zbiory animowanych filmów powstałych w związku z rewolucją w Iranie. Pierwszy z nich to instagramowa kolekcja *Onimation*[7]. Jej twórcą jest irańsko-brytyjski artysta Mehran Sanei. Drugi to *Archive of Defiance*[8] – zawierający dzieła różnych autorów, często anonimowych, zamieszczone wcześniej w mediach społecznościowych.

Pytania, które nasuwają się w związku z analizą kolekcji, to przede wszystkim pytania o rolę animacji w szerzeniu świadomości zbiorowej na temat wydarzeń w Iranie. W jakim stopniu animacja wydaje się użytecznym narzędziem do poruszenia uczuć odbiorcy? Na jakie działania, trudne do zobrazowania w filmie aktorskim, pozwalają filmy animowane? Jaką rolę w procesie ich upowszechniania odgrywają media społecznościowe?

Animacja, która ma za sobą długą historię wykorzystywania do celów ideologicznych i propagandowych[9], stanowić może również formę prezentacji opozycyjnych punktów widzenia, kontradyskursów, a tym samym poszerzenia świadomości zbiorowej, nie tylko Irańczyków mieszkających w kraju, ale tych pozostających w diasporze, a także publiczności międzynarodowej.

Media społecznościowe i media mobilne są istotnymi narzędziami transmisji opozycyjnych znaczeń. Na dużą skalę wykorzystane w trakcie Arabskiej Wiosny, w działaniach ruchu Oburzonych w Hiszpanii czy Occupy Wall Street przyciągnęły uwagę badaczy, którzy próbowali zdefiniować ich rolę w protestach.

Bart Cammaerts wskazuje osiem kluczowych praktyk wykorzystania mediów społecznościowych i mediów mobilnych do działań związanych z protestem:

- organizowanie, rekrutowanie do działań i ich usieciowienie;
- mobilizowanie do akcji bezpośrednich i kierowanie nimi;
- rozpowszechnianie celów działania niezależnie od mediów głównego nurtu;
- dyskutowanie i decydowanie;
- atakowanie wrogów ideologicznych;
- śledzenie śledzących;
- zabezpieczania artefaktów związanych z protestem[10].

Media społecznościowe, media mobilne i wizualna komunikacja protestu

[7] *Onimations*: <https://www.instagram.com/onimations> (dostęp: 24.09.2023).

[8] *Archive of Defiance*: <http://archiveofdefiance.com/> (dostęp: 23.09.2024).

[9] Zob. np. *Propaganda, Ideology, Animation. Twisted Dreams of History*, red. O. Bobrowska, M. Bobrowski, B. Zmudziński, Wydawnictwo AGH, Kraków 2019; E. Herhuth, *Political Animation and Propaganda*, [w:] *The Animation Studies Reader*, red. N. Dobson, A. Honess Roe, A. Ratelle, C. Ruddell, Bloomsbury,

New York 2019, s. 169–179; D. Lesjak, *Service with Character: The Disney Studios and World War II*, Theme Park Press, 2014; M. Mróz, *Amerykański film animowany w wojennej potrzebie*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 93–94, s. 53–56.

[10] B. Cammaerts, *Social Media and Activism*, [w:] *The International Encyclopedia of Digital Communication and Society*, red. R. Mansell, P. Hwa, Wiley-Blackwell, Oxford 2015, s. 1030–1031.

Warto dodać do tej listy kolejny punkt: szerzenie świadomości, które jest pojęciem szerszym niż rozpowszechnianie celów działania, ponieważ zawiera w sobie elementy znaczenie bardziej rozległej perspektywy: może skupiać się na celach, ale również wskazywać przyczyny oraz przedstawiać tło działań.

Media społecznościowe waloryzowano pozytywnie jako ośrodki mobilizacji i interwencji politycznych^[11], które stanowiły mechanizm współtworzenia i współkonfigurowania cyfrowo usieciowionej przestrzeni protestu^[12]. Pozwalały one stworzyć wspólną tożsamość^[13], a także zaangażować innych aktorów społecznych, obserwujących ruch jako odległa publiczność^[14], często transnarodowa. Media społecznościowe ułatwiały komunikację i mobilizację, ale jak podkreślano, w organizacji protestów równie ważna była komunikacja bezpośrednia^[15] oraz istnienie wcześniejszych publiczności politycznych^[16], zwłaszcza tych od dawna zorientowanych na technologię^[17]. Badacze sprawdzali, w jaki sposób modelowano komunikację na Twitterze przed wybuchem protestu spod znaku Occupy Wall Street^[18], urealniali rolę mediów społecznościowych w czasie protestów w Iranie w latach 2009–2010, określanym mianem Twitterowej rewolucji^[19], wskazywali na horyzontalną organizację ruchu Oburzonych^[20]. Jednocześnie, choć w mniej-

[11] M. Castells, *Sieci oburzenia i nadziei. Ruchy społeczne w erze Internetu*, tłum. O. Siara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013; J. Juris, *Reflections on #Occupy Everywhere: Social Media, Public Space, and Emerging Logics of Aggregation*, „American Ethnologist. Journal of America Ethnological Society” 2012, nr 39(2), s. 259–279.

[12] W.L. Bennett, A. Segerberg, *The Logic of Connective Action: Digital Media and the Personalization of Contentious Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, s. 95.

[13] P. Gerbaudo, *Tweets and Streets. Social Media and Contemporary Activism*, Pluto Press, London 2012.

[14] D. della Porta, A. Mattoni, *Social Networking Sites in Pro-democracy and Anti-austerity Protests*, [w:] *Social Media, Politics and the State: Protests, Revolutions, Riots, Crime and Policing in the Age of Facebook, Twitter and YouTube*, red. D. Trotter, Ch. Fuchs, Routledge, New York 2015, s. 39–66.

[15] Z. Tufekci, C. Wilson, *Social Media and the Decision to Participate in Political Protest: Observations From Tahrir Square*, „Journal of Communication” 2012, nr 62(2), s. 363–379.

[16] K. El-Din Hasseb, *On the Arab „Democratic” Spring: lessons derived*, „Contemporary Arab Affairs” 2011, nr 4(2), s. 113–122, [za:] D. Murthy, *Twitter: Social Communication in the Twitter Age*, Polity Press, Cambridge 2013, s. 97.

[17] P.N. Howard, M.M. Hussain, *Democracy’s Fourth Wave? Digital Media and the Arab Spring*, Oxford University Press, Oxford 2013.

[18] M. Tremayne, *Anatomy of Protest in the Digital Era: A Network Analysis of Twitter and Occupy Wall Street*, „Social Movement Studies” 2014, nr 13(1), s. 110–126, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14742837.2013.830969> (dostęp: 24.02.2024).

[19] Ch. Christensen, *Iran: Networked Dissent?*, CounterPunch, 2.07.2009, <https://www.counterpunch.org/2009/07/02/iran-networked-dissent/> (dostęp: 20.02.2024); E. Gheytanchi, *Symbol, Signs and Slogans of the Demonstration in Iran*, [w:] *Media, Power and Politics in the Digital Age: The 2009 Presidential Election Uprising in Iran*, red. Y.R. Kamalipour, Rowman and Littlefield Publishers Inc., New York – Oxford 2010, s. 254–255.

[20] E. Castañeda, *The Indignados and Occupy Movements as Political Challenges to Representative Democracy: A Replay to Ekhlund*, [w:] *Protest: Analyzing Current Trends*, red. M. Johnson, S. Suliman, Routledge, New York 2015, s. 230; I. Peña-Lopez, M. Congosto, P. Aragón, *Spanish Indignados and the Evolution of 15M: Towards Networked Para-Institution*, [w:] *Big Data. Challenges and Opportunities, Proceedings of the 9th International Conference of the Internet, Law & Politics*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 25–26.06.2012, s. 376, <https://core.ac.uk/download/pdf/287653607.pdf> (dostęp: 28.02.2024).

szym stopniu, technosceptycy zwracali uwagę na niebezpieczeństwa wykorzystania mediów społecznościowych i mediów mobilnych, które w równym stopniu mogą służyć władzom do kontroli, śledzenia czy uciszania obywateli[21].

Co równie istotne, media społecznościowe przyczyniły się do zmiany formy funkcjonowania grupowego, kolektywnej tożsamości, zacierając granice między zbiorową a indywidualną mobilizacją[22]. Nowe ruchy protestu są napędzane przez silnie zmotywowaną wewnątrznie wymianę zinternalizowanych obrazów, idei, planów, stanowiącą rodzaj autoekspresji lub autowalidacji protestujących[23]. Co więcej, można uznać, że fundamentalna koncepcja tożsamości została zastąpiona polityką widoczności, w której obecność online przeważa nad poczuciem przynależności. Widoczność rozumiana jest jako wirtualne ucieleśnienie jednostek i grup oraz ich odpowiednich znaczeń, wciąż negocjowanych, aktualizowanych, ożywianych na rozmaitych platformach. Media społecznościowe z jednej strony zwielokrotniły możliwości doświadczenia działania zbiorowego, z drugiej zaś zastąpiły proces tworzenia znaczeń wewnątrz ruchu, przez który kształtuje się tożsamość zbiorowa. Hashtagowa solidarność dominuje nad poczuciem przynależności[24]. Jako bardziej zdecentralizowane i rozproszone, tymczasowe i indywidualizowane formy działania politycznego podważają pojęcie zbiorowości jako spójnego, jednorodnego i masowego fenomenu[25] – to raczej akcje łączące (*connective*), a nie kolektywne[26], w których biorą udział zindywidualizowani uczestnicy, a ich partycypacja konstruowana jest z osobistych przekazów[27].

Media społecznościowe, a szerzej jeszcze – media mobilne, odgrywają istotną rolę w funkcjonowaniu protestu z punktu widzenia obu stron politycznego sporu. Mogą poszerzać repertuar działań aktywnych, wzmacniać opór, ale też ograniczać jego możliwości. Sposoby pobudzania bądź osłabiania oporu lokują się na styku mobilizacji,

[21] E. Morozov, *Iran: Downside to the “Twitter Revolution”*, „Dissent” 2009, nr 56, s. 10–14, <https://muse.jhu.edu/article/317135/pdf> (dostęp: 23.02.2024); O. Leistert, *From Protest to Surveillance – The Political Rationality of Mobile Media; Modalities of Neoliberalism*, Peter Lang Verlag, Berlin 2013.

[22] A. Kaun, M. Kyriakidou, J. Uldam, *Political Agency at the Digital Crossroads?*, „Media and Communication” 2016, nr 4(4), s. 1–7, <https://www.cogitatiopress.com/mediaandcommunication/article/view/690> (dostęp: 24.02.2024).

[23] W.L. Bennett, A. Segerberg, *The Logic of Connective Action: Digital Media and the Personalization of Contentious Politics*, „Information, Communication & Society” 2012, nr 15(5), s. 752–753, https://www.researchgate.net/publication/287393379_The_logic_of_connective_action_Digital_media_and_the_personalization_of_contentious_politics (dostęp: 23.02.2024).

[24] S. Milan, *Mobilizing in Times of Social Media: From a Politics of Identity to a Politics of Visibility*, [w:] *Critical Perspectives on Social Media and Protest: Between Control and Emancipation*, red. L. Dencik, O. Leistert, Rowman & Littlefield, London – New York 2015, s. 53–72.

[25] A. Kavada, *Social Movements and Political Agency in the Digital Age: A Communication Approach*, „Media and Communication” 2016, nr 4(4), s. 8–12, <https://www.cogitatiopress.com/mediaandcommunication/article/view/691> (dostęp: 23.02.2024).

[26] W.L. Bennett, A. Segerberg, *The Logic of Connective Action: Digital Media and the Personalization of Contentious Politics*, „Information...”

[27] L. Rainie, B. Wellman, *Networked: The New Social Operating System*, The MIT Press, Cambridge 2012.

koordynacji, tworzenia kontrnarracji, ale także inwigilacji i utrzymania istniejących stosunków władzy[28].

Media pozwalają na internalizację protestu – z jednej strony jego uczestnicy i obserwatorzy funkcjonują w codzienności, z drugiej zaś włączają protest do sfery prywatnej[29], co umożliwia budowę międzynarodowej sieci wsparcia czy publiczności. Dzięki mediom protesty przestały być osobnym fenomenem, ograniczonym do konkretnego tu i teraz[30], jednocześnie podważyły znane dychotomie między jednością a zbiorowością, intymnym a publicznym, współobecnością a dystansem[31].

Nie należy jednak zapominać, że media opierają się na polityce algorytmów, która ujawnia się nie tylko w sferze idei, ale również we wzorcach organizacyjnych i dynamice funkcjonowania grup. Sprzyjają one raczej efemerycznym formom protestu, a nie długotrwałym kampaniom[32]. Z jednej strony algorytmiczne środowisko mediów społecznościowych może wspierać działania aktywistów w sferze symbolicznego tworzenia znaczeń czy narracji, z drugiej zaś algorytmy mogą mieć działanie szkodliwe dla działań kolektywnych, sprzeczne z założonymi celami[33]. Istotne jest więc, na ile to możliwe w owej algorytmicznej polityczności, umiejętnie ich wykorzystywanie do zapewnienia protestom międzynarodowej publiczności i wsparcia, które można zdecydowanie wzmocnić przez wykorzystanie emocji, zwłaszcza gniewu i strachu. Ich źródłem mogą być obrazy, ponieważ mają duży potencjał mobilizacyjny[34], jako środki produkcji symbolicznej stanowią bodziec do działania, ale też unifikują tożsamość grupową[35]. Ów wizualny aktywizm pozwala wykorzystać kulturę wizualną do nowych sposobów widzenia i bycia widzianym, nowych sposobów

[28] Ch. Neumayer, G. Stald, *The Mobile Phone in Street Protest: Texting, Tweeting, Tracking, and Tracing*, „Mobile Media and Communication” 2014, nr 2(2), s. 117–133, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2050157913513255> (dostęp: 23.02.2024).

[29] S. Milan, *When Algorithms Shape Collective Action: Social Media and the Dynamics of Cloud Protesting*, „Social Media + Society”, 31.12.2015, <http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2056305115622481> (dostęp: 23.02.2024).

[30] A. Dytman-Stasieńko, *Mobile Infoactivism – Development, Typology, Technological Context*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 3, s. 52.

[31] S. Milan, *Mobilizing in Times of Social Media...*, s. 54.

[32] O. Leistert, *The Revolution Will Not Be Liked: On the Systemic Constraints of Corporate Social Media Platforms and Protests*, [w:] *Critical Perspectives on Social Media and Protest...*, s. 35–52.

[33] S. Milan, *From Social Movements to Cloud Protesting: The Evolution of Collective Identity*, „Information, Communication and Society” 2015, nr 18(8),

s. 887–900; eadem, *When Algorithms Shape Collective Action...*; L. Coretti, D. Pica, *Facebook's Communication Protocols, Algorithmic Filters, and Protest. A Critical Socio-technical Perspective*, [w:] *Social Media, Materialities, and Protest: Critical Reflections*, red. M. Mortensen, C. Neumayer, T. Poell, Routledge, London 2018, s. 81–100; M. Etter, O.B. Albu, *Activists in the Dark: Social Media Algorithms and Collective Action in Two Social Movement Organizations*, „Organization” 2021, nr 28(1), s. 68–91, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1350508420961532> (dostęp: 23.02.2024).

[34] A. Casas, N.W. Williams, *Images that Matter: Online Protests and the Mobilizing Role of Pictures*, „Political Research Quarterly” 2018, s. 360–375, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1065912918786805?journalCode=prqb> (dostęp: 24.02.2024).

[35] S.H. Awad, B. Wagoner, *Protest Symbol*, „Current Opinion in Psychology” 2020, nr 35, s. 98–102, https://vbn.aau.dk/ws/portalfiles/portal/438679663/protest_symbols_manuscript.pdf (dostęp: 18.02.2024).

postrzegania świata [36]. Obrazy, obok tekstów, są kluczowymi medialnymi środkami komunikowania protestu [37], chociaż estetyka protestu obejmuje bogatszy repertuar działań: są to elementy zarówno wizualne, jak i performatywne, a więc: obrazy, symbole, graffiti, sztuka, a także choreografia działań w przestrzeni publicznej. Warto również podkreślić rolę symbolicznych gestów rozumianych jako formy niemeo wyrażania buntu, subwersji, szacunku czy dominacji [38]. Dzięki wykorzystaniu mediów społecznościowych protestujący są w stanie stworzyć alternatywną przestrzeń do zaangażowania się w politykę [39]. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę inkluzywny charakter mediów mobilnych w proteście, ta przestrzeń jest nie miejscem alternatywnym, ale pełnoprawnym kanałem transmisji znaczeń. Może ona przybrać charakter dwukierunkowy – z jednej strony obrazy, symbole docierają do transnarodowej publiczności z wnętrza protestu i poszerzają jej świadomość polityczną, z drugiej zaś działanie owej publiczności może stanowić wsparcie dla bezpośrednio zaangażowanych.

Animacja, co ważne dla społecznych obiegów kultury, stanowi obecnie bardzo rozpowszechnioną formę ruchomego obrazu, która zdobyła sobie szczególną popularność od czasu cyfrowej transformacji. Jest wykorzystywana na wiele sposobów i pojawia się w różnorodnych formatach i na różnych platformach [40].

Paul Wells, na przykładzie twórczości czeskiego animatora Jana Švankmajera, wskazuje zasadnicze możliwości animacji, która może prze-definiować codzienność, subwertynie zmodyfikować lub zaakceptować pojęcie „rzeczywistości”, zakwestionować lub zaakceptować nasze istnienie. Potrafi również przeciwstawić się prawom grawitacji, podważyć nasze postrzeganie czasu i przestrzeni, martwym rzeczom nadać dynamiczne cechy, wreszcie dzięki animacji można stworzyć zaskakujące, oryginalne efekty [41]. Wells definiuje też strategie narracyjne animacji, które jednocześnie mogą stać się specyficznymi strategiami perswazyjnymi:

- metamorfoza – zdolność obrazu do zmiany w inny (przez zmianę linii, transformację gliny czy manipulowanie obiektami lub środowiskiem);

- kondensacja – konieczność kompresji istotnych narracyjnie informacji w ograniczonym czasie;

Animacja jako nośnik znaczeń opozycyjnych

[36] N. Mirzoeff, *How to See the World*, Pelcan, London 2015, s. 297.

[37] N. Doerr, A. Mattoni, S. Teune, *Visuals in Social Movements*, [w:] *The Oxford Handbook of Social Movements*, red. D. della Porta, M. Diani, Oxford University Press, Oxford 2015.

[38] R.E. Chesta, Z. Lefkofridi, *Symbolic Gestures in Contemporary Protest Movement*, [w:] *Throwing Gestures: Protest, Economy and the Imperceptible*, red. F. Bettel, I. Kaldrack, K. Strutz, Verlag für Moderne Kunst GmbH, Vienna 2021, s. 170.

[39] A. McGarry et al., *Introduction*, [w:] *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*, *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*, red. A. McGarry et al., Amsterdam University Press, Amsterdam 2019, s. 19.

[40] S. Buchanan, *Introduction: Pervasive Animation*, [w:] *Pervasive Animation*, red. S. Buchanan, Routledge, New York 2013, s. 1.

[41] P. Wells, *Understanding Animation*, Routledge, New York 1998, s. 15.

- synekdocha – przedstawienie części obiektu lub figury jako reprezentacji całości;
- symbolizm i metafora – animacja uwalnia symbole z ich materialnych i historycznych ograniczeń, umożliwiając przywołanie, aluzję, sugestię czy przede wszystkim transpozycję w strategii narracyjnej; symbol nadaje obiektowi określone, choć historycznie zmienne znaczenie, metafora zaś oferuje wiele możliwych interpretacji, jest niejednoznaczna;
- fabrykacja – animacja trójwymiarowa tworzy pewną meta-rzeczywistość, ma ona te same właściwości co świat realny; w istocie jest to alternatywna wersja istnienia realnego, to swoista re-animacja materialności na potrzeby narracji;
- asocjacyjne relacje – opierają się na modelach sugestii i aluzji, łączą pierwotnie niepowiązane obrazy, tworząc przemyślany efekt;
- dźwięk – służy do budowania atmosfery, komunikowania emocji;
- aktorstwo – animacja postaci, wyrażanie emocji przez gest, mimikę, ruch ciała;
- choreografia – planowanie i organizowanie ruchu obiektów;
- penetracja – technika, w której obiekty przechodzą przez siebie, tworząc wrażenia trójwymiarowości i głębi[42].

Maike Sarah Reinerth i Anna-Sophie Philippi wskazują, że animacja charakteryzuje się specjalnym, można dodać, unikatowym, zbiorem możliwości, które sprawiają, że jest ona istotnie perswazyjną formą sztuki. Na ów zbiór składają się m.in. zdolność do przesadzania i upraszczania, redukowanie złożoności, powtarzanie uniwersalnych symboli, tworzenie metafor i sugestywnych ikonografii, kreowanie obrazów dla niewidocznych i niewidzianych. Animacja, która rene-gocjuje relację między „rzeczywistością” a „wyobraźnią”, może stać się według autorek medium transformacji, stanowiącym podstawę czy też punkt wyjścia do wszelkich (politycznych) zmian oraz myśli[43]. Zmianę polityczną poprzedza bowiem zmiana mentalna, zmiana świadomości, sposobu postrzegania rzeczywistości i swojego w niej miejsca czy roli.

Niezależna animacja na Bliskim Wschodzie rozkwitła w trakcie Arabskiej Wiosny, która była nie tylko polityczną rewolucją, ale również powstaniem kulturowym. Wyraz protestu i niezgody na polityczną rzeczywistość stanowił m.in. rozkwit produkcji krótkich opozycyjnych filmów animowanych. Jedną z pierwszych animacji tego nurtu, stworzona przez jordańskie studio Kharabesh, ukazywała ucieczkę tunezyjskiego prezydenta z kraju. Jej popularność przyczyniła się do powstania kolejnych filmów animowanych produkowanych przy pomocy tanich programów. Stały się one częścią „kreatywnej rebelii”

[42] Ibidem, s. 68–126.

[43] M.S. Reinerth, A.-S. Philippi, #Animation-Matters, 11.10.21, <https://blog.animationstudies.org/?p=4162> (dostęp: 23.02.2024).

a jednocześnie środkiem transmisji nowych rewolucyjnych tożsamości. Rzeczywistość polityczna położyła kres produkcji zaangażowanych animacji przez producentów działających też na rynku komercyjnym, ale animacyjnej fali nie dało się już zatrzymać. Łatwy dostęp do oprogramowania i komputerów umożliwił wielu twórcom publikowanie swoich politycznych produkcji online[44] dzięki rozpowszechnieniu mediów społecznościowych i mediów mobilnych. Ponadto, jak wskazuje Mehdi Semati, mimo że wpływ opozycji mieszkającej poza Iranem nie był znaczący dla geopolityki, to jej prawdziwe znaczenie wynika z produkcji kulturowej, która nie jest w żaden sposób ograniczana przez państwo. Umożliwia ona mobilizację emocjonalną, kwestionuje ideologię państwa, a dzięki rozpowszechnieniu mediów jest łatwo dostępna dla Irańczyków mieszkających w kraju[45].

Swoiste wprowadzenie do analizy kolekcji *Onimation* oraz *Archive of Defiance* stanowiąc mogą dwa uznane pełnometrażowe filmy animowane: *Perserpolis* i *Tehran Taboo*. Przedstawiają one sytuację nie tylko irańskich kobiet, ale społeczeństwa żyjącego pod rządami republiki islamskiej. Pierwszy to produkcja francusko-amerykańska (współreżyserka pochodzi z Iranu), drugi – niemiecko-austriacka (reżyser również pochodzi z Iranu). Są one przykładem owej produkcji kulturowej diaspory, nieograniczonej przez państwo. Dzięki temu twórcy mogą zmierzyć się z tematami zakazanymi w Iranie, często tabuizowanymi. Oba filmy, choć wykorzystują odmienną estetykę, ukazują problemy społeczne, z którymi na co dzień borykają się zwykli obywatele, zmuszają do refleksji nad wolnością jednostki czy szerzej – prawami człowieka.

Perserpolis i *Tehran Taboo*

Perserpolis, film z 2007 roku w reżyserii Marjane Satrapi i Vincenta Paronnauda, to czarno-biała dwuwymiarowa animacja na podstawie powieści graficznej Satrapi pod tym samym tytułem. Oparta na doświadczeniach autorki melancholijna opowieść o dojrzewaniu, dorastaniu w cieniu islamskiej rewolucji i religijnego fanatyzmu nie tylko jest historią osobistą Marjane, ale stanowi przede wszystkim bardzo mocny, przejmujący obraz społeczeństwa i rzeczywistości irańskiej. 9-letnia Marjane wychowuje się w domu lewicujących intelektualistów, marzy o zostaniu prorokinią, ale rewolucja islamska 1979 roku kładzie kres jej marzeniom. Postępująca fundamentalizacja ma ogromne konsekwencje dla kobiet, które podlegają wielu ograniczeniom: muszą nosić hidżab w miejscu publicznym, pozostają we władzy męża, ojca lub brata, mogą zostać ukamienowane za cudzołóstwo czy wydane za mąż już w wieku 13 lat. Niepokorna Marjane w czasie wojny irańsko-irackiej zostaje wysłana do Europy, ale w zachodnim świecie czuje się

[44] O. Sayfo, *Mediations of Political Identities in Arab Animation*, [w:] *The Handbook of Media and Culture in the Middle East*, red. J.F. Khalil, G. Khiabany, T. Guaybess, B. Yesil, John Wiley & Sons, Inc., New York 2023, s. 297.

[45] M. Semati, *Media Technologies and Politics in Iran*, [w:] *The Handbook of Media and Culture...*, s. 382–395.

obco. Nie pasuje już do irańskiej rzeczywistości, a wciąż nie dostosowała się do tej, o której marzyła.

Persepolis to animacja bardzo oszczędna w formie, dość schematyczna w rysunku, ale nie o graficzne fajerwerki w niej chodzi. Styl *Persepolis* zestawia przełomowe dla Iranu wydarzenia z dziecięcymi fantazjami i emocjonalnymi wspomnieniami, łącząc je w jeden strumień obrazów. *Persepolis* można traktować jako rodzaj swoistego dokumentu[46], niepozbawionego subiektywności, ale jednak obrazującego przeżycia czy też historie Irańczyków, którzy musieli opuścić kraj[47]. Warto zaznaczyć, że nie zabrakło głosów krytycznych, oskarżających film o utrwalanie obrazu krajów islamskich jako zacofanych, barbarzyńskich, bez uwzględnienia kontekstu kulturowego czy religijnego (wzmacnianie stereotypów przez symbol welonu)[48].

Twórcy filmu wykorzystali animację, ponieważ uważali, że aktorska wersja tej historii nie mogłaby być w takim samym stopniu uniwersalna[49], animacja pozwala bowiem odbiorcy zinternalizować daną opowieść, łatwiej zidentyfikować się z bohaterem. Nie znaczy to, że w filmie nie zabrakło gwiazd, które użyczyły głosów bohaterom: mama Marjane mówi głosem Catherine Deneuve, ona sama zaś – Chiary Mastroianni. Film nominowano do licznych nagród, m.in. Oscara (najlepszy film animowany), Złotych Globów (najlepszy film obcojęzyczny), Cezarów (nominowany w sześciu kategoriach, laureat dwóch kategorii – najlepszy pierwszy film oraz najlepszy scenariusz adaptowany), ponadto otrzymał nagrodę jury na festiwalu filmowym w Cannes. Międzynarodowy sukces najpierw powieści graficznej, a następnie filmu pozwolił zaistnieć animacji irańskiej w świadomości zagranicznych odbiorców (choć liczba pełnometrażowych animacji, które docierają poza regionalne rynki jest wciąż niewielka)[50].

Druga animacja to *Tehran Taboo* – stworzona 10 lat później, w 2017 roku. Jej scenarzystą i reżyserem jest irańsko-niemiecki animator Ali Soozandeh. To historia czworga bohaterów, których losy spletają się ze sobą: prostytutka Pari – samotnej matki, odwiedzającej klientów często wraz z synem; Babaka – muzyka grającego na podziemnych zakazanych imprezach; pozornie szczęśliwej rodziny, w której młoda żona chciałaby pójść do pracy, ale mąż nie wyraża na to zgody, ponieważ

[46] J. Ristola, *Recreating Reality: Waltz With Bashir, Persepolis, and the Documentary Genre*, „Animation Studies Online Journal. Society for Animation Studies” 2016, nr 11.

[47] C. Goodman, *How Iranians See Persepolis*, The Irish Times, 2.05.2008, <https://www.irishtimes.com/culture/how-iranians-see-persepolis-1.919658> (dostęp: 29.02.2024).

[48] L. Barzegar, *Persepolis & Orientalism: A Critique of the Reception History of Satrapi's Memoir*, Colorado State University, Fort Collins 2012, s. 5.

[49] Marjane Satrapi ujawniła, że oferowano jej kontrakt na film, w którym Jennifer Lopez i Brad Pitt

zagrałyby jej rodziców; K. Honeycutt, *Animation Gives Iranian Politics a Personal Edge*, Reuters, 9.08.2007, <https://www.fashionnetwork.com/news/Animation-gives-iranian-politics-a-personal-edge,40715.html> (dostęp: 17.09.2023).

[50] M. Ghorbankarimi, *The Key Frames: Milestones in the Institutional History of Animation in Iran*, [w:] *Animation in the Middle East: Practice and Aesthetics from Baghdad to Casablanca*, red. S. van der Peer, Bloomsbury Publishing, London – New York 2017, s. 51.

kobieta spodziewa się dziecka (nie wie, że żona nielegalnie usunęła poprzednią ciążę); wreszcie sędziego oddającego się praktykom sado-maso. Nie tylko pojedyncze, splatające się w niespodziewany sposób losy głównych bohaterów przyciągają uwagę widza. Sam Teheran w jego podziemnej wersji to nie tylko tło, ale istotny bohater fabuły: miasto o dwóch twarzach, z jednej strony nazywane perłą Orientu, zachwycające niezwykłą kulturą, z drugiej zaś stłamszone przez fundamentalny reżim, zżerane przez korupcję i nielegalne interesy. Największymi ofiarami tej sytuacji są kobiety pozbawione możliwości samostanowienia.

Kolorowa animacja wykonana została techniką rotoskopii. Jak podkreśla reżyser, nie jest to film fantastyczny ani bajka, odzwierciedla on bowiem prawdziwe, codzienne życie w Iranie, a według Soozandeha rotoskopia oferuje najlepsze możliwości przedstawienia owej codzienności^[51].

Mimo że obie animacje powstały kilka lub kilkanaście lat przed ostatnią falą protestów, mogą służyć jako wprowadzenie dla zachodniego widza w irańską tematykę, zwłaszcza związaną z funkcjonowaniem kobiet w fundamentalistycznym reżimie. A to właśnie kobiety stały się inicjatorkami protestów po śmierci Mahsy Jiny Amini. Protestów, które zaowocowały bogatą kulturą oporu reprezentowaną wizualnie. Jej wyrazem są różnorodne grafiki, filmy, performanse czy instalacje artystyczne. Wśród nich można wyróżnić dwie kolekcje animacji: *Onimations* oraz *Archive of Defiance*.

Instagramowa seria animacji *Onimations* nie tylko stanowi wyraz wsparcia dla protestujących w Iranie, ale jest też atrakcyjnym sposobem poszerzania świadomości politycznej wśród nie-Irańczyków.

Jej twórca, Mehran Sanei, to irańsko-brytyjski animator, mieszkający w Hiszpanii. Animowana kolekcja w pierwszej kolejności miała skupiać się na tematach związanych z filozofią, socjologią czy psychologią. Ta tematyka była obecna w pierwszym i trzecim chronologicznie filmie pt. *How to Face Suffering* (październik 2022) oraz *What Makes a Good Story* (grudzień 2022). Początek przedsięwzięcia zbiegł się jednak z dramatycznymi wydarzeniami w Iranie – śmiercią Mahsy Jiny Amini, która doprowadziła do wybuchu protestów w całym kraju. Slogan „Woman, Life, Freedom”, wykorzystywany wcześniej przez Kurdyjki w trakcie pogrzebów kobiet zamordowanych za rzekome splamienie honoru rodziny, stał się nie tylko hasłem wykrzykiwanym w trakcie demonstracji w Iranie, ale również nazwą międzynarodowego ruchu wsparcia dla irańskiej walki o wolność i prawa człowieka^[52]. Sanei podkreśla, że w obliczu tak dramatycznych wydarzeń nie mógł dalej koncentrować się na psychologii, ale musiał włączyć się w proces

Onimations

[51] Interview Ali Soozandeh (TEHRAN TABOO), „La Semaine de la Critique”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=9xHRX8L57Co> (dostęp: 24.09.2023).

[52] Zob. www.womanlifefreedom.today.

szerzenia świadomości na temat sytuacji w Iranie wśród publiczności międzynarodowej[53].

Kolekcja *Onimations* składa się obecnie z 11 filmów. Pierwszy z nich został zamieszczony 18 listopada 2022 roku, ostatni 16 września 2023 roku, w rocznicę śmierci Mahsy Jiny Amini. Animacja otwierająca zbiór: *Iranians Are Protesting*, stanowi swego rodzaju elementarz dla zagranicznej publiczności. Mehran Sanei podkreśla, że przede wszystkim skierowana jest do nie-Irańczyków. Stanowi skondensowane, wizualne i tekstowe wyjaśnienie przyczyn protestu, koncentrującego się nie tylko na prawach kobiet, co symbolizują hidżab lub włosy. Nazanin Boniadi, irańsko-brytyjska aktorka i działaczka, której głos słyszymy w tej produkcji, wskazuje, że sprzeciw jest znacznie głębszy i sięga podstaw funkcjonowania społeczeństwa i państwa irańskiego. Protestujący walczą z teokracją, apartheidem płciowym, wymuszaniem zeznań, brakiem sprawiedliwych procesów, torturami, morderstwami pozasądowymi, korupcją rządu, sprzeciwiają się małżeństwom z dziećmi, finansowaniu terroryzmu, wreszcie domagają się wolności słowa. Kolejne filmy nie pozostawiają wątpliwości co do celów walki. Doskonale charakteryzują je ich tytuły: *Justice for Iran* (13.12.2022), *Democracy for Iran* (24.12.2022), *Freedom for Iran* (10.01.2023), *Dignity for Iran* (27.03.2023), *Love for Iran* (10.06.2023), *Human Rights for Iran* (17.06.2023).

Sanei, wybierając jako publiczność także międzynarodowego odbiorcę, wykorzystuje w filmach zarówno perswazyjne walory samej animacji, jak i mechanizmy pozafilmove.

Narratorzy

Siła oddziaływania filmów opiera się m.in. na wykorzystaniu znanych osób, których zasięgi zwiększają automatycznie zasięgi animacji, algorytmizacja działa więc na korzyść projektu. Dzięki swojej popularności celebryci stają się rzeczywiście głosem Iranu.

I tak, kolejno po Nazanin Boniadi w animacjach swojego głosu użyczają:

- Golshifteh Fahreni – irańska aktorka urodzona w Teheranie, obecnie mieszkająca w Paryżu;
- Robert Green – znany amerykański autor bestsellera *The 48 Laws of Power* (1 mln 200 tys. sprzedanych egzemplarzy w Stanach Zjednoczonych);
- Maz Jobrani – amerykański aktor urodzony w Iranie;
- Hamid Farrokhnezhad – irański aktor, reżyser i scenarzysta;
- Katayouan Riahi – znana irańska aktorka filmowa i telewizyjna; w proteście przeciw śmierci Mahsy Jiny Amini zdjęła hidżab i opublikowała w mediach społecznościowych swoje zdjęcie z odkrytą głową. Udzieliła również wywiadu, w którym wyraziła poparcie dla rewolucji. Katayouan została aresztowana po dwóch miesiącach ukrywania się;

[53] R. Reyna, Mehran Sanei's "Onimations": Advocacy Through Art, Academy Art U News, 31.01.2024,

<https://artunews.com/2024/01/31/mehran-saneis-onimations-advocacy-through-art/> (dostęp: 29.02.2024).

– Ashakan Khatibi – popularny irański aktor i piosenkarz; w styczniu 2023 roku zamieścił na Instagramie piosenkę *Zan, Zendegi, Azadi*; został aresztowany i zmuszony do podpisania oświadczenia, w którym stwierdzał, że opublikował je pod naciskiem zagranicznych mediów. Po opuszczeniu więzienia został zaatakowany na ulicy za bluźnierstwo, wielokrotnie grożono mu śmiercią; zmuszony do opuszczenia Iranu, Khatibi o ochronę poprosił Włochy^[54];

– Elnaaz Norouzi – irańska aktorka i modelka;

– EBI: Ebrahim Hamedi – irański piosenkarz pop, w 1997 roku przeniósł się do Los Angeles i kontynuował karierę na wygnaniu;

– Justin Baldoni – amerykański aktor;

– Brian Cox – szkocki aktor filmowy, teatralny i telewizyjny.

Celowo przywołuję nazwiska wszystkich narratorów, aby wskazać z jednej strony na lokalność, z drugiej zaś na transnarodowość wsparcia. Wśród lektorów mamy więc Irankę mieszkającą w Iranie, ofiarę represji; Irańczyków urodzonych w Teheranie, ale żyjących w różnych częściach świata; wreszcie popularne osoby ze świata kultury z Ameryki czy Wielkiej Brytanii. Dzięki takiemu zabiegowi irańska walka z reżimem ma szansę na zdobycie dużo większej, międzynarodowej publiczności.

Estetyka

Filmy utrzymane są w ubogiej kolorystyce. Inspirację dla barw i tekstury stanowią tradycyjne katalońskie kafle, które spotkać można w Barcelonie: na piaskowym tle pojawiają się kolejne czarne wycinanki obrazujące postulaty protestujących, sytuację społeczeństwa czy działania rządzących. Dynamikę obrazu wzmocniają płynne przejścia lub ich transformacje oraz kontrast jasnego tła i czarnych symbolicznych ekspresji. Niektóre sceny zmazywane są jak w popularnym znikopisie przez chmurę białego dymu.

Choreografia

Ruch elementów wykorzystuje się bardzo oszczędnie, np. w jednej ze scen kobieta stoi nieruchomo i trzyma w rękach falujący hidżab; egzekucje zobrazowane zostały przez szubienicę z trzema poruszającymi się pętlami; dyktator siedzący na tronie w końcowych scenach jedynie opuszcza głowę. Ruch i dynamika obrazu są raczej efektem zmiany perspektywy, przybliżania i oddalania obiektów.

Muzyka

Muzyka tworzy kontekst emocjonalny animacji. Dźwiękowe tło stanowią melancholijne utwory fortepianowe, dostępne za darmo w serwisie orange.fr. Jedynie animacja *Zan. Zendegi. Azadi* (15.02.2023)

[54] V. Mazza, *Iran, l'attore in esilio Ashkan Khatibi: "Ho lasciato tutto. Le strade unica risposta al regime, svegliamoci*, Corriere della Sera, 1.08.2023, <https://>

www.corriere.it/esteri/23_agosto_01/attore-iraniano-khatibi-regime-esilio-9a99564e-307a-11ee-be8f-d655ad8e3c5e.shtml (dostęp: 22.09.2023).

jest pod tym względem zupełnie odmienna. Refleksyjną muzykę i słowa narratora zastępuje piosenka pod tym samym tytułem (a właściwie jej ostatnie, najbardziej dynamiczne ok. 45 sekund), napisana przez Asha-kana Khatibiego jako wyraz hołdu dla Irańczyków i dla ich rewolucji. Na początek utworu, który nie znalazł się na króciutkim przecieź filmie, a jest bardzo wymowny, składają się głosy Irańczyków: matki Siavasha Mahmoudiego, wołającej o zemstę za syna sześciokrotnie postrzelonego w klatkę piersiową w listopadzie 2022 roku, oraz Hosseina Ronaghiego, działacza na rzecz praw człowieka przebywającego w więzieniu od 2009 roku^[55]. To pieśń sprzeciwu i wolności. Na tle chóru wybija się głos Khatibiego wykrzykującego kolejne oskarżenia wobec reżimu.

Bohaterowie i swoboda reprezentacji

Animacja jako forma wyrazu operuje pełną swobodą reprezentacji postaci, może wykorzystywać procesy hybrydyzacji obrazu, np. w postaci kolażu zdjęć i grafiki, oraz jego metamorfozy w celu zwrócenia uwagi na istotne aspekty przekazu. Postacie z kolekcji *Onimations* mają właśnie charakter kolażowy i metamorficzny, ponieważ stanowią twórcze przekształcenie makrofotografii.

Oszczędne środki wyrazu pozwalają dokładnie przyjrzeć się bohaterom – zarówno tym, należącym do rządzącej elity, jak i prześladowanym obywatelom. Nie mają oni w żaden sposób zarysowanej twarzy, zamiast niej widzimy jasnoszary owal. Taki sposób przedstawienia może wynikać z kilku powodów: specyficzna anonimizacja i fizyczne ujednoczenie dość schematycznie zarysowanych bohaterów pozwalają przyjąć, że z jednej strony przedstawione sytuacje opresyjne nie są jednostkowe, ale obrazują powtarzalne metody przemocy i terroru. Z drugiej strony swoista uniformizacja bohaterów może odzwierciedlać dążenie do uniformizacji kobiet, które przestaną być pojedyncze, indywidualne, widzialne. Możliwe jest też trzecie wyjaśnienie – podobieństwo protestujących i rządzących unifikuje bohaterów, jednocześnie uwypuklając odmiennosc swobód i wolności rządzących oraz łamanie praw człowieka zwykłych obywateli.

Postacie występujące w animacjach nie są wyłącznie dziełem wyobraźni zręcznego twórcy. Mają swoje pierwowzory w rzeczywistości. Nie są nimi jednak ludzie, a służowce, które mogą tworzyć wspólnie ludzkopodobne formy. Inspirujące dla artysty stały się możliwości adaptacyjne służowców, żyjących samodzielnie, pojedynczo, lecz w sytuacji braku pożywienia zaczynających ze sobą współpracować i działać jak jedno ciało. W tym połączeniu łatwiej im znaleźć źródła pożywienia i przetrwać. Sanei podkreśla szczególną umiejętność współpracy służowców w trudnej sytuacji. Zdolność kooperacji w celu rozwiązania zadania, które wydaje się niemożliwe, jest podobna do sytuacji Irańczyków. Dzięki jedności mogą wywalczyć wolność^[56]. Wyjątkowi

[55] Ibidem.

[56] M. Sanei, *The Story behind Onimations*, FrikiFish, 28.02.2023, <https://frikifish.com/the-story-behind-onimations/> (dostęp: 19.09.2023).

bohaterowie filmów stanowią twórczą modyfikację makrofotografii autorów z różnych krajów: Petera Lillengena z Norwegii, Songdy Cai z Chin, Barry’ego Webba i Andy’ego Sandsa z Wielkiej Brytanii, Javiera Rupéreza z Hiszpanii czy Sarah Lloyd z Tasmanii. Tak umiędzynarodwiony zespół pozwala na znaczne rozszerzenie kręgu odbiorców (w lutym 2023 roku filmy zamieszczone przez Mehraana Sanei miały już 16 mln odsłon^[57]).

Estetyka bohaterów to nie tylko jednak śluzowce, insekty i inne mikroorganizmy, ale też afrykańskie maski, które według artysty wyglądają bardzo nowocześnie i są atrakcyjne dla odbiorcy. Motywem obecnym w każdym z filmów jest wielkie słońce z krwawą otoczką. Filmy kończy krótkie hasło: *Be the Voice of Iran*.

Symbolizm i metafora

Wykorzystanie symboli i metafor jako strategii narracyjnej i perswazyjnej tworzy płaszczyznę porozumienia między twórcą i odbiorcami. Względna uniwersalność pierwszych i niejednoznaczność drugich umożliwiają powstanie tekstu kultury czytelnego dla zróżnicowanej publiczności, a jednocześnie nieobojętnego na niezamierzone interpretacje.

W animacjach obecne są symbole uniwersalne oraz te mniej czytelne. Najbardziej charakterystyczny dla irańskich protestów jest oczywiście hidżab i on pojawia się wielokrotnie. Zaciśnięte pięści symbolizują niezgodę i opór, natomiast te układające się jedna na drugiej – wspólnotę walczących z reżimem. Sam reżim przedstawiony jest np. jako komar pływający na dmuchanym kółeczku w jeziorze krwi, później wysysający krew z kałuży, symbolem terroru są karabiny i szubienice. W animacji *Woman. Life. Freedom* z 25 stycznia 2023 roku głównym motywem jest płonący ogień świecy przedstawiony na kobaltowym tle jako wyraz pamięci o aresztowanych. Filmowi towarzyszy komentarz zamieszczony przez *Onimations*:

Nie możemy zapominać o wsparciu dla sławnej aktorki Katayoun Riahi, która jako pierwsza zdjęła swój obowiązkowy hidżab i udzieliła wywiadu w solidarności z Mahsą Amini i całym ruchem. Reżim chce wydobyc z niej przymusowe przyznanie się do winy i dla przykładu surowo ją ukarać [tłum. – A.D.S.].

Tekst prezentowany po persku przez Katayouan Riahi (z napisami po persku i angielsku) stanowi rodzaj osobistego przesłania dla tych, którzy wciąż nie wierzą, że czas rewolucji się zaczął. Pierwsze zdania brzmią następująco:

Jeśli ktoś wciąż nie może uwierzyć w ten wspaniały moment i czeka, aż mrok milczenia ponownie podniesie swoją głowę, muszę mu powiedzieć, że

[57] R. Zahed, *Mehran Sanei’s Animated Shorts Raise Awareness of the Fight for Freedom in Iran*, Animation Magazine, 22.02.2023, [https://www.animationmagazine-](https://www.animationmagazine.net/2023/02/mehran-saneis-animated-shorts-raise-awareness-of-the-fight-for-freedom-in-iran/)

[zine.net/2023/02/mehran-saneis-animated-shorts-raise-awareness-of-the-fight-for-freedom-in-iran/](https://www.animationmagazine.net/2023/02/mehran-saneis-animated-shorts-raise-awareness-of-the-fight-for-freedom-in-iran/) (dostęp: 22.09.2023).

jest w poważnym błędzie. [...] staje się oczywiste, że Iran się podnosi, a pełna gniewu irańska kobieta działa z żelazną determinacją [tłum. – A.D.S.].

Symbole i metafory służą kondensacji treści, ponieważ animacje są krótkie, trwają od kilkudziesięciu sekund do trzech–czterech minut.

Omówione powyżej zabiegi narracyjne, konstrukcyjne czy szerzej: perswazyjne składają się na spójną estetykę animacji z kolekcji *Onimations*, która zyskała sporą publiczność. Najpopularniejszy na Instagramie film *Justice for Iran* zdobył 200 tys. reakcji i skomentowano go ponad 2 tys. razy.

Warto na koniec przywołać ostatni film w kolekcji, zamieszczony 16 września 2023 roku – w rocznicę śmierci Mahsy Amini. Brian Cox prezentuje w skrócie działania reżimu oraz wylicza jego ofiary (zabitych, straconych czy otrutych jak irańskie uczennice). Tytuł filmu *A Voice for Iran* wyraża z jednej strony solidarność z walczącymi Irańczykami, z drugiej zaś pewne poczucie beznadziei i zawód z powodu działań aktorów międzynarodowych, których niechlubnym ukoronowaniem było powierzenie Iranowi w maju 2023 roku przewodnictwa w Forum Społecznym Organizacji Narodów Zjednoczonych. Tekst kończy się wezwaniem: „Nie możemy pozwolić, aby ten ogień zgasł! Stańmy jako zjednoczony głos dla Irańczyków!”

Archive of Defiance

Drugą kolekcję dzieł artystycznych dokumentującą protesty w Iranie stworzyły dwie naukowczynie irańskiego pochodzenia, obecnie żyjące w Kanadzie. Shahrzad Mojab jest profesorką na uniwersytecie w Toronto w Instytucie Woman and Gender Studies oraz w Ontario Institute for Studies in Education. Afsaneh Hojabri z kolei jest antropolożką, badaczką niezależną. Na zbiory cyfrowego archiwum składa się twórczość z pierwszych 100 dni protestów. Są to prace zarówno Irańczyków, jak i nie-Irańczyków, którzy wspierali irańską walkę z reżimem. Twórczynie archiwum przez sześć miesięcy przeszukiwały popularne platformy społecznościowe: Twitter, TikTok, WhatsApp, Instagram, Telegram i YouTube. Na każdej z nich zidentyfikowały wiele aktywnych kont z materiałami związanymi z protestem irańskich kobiet. Badaczki wykorzystywały hasztagi w trzech językach: angielskim, perskim oraz kurdyjskim. Każdy z artefaktów jest zdefiniowany przez grupę lub podgrupę, datę publikacji, jej miejsce i, jeśli to możliwe, przez nazwisko autora^[58].

Prace uporządkowane są według siedmiu kategorii: animacja, muzyka, taniec, obrazy (rysunki, plakaty, zdjęcia), slogany, performans. Kuratorki rozpoczęły tworzenie archiwum w pierwszych tygodniach protestów. Jak podkreślają, owa eksplozja artystyczna sztuki cyfrowej w czasie obecnych demonstracji w Iranie jest nieporównywalna z poprzednimi rewoltami. Krótka po wybuchu protestów młodzi irańscy

[58] R. Rezaei, “Archive of Defiance”: *A Compilation of Iranian Protest Art*, IranWire, 26.05.2023, <https://iranwire.com/en/society/116930-archive-of-defiance->

[-a-compilation-of-iranian-protest-art/#google_vignette](https://iranwire.com/en/society/116930-archive-of-defiance-a-compilation-of-iranian-protest-art/#google_vignette) (dostęp: 20.09.2023).

artyści stworzyli wiele dzieł zaangażowanych politycznie w ramach wsparcia ruchu „Woman, Life, Freedom”. Często były to prace anonimowe, co wynikało z obawy przed represjami. Nazwa archiwum *Archive of Defiance* pochodzi od buntu i powstania irańskich kobiet, które zaczęło się po śmierci Mahsy Jiny Amini^[59].

Różnorodność

Sekcja animacji zawiera 24 prace – na zbiór składają się filmy o zróżnicowanej estetyce. Znalazły się tu zarówno krótkie klipy wideo, przedstawiające przede wszystkim proces pisania sloganów w formie graffiti na murach irańskich miast, animacje 3D, krótkie animacje 2D zrealizowane w formie animacji konturowych na czarnym i białym tle, animowanej typografii, whiteboardów informujących o celach walki czy animowanych szkiców. Często filmy te mają charakter zapętłony i odwołują się do formatu GIF-ów. Jak wskazuje Gabriele Proseri, GIF-y można określić jako ruchome obrazy cechujące się zwięzłością i powtarzalnością oraz pozornie niską zawartością informacyjną^[60]. W GIF-ie obraz jest efektem procesu rekontekstualizacji oryginalnego tekstu przez nawiązanie do niego lub cytowanie go^[61]. W animacjach zebranych w *Archive of Defiance* zawartość jest zdecydowanie oryginalna. Ważną cechą może być pozornie niska zawartość informacyjna. Rzeczywiście, krótkie animacje z zapętloną sceną wydają się ubogie w znaczenia. Dla odbiorcy, który zna tło wydarzeń, są pełne treści, symbolicznych odniesień do rzeczywistości, stanowią odbicie dążeń protestujących Irańczyków.

Symbolika

Symbolika w produkcjach zgromadzonych w *Archive of Defiance* jest stosunkowo homogeniczna, dominuje bowiem obraz kobiety z rozpuszczonymi włosami, uwolnionymi spod hidżabu. W zapętłonym, 20-sekundowym filmie, kobieta z włosami długimi niczym u Roszpunki, powiewającymi na wietrze broni się przed mężczyzną w mundurze, który próbuje po nich się wspiąć. Wciąż na nowo obcina kosmyk, uniemożliwiając mu atak. Symboliczne włosy obcinane raz za razem stanowić mogą symbol jej siły, pozwalającej stawić czoło napastnikowi. W innej produkcji kobieta trzymająca w ręce hidżab tańczy z rozpuszczonymi włosami na tle irańskiej flagi. W kolejnej animacji (whiteboard, ale bez widocznej rysującej ręki) na białym tle wyrysowywane są kolejne postacie protestujących – siedmiu kobiet z rozpuszczonymi włosami, kilka z nich wymachuje hidżabem zatkniętym na kiju. W animacji konturowej stworzonej przez Marję Farsad

[59] Ibidem.

[60] G. Proseri, *Digital Communication in a GIF Culture: The Graphic Interchange Format as a Behavioral Crossroad of Contemporary Paradigms*, [w:] *Handbook of Research on Examining Cultural Policies*

Through Digital Communication, red. B. Önay Dogan, D. Gül Ünlü, IGI Global 2019, s. 268.

[61] G. Uhlin, *Playing in the Gif(t) Economy*, „Games in Culture” 2014, nr 6, s. 518.

autorka narysowała na czarnym tle, białą kreską biegnącą nagą kobietę z rozpuszczonymi włosami.

Jedna z animacji odnosi się do jednostkowego wydarzenia, które urosło do rangi symbolu, i odtwarza je w procesie animowanej rekonstrukcji. Symbolu tym razem bardziej lokalnego, zrozumiałego dla Irańczyków, słabo czytelnego dla społeczności międzynarodowej. Khodanur Lajaei to Beludża aresztowany w lipcu 2022 roku i torturowany w więzieniu. Fotografia z aresztu stała się wiralem w mediach społecznościowych oraz symbolem walki o wolność. Przedstawiała młodego mężczyznę, siedzącego na betonie z rękami przywiązanymi do słupa. Obok niego stała butelka wody w takim jednak oddaleniu, aby nie mógł po nią sięgnąć. Khodunar wyszedł z więzienia po miesiącu, gdy jego przyjaciele uzbierali wystarczającą sumę, aby go uwolnić. Zginął jednak niedługo później, w październiku 2022 roku w trakcie masakry w Zahedanie^[62]. Ta ikoniczna fotografia była wielokrotnie odtwarzana w Iranie w formie niemych performansów, stała się też tematem jednej z animacji zgromadzonych w *Archive of Defiance*. To również animacja konturowa. Na białym tle widoczny jest mężczyzna przywiązany do słupa, z jego pleców wyrastają skrzydła, poruszające się prawie niezauważalnie.

Metamorfozy i swoboda reprezentacji

Obiektem transformacji staje się przede wszystkim ciało kobiety. Zmienia np. się w orła i ulatuje w niebo, w innym filmie z martwego ciała zawieszonego w przestrzeni wyrastają kwiaty. Są to jednak przykłady jednostkowe.

Ruch i choreografia

Ruch wykorzystywany jest zazwyczaj bardzo oszczędnie: kobiece bohaterki przedstawione są zupełnie statycznie, a jedynie zmieniające się teksty wokół nich stanowią o dynamice przekazu, w innej animacji maszerują rytmicznie czy pojawiają się na ekranie jako efekt rysowania. Zapętłony format GIF-u sprawia też, że ruch często jest dość jednostajny, np. kobieta biegnie w tym samym rytmie czy raz za razem obcina kosmyk.

Muzyka

Tło dźwiękowe jest różnorodne i zależne od warstwy wizualnej, ponieważ jego główną funkcją jest budowanie atmosfery, owego kontekstu emocjonalnego. Marszowi kobiet towarzyszy więc dynamiczna i rytmiczna piosenka *The Wall* zespołu Pink Floyd, protestującym kobietom – odgłosy demonstracji, zlewające się w jeden slogan: „Zan. Zendegi. Azadi!”, obcinaniu włosów – *Zima* Antonia Vivaldiego, tańczącej kobiecie ulatującej w niebo jako orzeł – popularna partyzancka

[62] K. Vaziri, *How Anonymous Artists Built a Visual Language of Resistance During Iran's Woman Life Freedom Uprising*, Ajam Media Collective, 19.09.2023,

<https://ajammc.com/2023/09/19/iranian-art-resistance-uprising/> (dostęp: 22.09.2023).

piosenka włoska z czasów drugiej wojny światowej: *Bella Ciao*. Najsmutniejsze tło muzyczne tworzy kołysanka *Lullaby* skomponowana przez irańskiego muzyka Hosseina Alizadeha. Można ją traktować jako rodzaj pożegnania zastrzelonej przez reżim kobiety, której nagie ciało zawieszono jest jak na niewidzialnej, rozciągającej się w górę i w dół linie.

Na osobną uwagę zasługuje kolorowa animacja, wykonana w technice 3D, której bohaterką jest dziewczynka z blond warkoczami, ubrana w zieloną bluzkę i błękitne spodnie. Jedzie na wózku w uwalniającym pędzie, pokonując kolejne przeszkody, wyskakuje w powietrze wraz z wózkiem i ląduje, by dalej gnać przez miasto pochłaniane przez ogień, pełne płonącej lawy po obu stronach drogi. Na ten dynamiczny obraz nałożono szybko zmieniające się napisy: „Kobieta. Życie. Wolność” najpierw po persku, później po angielsku.

Różnorodność form i technik zgromadzonych prac z jednej strony stanowi wyraz możliwości twórczych, z drugiej przebija przez nią, co potwierdzać mogą oznaczenia lub anonimizacje autorstwa, wielość osób zaangażowanych we wsparcie irańskich protestów i przekonanie o wartości animacji jako medium transmisji wsparcia i szerzenia świadomości na temat irańskich protestów.

W książce *The Fundamentals of Animation* Paul Wells wraz z Samantha Moore zadają pytanie: Dlaczego wybrać animację zamiast filmu aktorskiego? Autorzy przedstawiają kilka powodów: przede wszystkim animacja oferuje inne środki wyrazu i daje większą wolność kreacji, większą kontrolę nad procesem twórczym i jego efektem końcowym; animacja może odnosić się do materialnego świata filmu lub działać w nim; wreszcie animacja oferuje inną reprezentację rzeczywistości i tworzy światy, kierujące się własnymi kodami i konwencjami zdecydowanie różniącymi się od „realnego”[63].

To, o czym nie wspominają autorzy, a jest istotne z punktu widzenia oporu i szerzenia świadomości o nim, to wyjątkowy walor animacji, który polega na uniwersalizacji przedstawianych w tej technice historii. Dzięki animowaniu prostych rysunków czy wycinanek każda z historii opowiedzianych lub kryjących się za króciutkim kilkunastosekundowym filmem staje się historią możliwą do internalizacji przez międzynarodową, zróżnicowaną kulturowo publiczność[64].

Mehran Sanei zwraca uwagę, że animacja może szerzyć świadomość o dramatycznych sytuacjach i wzbudzać emocje bez konieczności epatowania realnymi zdjęciami, ponieważ mocne artystycznie obrazy mogą zostać z odbiorcą na długi czas[65]. Przykładem potwierdza-

[63] P. Wells, S. Moore, *The Fundamentals of Animation*, Bloomsbury, London 2005, s. 8.

[64] Zob. np. M. Nikolov, *Why Animation Is a Powerful Medium for Cultural Resistance*, Waging

Nonviolence, 4.02.2022, <https://wagingnonviolence.org/2022/02/why-animation-is-a-powerful-medium-for-cultural-resistance/> (dostęp: 17.09.2023).

[65] R. Zahed, op. cit.

jącym jego refleksje jest animacja *Golbahar*, przedstawiająca dramat dziewczynek wydawanych za mąż w Iranie. Jego scenarzystką, reżyserką i animatorką jest irańsko-kanadyjska artystka Marjan Farsad (urodzona w 1983 roku w Teheranie). Film przygotowany dla Center for Human Rights in Iran utrzymano w czarno-białej konwencji. Ukazuje kilka kadrów z życia dziewczynki – samotnej żony znacznie starszego, brutalnego mężczyzny. Jest ona ofiarą przemocy psychicznej, fizycznej i seksualnej. Gdy mąż zadaje jej cierpienie, ona mentalnie przenosi się do innego świata, odmiennie przedstawionego – na czarnym tle pojawiają się dwie narysowane białą kreską postacie – ona jako dziewczynka przytulana przez matkę^[66]. Animacja prezentuje dramatyczną rzeczywistość w sposób w wielu momentach pozbawiony dosłowności, operuje kontrastem brutalnej rzeczywistości i świata tęsknot, którego wyrazem jest matka przytulająca małą dziewczynkę w wianku.

Biorąc pod uwagę dwie zaprezentowane kolekcje, jasno widać główne cele, które im przyświecały. Jeśli chodzi o *Archive of Defiance* – sama nazwa już sugeruje, że jest to miejsce archiwizowania artefaktów związanych z protestem. Kuratorki zwracają też uwagę, że archiwum buntu nie tylko ma zachować kulturowe przejawy oporu, ale ponieważ związane jest z ruchem „Kobieta, Wolność, Życie”, może stać się estetycznym zasobem dla ponadnarodowej feministycznej pedagogiki rewolucyjnej^[67]. Instagramowa kolekcja *Onimations* ma za zadanie przede wszystkim szerzyć świadomość wśród publiczności międzynarodowej na temat protestów w Iranie, do czego media społecznościowe ze swoją programowalnością, możliwością wzmacniania popularności, konektywnością i datyfikacją^[68] nadają się doskonale. Kolekcje są odmienne estetycznie: *Onimation* to jednolity zbiór stanowiący przemyślany wykład polityczny, *Archive of Defiance* obejmuje prace o różnej estetyce, tematyce i formie – umieszczone w jednym miejscu tylko dzięki wysiłkom kuratorek archiwum. Obie kolekcje łączy jednak główny motyw – wizualizacja irańskiego oporu.

Animacje z zaprezentowanych kolekcji korzystają z estetyk powszechnie znanych odbiorcom mediów cyfrowych. Krótkie klipy zorientowane pod format smartfonów, często zapętlone w stylu GIF-ów, adresowane są do odbiorców mediów społecznościowych, a korzystanie z języka angielskiego lub z animacji nieilustrowanej komentarzem tekstowym sprawia, że jest to odbiorca globalny. Ważne, że twórcy tych zaangażowanych miniform politycznego aktywizmu odwołują się do zróżnicowanych technik animacji, które często przez swoją oryginalność i jednostkowość tym bardziej przykuwają wzrok i wmagają zainteresowanie. Symboliczny przekaz, będący domeną wielu z nich,

[66] Według Human Rights in Iran 6% dziewczynek między 10 a 13 rokiem życia zostało wydanych za mąż (mimo że prawo dopuszcza małżeństwa dziewczynek od 13 roku życia). *The Life of an Iranian Child Bride: An Animation by Marjan Farsad*, Center for Human Rights in Iran, 30.08.2021, <https://iranhumanrights.org/2021/08/the-life-of-an-iranian-child-bride-an-animation-by-marjan-farsad/> (dostęp: 15.09.2023).

[67] Zob. <http://archiveofdefiance.com/>.

[68] J. van Dijck, T. Poell, *Understanding Social Media Logic*, „Media and Communication” 2013, nr 1(1), s. 5–9.

działała na różnych poziomach. W warstwie wizualnej jest oryginalnym niecodziennym często minispektaklem, w warstwie ideowej odwołuje się do uniwersalnej krytyki reżimu, ale jednocześnie zachęca do pogłębiania wiedzy na temat szczegółów walki z opresyjnym systemem politycznym. Pojawiające się w animacjach symbole i odwołania, a także realnie istniejące postaci i głosy narratorów ulokowane w konkretnej rzeczywistości politycznej są swego rodzaju hiperlinkami, do których zainteresowany atrakcyjnym audiowizualnym przesłaniem użytkownik może sięgnąć po dokładniejsze informacje.

- Awad Sarah H., Wagoner Brady, *Protest Symbol*, „Current Opinion in Psychology” 2020, nr 35, s. 98–102. <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2020.03.007>
- Axworthy Michael, *Revolutionary Iran: A History of the Islamic Republic*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Barzegar Lila, *Persepolis & Orientalism: A Critique of the Reception History of Satrapi's Memoir*, Colorado State University, Fort Collins 2012.
- Bennett W. Lance, Segerberg Alexandra, *The Logic of Connective Action: Digital Media and the Personalization of Contentious Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- Bennett W. Lance, Segerberg Alexandra, *The Logic of Connective Action: Digital Media and the Personalization of Contentious Politics*, „Information, Communication & Society” 2012, nr 15(5), s. 739–768. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139198752>
- Buchanan Suzanne, *Introduction: Pervasive Animation*, [w:] *Pervasive Animation*, red. Suzanne Buchanan, New York 2013.
- Cammaerts Bart, *Social Media and Activism*, [w:] *The International Encyclopedia of Digital Communication and Society*, red. Robin Mansell, Peng Hwa Ang, Wiley-Blackwell, Oxford 2015, s. 1027–1034.
- Casas Andreu, Williams Nora Webb, *Images that Matter: Online Protests and the Mobilizing Role of Pictures*, „Political Research Quarterly” 2018, s. 360–375. <https://doi.org/10.1177/1065912918786805>
- Castañeda Ernesto, *The Indignados and Occupy Movements as Political Challenges to Representative Democracy: A Replay to Ekhlund*, [w:] *Protest: Analyzing Current Trends*, red. Matthew Johnson, Samid Suliman, Routledge, New York, 2015, s. 236–243.
- Castells Manuel, *Sieci oburzenia i nadziei. Ruchy społeczne w erze Internetu*, tłum. Olga Siara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Chesta Riccardo E., Z. Lefkofridi Zoe, *Symbolic Gestures in Contemporary Protest Movement*, [w:] *Throwing Gestures: Protest, Economy and the Imperceptible*, red. Florian Bettel, Irina Kaldrack, Konrad Strutz, Verlag für Moderne Kunst GmbH, Vienna 2021, s. 161–182.
- Christensen Christian, *Iran: Networked Dissent?*, CounterPunch, 2.07.2009, <https://www.counterpunch.org/2009/07/02/iran-networked-dissent/> (dostęp 20.02.2024).
- Coretti Lorenzo, Pica Daniele, *Facebook's Communication Protocols, Algorithmic Filters, and Protest. A Critical Socio-technical Perspective*, [w:] *Social Media, Materialities, and Protest: Critical Reflections*, red. Mette Mortensen, Christina Neumayer, Thomas Poell, Routledge, London 2018, s. 81–100.
- Van Dijck José, Poell Thomas, *Understanding Social Media Logic*, „Media and Communication” 2013, nr 1(1), s. 2–14. <https://doi.org/10.12924/mac2013.01010002>

BIBLIOGRAFIA

- Doerr Nicole, Mattoni Alice, Teune Simon, *Visuals in Social Movements*, [w:] *The Oxford Handbook of Social Movements*, red. Donatella della Porta, Mario Diani, Oxford University Press, Oxford 2015, s. 557–566.
- Dytman-Stasieńko Agnieszka, *Mobile Infoactivism – Development, Typology, Technological Context*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 3, s. 47–64.
- Etter Michael, Albu Oana Brindusa, *Activists in the Dark: Social Media Algorithms and Collective Action in Two Social Movement Organizations*, „Organization” 2021, nr 28(1), s. 68–91. <https://doi.org/10.1177/1350508420961532>
- Farahani Golshifteh, “Woman, Life, Freedom” in Iran – and What It Means for the Rest of the World, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Nnm1njnBvDA> (dostęp: 20.09.2023).
- Gerbaudo Paul, *Tweets and Streets. Social Media and Contemporary Activism*, Pluto Press, London 2012.
- Gheyanchi Elham, *Symbol, Signs and Slogans of the Demonstration in Iran*, [w:] *Media, Power and Politics in the Digital Age: The 2009 Presidential Election Uprising in Iran*, red. Yahya R. Kamalipour, Rowman and Littlefield Publishers Inc., New York – Oxford 2010, s. 251–264.
- Ghorbankarimi Maryam, *The Key Frames: Milestones in the Institutional History of Animation in Iran*, [w:] *Animation in the Middle East: Practice and Aesthetics from Baghdad to Casablanca*, red. Stefanie van der Peer, Bloomsbury Publishing, London – New York, 2017, s. 51–68.
- Goodman Conor, *How Iranians See Persepolis*, The Irish Times, 2.05.2008, <https://www.irishtimes.com/culture/how-iranians-see-persepolis-1.919658> (dostęp: 29.02.2024).
- Hart Fuchsia, *Something in Me Sparked: The Iranian Women Using Art to Protest*, The Guardian, 3.10.2022, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/oct/03/something-sparked-iranian-women-art-protest-mahsa-amini> (dostęp: 18.09.2023).
- Herhuth Eric, *Political Animation and Propaganda*, [w:] *The Animation Studies Reader*, red. Nichola Dobson, Annabelle Honess Roe, Amy Ratelle, Caroline Ruddell, Bloomsbury, New York 2019, s. 169–179.
- Honeycutt Kirk, *Animation Gives Iranian Politics a Personal Edge*, Reuters, 9.08.2007, <https://www.fashionnetwork.com/news/Animation-gives-iranian-politics-a-personal-edge,40715.html> (dostęp: 17.09.2023).
- How Anonymous Artist Built a Visual Language of Resistance during Iran’s Woman Life Freedom Uprising*, Ajam. Media Collective, 19.09.2023, <https://ajammc.com/2023/09/19/iranian-art-resistance-uprising/> (dostęp: 22.09.2023)
- Howard Philip N., Hussain Muzammil, *Democracy’s Fourth Wave? Digital Media and the Arab Spring*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Interview Ali Soozandeh (TEHRAN TABOO), „La Semaine de la Critique”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=9xHRX8L57Co> (dostęp: 24.09.2023).
- Juris Jeffrey, *Reflections on #Occupy Everywhere: Social Media, Public Space, and Emerging Logics of Aggregation*, „American Ethnologist. Journal of America Ethnological Society” 2012, nr 39(2), s. 259–279. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1425.2012.01362.x>
- Kaun Anne, Kyriakidou Marie, Uldam Julie, *Political Agency at the Digital Crossroads?*, „Media and Communication” 2016, nr 4(4), s. 1–7. <https://doi.org/10.17645/mac.v4i4.690>
- Kavada Anastasia, *Social Movements and Political Agency in the Digital Age: A Communication Approach*, „Media and Communication” 2016, nr 4(4), s. 8–12. <https://doi.org/10.17645/mac.v4i4.691>
- Leister Oliver, *From Protest to Surveillance – The Political Rationality of Mobile Media; Modalities of Neoliberalism*, Peter Lang Verlag, Berlin 2013.

- Leistert Oliver, *The Revolution Will Not Be Liked: On the Systemic Constraints of Corporate Social Media Platforms and Protests*, [w:] *Critical Perspectives on Social Media and Protest: Between Control and Emancipation*, red. Lina Dencik, Oliver Leistert, Rowman & Littlefield, London – New York 2015, s. 35–52.
- Lesjak David, *Service with Character: The Disney Studios and World War II*, Theme Park Press, 2014.
- Mazza Viviana, *Iran, l'attore in esilio Ashkan Khatibi: "Ho lasciato tutto. Le strade unica risposta al regime, svegliamoci*, *Corriere della Sera*, 1.08.2023, https://www.corriere.it/esteri/23_agosto_01/attore-iraniano-khatibi-regime-esilio-9a99564e-307a-11ee-be8f-d655ad8e3c5e.shtml (dostęp: 22.09.2023).
- McGarry Aidan et al., *Introduction*, [w:] *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*, red. Aidan McGarry et al., Amsterdam University Press, Amsterdam 2019, s. 15–36.
- Milan Stefania, *From Social Movements to Cloud Protesting: The Evolution of Collective Identity*, „Information, Communication and Society” 2015, nr 18(8), s. 887–900. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2015.1043135>
- Milan Stefania, *Mobilizing in Times of Social Media: From a Politics of Identity to a Politics of Visibility*, [w:] *Critical Perspectives on Social Media and Protest: Between Control and Em*, red. Lina Dencik, Oliver Leistert, Rowman & Littlefield, London – New York 2015, s. 53–72.
- Milan Stefania, *When Algorithms Shape Collective Action: Social Media and the Dynamics of Cloud Protesting*, „Social Media + Society”, 31.12.2015, s. 1–10. <https://doi.org/10.1177/2056305115622481>
- Mirzoeff Nicholas, *How to See the world*, Pelcan, Londyn 2015.
- Morozov Evgeny, *Iran: Downside to the "Twitter Revolution"*, „Dissent” 2009, nr 56, s. 10–14. <https://doi.org/10.1353/dss.0.0092>
- Mról Michał, *Amerykański film animowany w wojennej potrzebie*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 93–94, s. 53–56.
- Murthy Dhiraj, *Twitter: Social Communication in the Twitter Age*, Polity Press, Cambridge 2013.
- Najdi Youhanna, Gholami Niloofar, Deedar Omid, Neufeld Dialika, *Jina Mahsa Amini: The face of Iran's protests*, Deutsche Welle, 12.06.2022, <https://www.dw.com/en/jina-mahsa-amini-the-face-of-irans-protests/a-64007550> (dostęp 28.09.2023).
- Neumayer Christina, Stald Gitte, *The Mobile Phone in Street Protest: Texting, Tweeting, Tracking, and Trcing*, „Mobile Media and Communication” 2014, nr 2(2), s. 117–133. <https://doi.org/10.1177/2050157913513255>
- Nikolov Matey, *Why Animation Is a Powerful Medium for Cultural Resistance*, *Waging Nonviolence*, 4.02.2022, <https://wagingnonviolence.org/2022/02/why-animation-is-a-powerful-medium-for-cultural-resistance/> (dostęp: 17.09.2023).
- Peña-Lopez Ismael, Congosto Mariluz, Aragón Pablo, *Spanish Indignados and the Evolution of 15M: Towards Networked Para-Institution*, [w:] *Big Data. Challenges and Opportunities, Proceedings of the 9th International Conference of the Internet, Law & Politics*, Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona, 25–26.06.2012, s. 359–386, <https://core.ac.uk/download/pdf/287653607.pdf> (28.02.1024).
- Pervasive Animation*, red. S. Buchanan, New York 2013.
- della Porta Donatella, Mattoni Alice, *Social Networking Sites in Pro-democracy and Anti-austerity Protests*, [w:] *Social Media, Politics and the State: Protests, Revolutions, Riots, Crime and Policing in the Age of Facebook, Twitter and YouTube*, red. Daniel Trottier, Christian Fuchs, Routledge, New York 2015, s. 39–66.
- Propaganda, Ideology, Animation. Twisted Dreams of History*, red. Olga Bobrowska, Michał Bobrowski, Bogusław Zmudziński, Wydawnictwo AGH, Kraków 2019.
- Proserpi Gabriele, *Digital Communication in a GIF Culture: The Graphic Interchange Format as a Behavioral Crossroad of Contemporary Paradigms*, [w:] *Handbook*

- of *Research on Examining Cultural Policies Through Digital Communication*, red. Betül Önay Dogan, Derya Gül Ünlü, IGI Global 2019, s. 268–291.
- Protests in Iran 1979–2023*, The Iran Primer, 30.05.2023, <https://iranprimer.usip.org/blog/2019/dec/05/fact-sheet-protests-iran-1999-2019-0> (dostęp: 10.09.2023).
- Rainie Lee, Wellman Barry, *Networked: The New Social Operating System*, The MIT Press, Cambridge 2012.
- Reinerth Maike Sarah, Philippi Anna-Sophie, #AnimationMatters, 11.10.2021, https://blog.animationstudies.org/?p=4162_ (dostęp: 23.02.2024).
- Reyna Rachel, *Mehran Sanei's "Onimations": Advocacy Through Art*, Academy Art U News, 31.01.2024, <https://artunews.com/2024/01/31/mehran-saneis-onimations-advocacy-through-art/> (dostęp: 29.02.2024).
- Rezaei Roghayeh, "Archive of Defiance": *A Compilation of Iranian Protest Art*, Iran-Wire, 26.05.2023, https://iranwire.com/en/society/116930-archive-of-defiance-a-compilation-of-iranian-protest-art/#google_vignette (dostęp: 20.09.2023).
- Ristola Jacqueline, *Recreating Reality: Waltz With Bashir, Persepolis, and the Documentary Genre*, „Animation Studies Online Journal. Society for Animation Studies” 2016, nr 11.
- Sanei Mehran, *The Story behind Onimations*, Frikifish, 28.02.2023, <https://frikifish.com/the-story-behind-onimations/> (dostęp: 19.09.2023).
- Sayfo Omar, *Mediations of Political Identities in Arab Animation*, [w:] *The Handbook of Media and Culture in the Middle East*, red. Joe F. Khalil, Gholam Khiabany, Tourya Guaaybess, Bilge Yesil, John Wiley & Sons, Inc., New York 2023, s. 286–299.
- Semati Mehdi, *Media Technologies and Politics in Iran*, [w:] *The Handbook of Media and Culture in the Middle East*, red. Joe F. Khalil, Gholam Khiabany, Tourya Guaaybess, Bilge Yesil, John Wiley & Sons, Inc., New York 2023, s. 382–395.
- Sreberny-Mohammadi Annabelle, Mohammadi Ali, *Small Media, Big Revolution: Communication, Culture, and the Iranian Revolution*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.
- The Life of an Iranian Child Bride: An Animation by Marjan Farsad*, Center for Human Rights in Iran, 30.08.2021, <https://iranhumanrights.org/2021/08/the-life-of-an-iranian-child-bride-an-animation-by-marjan-farsad/> (dostęp: 15.09.2023).
- The symbolism of cut hair in Iranian protest posters*, Graphéine, 16.01.2023, <https://www.grapheine.com/en/graphic-design-en/symbolism-cut-hair-iranian-protest-posters> (dostęp: 15.09.2023).
- Tremayne Mark, *Anatomy of Protest in the Digital Era: A Network Analysis of Twitter and Occupy Wall Street*, „Social Movement Studies” 2014, nr 13(1), s. 110–126. <https://doi.org/10.1080/14742837.2013.830969>
- Tufekci Zaynep, Wilson Christopher, *Social Media and the Decision to Participate in Political Protest: Observations From Tahrir Square*, „Journal of Communication” 2012, nr 62(2), s. 363–379. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2012.01629.x>
- Uhlen Graig, *Playing in the Gif(t) Economy*, „Games in Culture” 2014, nr 6, s. 517–527. <https://doi.org/10.1177/1555412014549805>
- Vaziri Katayoun, *How Anonymous Artists Built a Visual Language of Resistance During Iran's Woman Life Freedom Uprising*, Ajam Media Collective, 19.09.2023, <https://ajammc.com/2023/09/19/iranian-art-resistance-uprising/> (dostęp: 22.09.2023).
- Wells Paul, *Understanding Animation*, Routledge, New York 1998.
- Wells Paul, Moore Samantha, *The Fundamentals of Animation*, Bloomsbury, London 2005.
- Zahed Ramin, *Mehran Sanei's Animated Shorts Raise Awareness of the Fight for Freedom in Iran*, Animation Magazine, 22.02.2023, <https://www.animation-magazine.net/2023/02/mehran-saneis-animated-shorts-raise-awareness-of-the-fight-for-freedom-in-iran/> (dostęp: 22.09.2023).

Nowe kino saudyjskie. O twórczości Meshala Al Jasera

ABSTRACT. Linek Ewa, *Nowe kino saudyjskie. O twórczości Meshala Al Jasera* [New Saudi Cinema. The Work of Meshal Al Jaser]. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 97–111. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.5>

The author analyzes two films by the young Saudi director Meshal Al Jaser: *Is Sumiyati Going to Hell?* (2016) and *Can I Go Out?* (2017), in which she focuses on the situation of two social groups – women and migrant workers. The analysis is preceded by a short introduction to the social and cultural situation in Saudi Arabia, together with a description of the conditions that have only recently enabled the emergence of filmmaking in this country and shaped its specificity. The author focuses on the content of the films analyzed, interpreting them in the context of Saudi reality, as well as on the director's characteristic style, which often employs the convention of grotesque. This text tries to show how the artistic choices made by Al Jaser allow him to portray the chosen social phenomena in their depth and complexity.

KEYWORDS: Saudi cinematography, social change in Saudi Arabia, Meshal Al Jaser, *Can I Go Out?*, *Is Sumiyati Going to Hell?*, grotesque

Kinematografia saudyjska to nowe zjawisko. Oprócz wydanej w 2019 roku francuskojęzycznej monografii Hédi Khélila[1] nie są na razie dostępne inne znaczące, samodzielne opracowania na jej temat, a w literaturze dotyczącej kina bliskowschodniego pojawiają się na temat Królestwa Arabii Saudyjskiej jedynie bardzo skąpe wzmianki. Najczęściej dotyczą one roli saudyjskiego kapitału we wspieraniu rozwoju tej dziedziny sztuki w innych krajach Bliskiego Wschodu, w tym – najważniejszej dla tej części świata – kinematografii egipskiej[2]. Dotychczasowa twórczość filmowa reżyserów pochodzących z samego Królestwa to w ogromnej większości obrazy dokumentalne i krótkometrażowe, w dodatku wszystkie, poza jednym wyjątkiem[3], powstały po 2000 roku[4].

[1] H. Khélil, *Le Cinéma Saoudien. Le parcours, la trace et les prévisions*, Éditions Erick Bonnier, Paris 2019.

[2] Por. R. Hillauer, *Encyclopedia of Arab Woman Filmmakers*, tłum. A. Brown et al., The American University in Cairo Press, Cairo, NY 2005, s. 42; T. Ginsberg, Ch. Lippard, *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, The Scarecrow Press, Plymouth 2010, s. xxxv, xxxix.

[3] Jedynie u Rebekki Hillauer znalazłam wzmiankę o telewizyjnym dokumencie pt. *Al-Diriya*, wyreżyserowanym przez pochodzącą z Królestwa Hizam Al Khilani w 1991 r.; por. R. Hillauer, op. cit., s. 418.

[4] Por. R. Armes, *Arab Filmmakers of the Middle East: A Dictionary*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2010, s. 24–124. Hédi Khélil wspomina wprawdzie kilka tytułów dzieł znacznie starszych – jak np. *Muchy* (*The Flies*, 1950) w reżyserii Hassana Al Ghanema, *Lis* (*The Fox*, 1966) Hassana Al Dardira, w pozostałej literaturze jednak brak wzmianek na ich temat, a na podstawie bardzo skąpych informacji z innych źródeł trudno jednoznacznie stwierdzić, w jakim znaczeniu były to produkcje „saudyjskie”; por. H. Khélil, op. cit., s. 38–39.

Cel niniejszego artykułu jest dwojaki. Po pierwsze, zamierzam pokrótce zaprezentować w nim twórczość Meshala Al Jasera na tle uwarunkowań społecznych i kulturowych, towarzyszących rozwojowi wschodzącej kinematografii saudyjskiej. Przedstawię zatem ów kontekst, zwracając szczególną uwagę na wpływ wahhabickiej wykładni islamu na możliwość prowadzenia jakiegokolwiek działalności kulturalnej w Królestwie. Drugim z zakładanych celów jest zbadanie, w jaki sposób poetyka groteski – po którą twórca chętnie sięga – wzmacnia krytyczną wymowę jego dzieł. Dlatego w dalszej części rozważań przeprowadzę analizę dwóch krótkometrażowych filmów Meshala Al Jasera: *Czy Sumiyati pójdzie do piekła?* (*Is Sumiyati Going to Hell?*, 2016[5]), oraz *Czy mogę wyjść?* (*Can I Go Out?*, 2017). Prześledzenie ich treści posłuży wskazaniu konkretnych, zawartych w nich składników kontekstu kulturowego Arabii Saudyjskiej, natomiast analiza poetyki i poszczególnych rozwiązań formalnych pozwoli zbadać funkcję, jaką w obu dziełach pełnią elementy groteskowe, charakterystyczne dla stylu reżysera.

Kontekst kulturowy, polityczny i społeczny

Nie sposób zrozumieć doniosłości narodzin kinematografii saudyjskiej bez odniesienia się do niezwykle szczególnego – także na tle innych krajów arabsko-muzułmańskich – kontekstu religijnego, społecznego i kulturowego Królestwa. Wahhabizm[6], fundamentalistyczna wersja sunnickiego islamu, od początku istnienia Królestwa Arabii Saudyjskiej jako samodzielnego państwa jest oficjalną religią w kraju i stanowi nieusuwalny element jego polityki wewnętrznej. Wyznacza także ściśle, w istocie ascetyczne, zasady regulujące niemal każdy aspekt życia obywateli. Przestrzegania tych reguł pilnują przedstawiciele Komitetu Krzewienia Cnót i Zapobiegania Złu, potocznie zwanego *mutawwa* – do niedawna wszechobecnej, rządowej policji religijnej (zakres jej uprawnień staje się w ostatnich latach coraz bardziej ograniczony). W zgodzie z wahhabicką wykładnią jeszcze w II dekadzie XXI wieku zabronione było w Królestwie np. publiczne wykonywanie i słuchanie muzyki. Ograniczono także możliwość kontaktu pomiędzy niespokrewnionymi ze sobą osobami różnej płci. Homoseksualizm czy prostytutka były zabronione – do dziś są kryminalizowane i karane. Dopiero kilka lat temu obowiązkowym strojem kobiecym w przestrzeniach publicznych przestały być charakterystyczne *abaje* – długie, luźne i wcześniej konieczne czarne suknie sięgające kostek, noszone zawsze z towarzyszeniem *hidżabu*, a niekiedy także *nikabu*, który pozostawiał jedynie wąską szparę na oczy. Do czerwca 2018 roku kobiety

[5] Film stał się częścią późniejszej miniserii sześciu filmów wyprodukowanych przez saudyjski Telfaz11, zatytułowanej *Six Windows in the Desert* (2020) i udostępnionej na platformie Netflix.

[6] Muhammad ibn Abd al-Wahhab (1703–1792), muzułmański teolog pochodzący z rejonu Nadżd w dzisiejszym Omanie, głosił konieczność powrotu do fundamentów islamu oraz życia zgodnie z prawem

szariatu w jego najbardziej restrykcyjnej, hanbalickiej wersji. Oznaczało to nie tylko narzucenie wiernym ścisłych zasad dotyczących praktykowania religii, lecz także szereg surowych zakazów i kar. Więcej na ten temat w: M. Al-Rasheed, *Historia Arabii Saudyjskiej*, tłum. K. Pachniak, Książka i Wiedza, Warszawa 2011, s. 30 i n.; J. Zdanowski, *Arabia Saudyjska*, Wydawnictwo Naukowe ASKON, Warszawa 2004, s. 9–14.

były także objęte prawnym zakazem prowadzenia samochodu. Zakaz ten ostatecznie zniesiono, wciąż jednak Saudyjki pozbawione są pełnej osobowości prawnej i zobowiązane są do posiadania *mahrama*, czyli męskiego opiekuna, który decyduje o niemal wszystkich dotyczących ich sprawach[7]. Jeszcze w połowie drugiej dekady XXI w. w kraju nie istniały publicznie dostępne bary, kawiarnie ani inne miejsca, w których obywatele mogliby spędzać czas poza domem. Jedynymi miejscami możliwych spotkań były zamknięte przestrzenie centrów handlowych. Spożywanie czy nawet posiadanie alkoholu jest nadal prawnie zabronione. Do niedawna w Królestwie nie istniały także kina – pierwsze z nich oficjalnie otwarto w Rijadzie w 2018 roku.

Pomimo opisanych restrykcji i ograniczeń w ciągu ostatnich dwóch dekad w Królestwie podejmuje się rozmaite, także oficjalne, działania ukierunkowane na rozwój kultury filmowej. Ich głównym motorem jest obecnie King Abdulaziz Centre for World Culture (Ithra), powołane do życia w 2017 roku w Dhahranie przy wsparciu państwowego koncernu naftowego Saudi Aramco. Od chwili swego powstania centrum m.in. współorganizuje Saudi Film Festival, który, pomimo obowiązywania wówczas zakazu działania kin, wysiłkami różnych instytucji nieregularnie organizowano od 2008 roku. Jeszcze wcześniej, w roku 2006, zainaugurowano The Jeddah Visual Shows Festival – pierwszy lokalny festiwal filmowy. W 2018 roku powołano Red Sea Film Festival Foundation, a od 2020 roku działa Saudi Film Commission – rządowa instytucja utworzona w celu wspierania krajowej twórczości filmowej.

Za pierwszy w pełni saudyjski film[8] uchodzi *Dziewczynka w trampkach* (reż. Haifaa Al Mansour, 2012) – zrealizowany w całości na terenie Królestwa i z wyłącznie saudyjską obsadą. Jego powstawanie, choć akceptowane i aktywnie wspierane przez rodzinę królewską[9], wymagało od reżyserki przezwyciężenia szeregu trudności, związanych choćby z zakazem przebywania w tej samej przestrzeni niespokrewnionych ze sobą kobiet i mężczyzn[10]. Film odniósł międzynarodowy sukces, otrzymując szereg nagród i nominacji na festiwalach filmowych na całym świecie.

Dopiero jednak wraz ze śmiercią króla Abdullaha bin Abdulaziza Al Sauda w styczniu 2015 roku i wstąpieniem na tron jego brata i następcy, Salmana bin Abdulaziza Al Sauda, Arabia Saudyjska wkroczyła w etap znaczących reform. Ich twarzą jest Mohammed bin Salman, syn panującego króla, od 2017 roku piastujący urząd księcia

[7] Por. J.A. Kéchichian, *Saudi Arabia and the 1744 Alliance Between the al Saud and the al-Sheikh: A Legitimizing and Enduring Union*, [w:] *Routledge Handbook of Persian Gulf Politics*, red. M. Kamrava, Routledge, London – New York 2020, s. 30–33.

[8] W literaturze można niekiedy napotkać informacje o kilku wcześniejszych dziełach: *How It Is Going?* w reżyserii Izidore Musallama (2006) oraz *Cinema 500 Kilometres* Abdullaha Al-Eyafa (2006), *Menahi* Aymana Makrama (2008) czy horrorze *The Forgotten*

Village Abdullaha Abu Taliba (2008). Wszystkie one są jednak koprodukcjami, a ich twórcy pochodzili z różnych krajów; por. T. Ginsberg, Ch. Lippard, op. cit., s. 355–356.

[9] Zob. M. Garcia, *Wadjda* (review), „Cinéaste” 2013, nr 38(4), s. 52.

[10] Zob. M. Garcia, H. Al Mansour, *A Woman's Voice in Her Nakedness: An Interview with Haifaa Al Mansour*, „Cinéaste” 2013, nr 38(4), s. 35.

koronnego. Obaj wspólnie realizują szeroko zakrojony plan szybkiego i wszechstronnego rozwoju Królestwa – *Vision2030*, na który składa się szereg programów obejmujących większość dziedzin życia społecznego[11]. Wśród zadań do realizacji znalazły się m.in. zwiększenie udziału obywateli w kulturze i sztuce oraz rozwój i dywersyfikacja sektora rozrywkowego. Założenia programu już przyniosły zmiany – jedną z nich jest zniesienie w 2018 roku zakazu funkcjonowania kin. W tym samym roku w Rijadzie odbyła się pierwsza publiczna projekcja filmowa[12].

Brak dostępu do seansów publicznych nie oznaczał jednak, że Saudyjczycy nie uczestniczyli wcześniej w kulturze filmowej. Szeroko korzystali bowiem w tym czasie w warunkach domowych zarówno z oferty dostępnej na nośnikach VHS, DVD czy nawet taśmach 35 mm, jak i z telewizji satelitarnej[13] oraz zasobów internetowych. Sięgali do ogólnosiatowych oraz bliskowschodnich platform VOD, ale także np. serwisu YouTube, do którego dostęp nie był nigdy w Królestwie blokowany. Obecnie z dostępu do globalnej sieci na co dzień korzysta 90% mieszkańców kraju[14]. To dlatego kariera Meshala Al Jasera rozpoczęła się właśnie od krótkich filmów zamieszczanych w serwisie YouTube – nie tylko popularnym i łatwo dostępnym dla publiczności, lecz także w dużym stopniu wolnym od cenzury[15].

Twórczość Meshala Al Jasera

Meshal Al Jaser, absolwent scenariopisarstwa w New York Film Academy w Kalifornii[16], urodził się w 1995 roku w Rijadzie. Swoje krótkometrażowe obrazy publikowane na kanale *Folaim Ya Gholaim*

[11] Szczegółowy opis zarówno całego projektu, jak i postępow w realizacji poszczególnych programów dostępny jest na stronie internetowej <https://www.vision2030.gov.sa/> (dostęp: 23.07.2023)

[12] W ramach wydarzenia wyświetlono *Czarną Panterę* Ryana Cooglera. Nie obyło się jednak bez cenzury – z filmu wycięto 40-sekundową scenę pocałunku; por. A. Batrawy, *First Saudi cinema opens with popcorn and "Black Panther"*, AP, 18.04.2018, <https://apnews.com/article/ap-top-news-international-news-movies-ca-state-wire-riyadh-9b87b0a4fdc843d-fa352e013fdd6bc53> (dostęp: 23.07.2023). Cenzurowanie filmów czy innych treści telewizyjnych, jak również kopii filmów przeznaczonych na rynek saudyjski, powszechne było już wcześniej – choćby w postaci zamazywania twarzy występujących w nich kobiet, eliminowanie scen erotycznych czy takich, w których pojawiał się alkohol; por. S. Hignell, S. Hollows, *Saudi Film Skills. Report*, 2020, s. 8, <https://www.british-council.sa/en/programmes/arts/Saudi-Film-Skills> (dostęp: 23.07.2023).

[13] Por. R. Hillauer, op. cit., s. 418; V. Shafik, *Egyptian Cinema*, [w:] *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, red. O. Leaman, Routledge, London – New York 2004, s. 30.

[14] Zgodnie z danymi pochodzącymi z serwisu Statista.com, w 2021 roku liczba mieszkańców Arabii Saudyjskiej szacowana była na 35,46 mln, a liczba codziennych użytkowników internetu – na 31,78 mln; <https://www.statista.com/statistics/262467/total-population-of-saudi-arabia/>, <https://www.statista.com/forecasts/1146315/internet-users-in-saudi-arabia> (dostęp: 23.07.2023).

[15] N. Fahmy, *YouTube to Sundance: How Young Saudi Filmmaker Meshal Al Jaser is Making it Big with Social Satire*, Scene Arabia, 1.12.2019, <https://scene-arabia.com/Culture/From-YouTube-to-Sundance-How-a-Young-Saudi-Filmmaker-Made-it-Big-with-Social-Satire> (dostęp: 23.07.2023).

[16] Nieobecności kin w Arabii Saudyjskiej towarzyszył przez dziesięciolecia także brak możliwości zdobycia w kraju wykształcenia w zawodach związanych z kinematografią. Dotyczyło to nie tylko twórców i aktorów, ale także przedstawicieli wszystkich innych zawodów związanych z produkcją filmową. Wszyscy bez wyjątku musieli zatem kształcić się za granicą; por. S. Hignell, S. Hollows, op. cit., s. 24.

zaczął tworzyć w wieku 17 lat. Związał się już wówczas z domem produkcyjnym Telfaz11[17], współpracy z którym zawdzięcza swą lokalną, a także międzynarodową karierę. Początkowo jego filmy były formą zabawy z przyjaciółmi, a jednocześnie satyrycznymi obrazami odnoszącymi się do saudyjskiej rzeczywistości. Stopniowo stawały się jednak coraz bardziej dojrzałymi – zarówno w formie, jak i w treści – krytycznymi komentarzami do zjawisk kulturowych i społecznych zachodzących nie tylko w samej Arabii Saudyjskiej, lecz także w innych krajach Zatoki Perskiej. Niektóre z jego obrazów: *Czy Sumiyati pójdzie do piekła?* (2016) oraz *Arabian Alien* (2019), znalazły się wśród filmów konkursowych na międzynarodowych festiwalach filmowych[18].

Dziesięciminutowy film zatytułowany *Czy mogę wyjść?* opowiada o jednym wieczorze saudyjskiej studentki. Na samym początku filmu kobiecy *voice over* wprowadza odbiorcę w świat przedstawiony niczym w baśń: *Pewnego razu była sobie dziewczyna dorosła, lecz z punktu widzenia swojego społeczeństwa młoda i naiwna, która w czasach, gdy nie wolno jej było prowadzić samochodu, postanowiła spotkać się z koleżanką w centrum handlowym*. Film składa się z pięciu epizodów: w każdym z nich bohaterka musi pokonać określoną przeszkodę, aby osiągnąć swój cel, jakim jest wyjście z domu na kilka godzin. Każda z części odzwierciedla zarazem problem wybrany spośród tych, jakie opresyjna kultura stawia przed kobietami w Arabii Saudyjskiej. Ukazuje także głęboko zakorzenione w kulturze bliskowschodniej relacje pomiędzy członkami przeciętnej saudyjskiej rodziny.

Wyjście młodej kobiety z domu wymaga zatem od niej przede wszystkim uzyskania zgody ojca oraz poproszenia go o pieniądze – tego dotyczy epizod pierwszy. Jak wspomniano na początku, w świetle wciąż obowiązującego w Arabii Saudyjskiej prawa kobieta winna stale pozostawać pod kuratelą *mahrama* – męskiego opiekuna. Może nim być ojciec, mąż, brat, syn lub, w razie ich braku, inny mężczyzna z rodziny, jednak wyłącznie taki, którego kobieta na mocy prawa muzułmańskiego nie mogłaby poślubić. *Mahrām* ma prawo do decydowania o najdrobniejszych szczegółach życia kobiety. Może na przykład nie zgodzić się na opuszczanie przez nią domu czy na korzystanie z oficjalnie przysługujących jej praw – choćby prawa do głosowania[19]. Mężczyzna taki może

[17] Telfaz11 powstał w 2011 roku, początkowo jako kanał w serwisie YouTube, który umożliwił publikowanie treści bez ingerencji państwowej i religijnej cenzury. Obecnie, jako dom produkcyjny, jest istotnym graczem wśród podmiotów tworzących treści na potrzeby dystrybucji w internecie, który wciąż stanowi jeden z najważniejszych kanałów rozpowszechniania materiałów audiowizualnych w Arabii Saudyjskiej; por. O. Daoudi, *YouTube-Based Programming and the Saudi Youth: Exploring the Economic, Political and Cultural Context of YouTube in Saudi Arabia*, niepublikowana rozprawa doktorska,

University of Glasgow 2018, s. 19 i n.

[18] *Czy Sumiyati pójdzie do piekła?* wyświetlano w ramach brytyjskiego Best of the Month at the Gold Movie Awards w 2017 roku. *Arabian Alien* otrzymał zaś nominację do nagrody jury w kategorii najlepszy film podczas Sundance Film Festival 2020 i w tym samym roku otrzymał nagrodę jury w Atlancie w kategorii najlepszy krótkometrażowy film fabularny.

[19] Por. np. L. Tønnessen, *Women's Activism in Saudi Arabia: Male Guardianship and Sexual Violence*, Chr. Michelsen Institute Report, 2016, s. 9, [https://www.cmi.no/publications/5696-womens-activism-in-sau-](https://www.cmi.no/publications/5696-womens-activism-in-sau)

również nie wyrazić zgody na jej pracę zarobkową, co sprawia, że wiele Saudyjek jest całkowicie zależnych ekonomicznie od swoich rodzin.

W filmie Al Jasera ojciec głównej bohaterki okazuje hojność, ofiarowując jej pokaźną sumę pieniędzy na drobne wydatki. Wymaga jednak, aby na wyjście córki zgodziła się również matka. Epizod drugi, zatytułowany *Śledztwo*, ukazuje rolę, jaką w podtrzymywaniu opresyjnej dla kobiet tradycji arabsko-muzułmańskiej odgrywają same kobiety – matki. Dziewczyna zostaje szczegółowo przesłuchana i dopiero, gdy każdy aspekt zaplanowanego przez nią wyjścia: miejsce, godzina powrotu, towarzystwo, w jakim będzie przebywać, uzyska akceptację matki, ta wy daje zgodę na opuszczenie domu.

W epizodzie trzecim, *Walka*, dziewczyna odkrywa, że jedyny kierowca zatrudniany przez jej rodzinę będzie tego wieczoru zajęty: już wcześniej umówiła się z nim jej siostra. Perspektywa pozostania uwięzioną w domu zatem ponownie się przybliży – w chwili powstawania filmu w saudyjskich miastach w zasadzie nie istniał bowiem żaden transport publiczny, piesze wędrówki nie były powszechne, a samotne przemieszczanie się kobiet nie było uważane za właściwe. Obowiązujący w owym czasie zakaz prowadzenia samochodów czynił zatem mobilność kobiet całkowicie zależną od mężczyzn: członków rodziny, zatrudnianych przez nie kierowców bądź zupełnie obcych taksówkarzy. Bohaterka stacza więc w myślach potężną walkę z siostrą, ostatecznie jednak daje za wygraną i decyduje się poprosić swojego brata Khaleda (to jedyna postać w filmie, której imię jest znane) o odwiezienie jej na miejsce spotkania.

Kolejny epizod nosi tytuł *Utrata godności* i portretuje relację władzy, jaką w saudyjskiej kulturze bracia mają nad siostrami. Khaled bowiem, zajęty grą na konsoli, początkowo nie chce nawet podjąć rozmowy. Następnie rozkazuje bohaterce przyrzadzić sobie świeży sok owocowy, a wypitszy go – głośno beka dziewczynie w twarz. Ta, zdesperowana i rozgniewana, w odwecie za taką zniewagę uderza go w twarz, przekreślając jednak w ten sposób szansę na uzyskanie pomocy. Ostatecznie pozostaje jej już tylko wezwanie taksówki.

Ostatni z pięciu epizodów, *Plan B*, ukazuje zagrożenie, jakie młode Saudyjki odczuwają, kiedy pozostają sam na sam z obcym mężczyzną. Bohaterka, siedząca na tylnym siedzeniu, jest wyraźnie spięta. Jej przerażenie sięga zenitu, kiedy taksówkarz podejmuje z nią rozmowę, choć ten chce ją tylko rytunowo zapytać o cel podróży. Kiedy się jednak do niej odwraca, jednocześnie gwałtownie hamuje, a na jego twarzy widać na poły lubieżny, na poły złowróżbny uśmiech mężczyzny świadomego, że całkowicie dominuje w tej sytuacji nad kobietą.

Akcja każdej z części filmu rozgrywa się w innej scenerii, spełniając przy tym kryterium jedności czasu, miejsca i akcji. Pokój ojca, pokój matki, pokój brata, kuchnia i wnętrze taksówki – to samodzielne sceny dla każdej z interakcji, w jakie wchodzi bohaterka. Wszystkie

sceny zawierają dwie płaszczyzny fabularne, które niekiedy się ze sobą przenikają: pierwszą jest warstwa zdarzeń (rozmowy z członkami rodziny i z taksówkarzem), drugą – to, co w tym samym czasie dzieje się w wyobraźni głównej postaci. Wgląd w jej procesy myślowe unaocznia najistotniejsze cechy wzajemnych relacji członków rodziny. Widz obserwuje także towarzyszące tym interakcjom uczucia bohaterki – podstawowymi są wśród nich niepewność, bezsilność, a nawet lęk, gdyż przy każdym kolejnym spotkaniu stoi ona na pozycji zdominowanej i jest całkowicie zdana na decyzję drugiej osoby.

Sekwencje ukazujące wewnętrzne procesy przeżywane przez dziewczynę utrzymane są w wyraźnie odmiennej poetyce niż reszta filmu. Poetykę tę Al Jaser tworzy poprzez karykaturalne przerysowanie rozmaitych motywów zaczerpniętych z różnych gatunków filmowych – horroru, slapsticku czy filmu sztuk walki. I tak, epizod pierwszy utrzymany jest w konwencji groteskowego musicalu: kiedy na polecenie ojca dziewczyna sięga do szkatułki z pieniędzmi, ta nagle „wybuchą” banknotami, pokój zaś zmienia się w jasno oświetloną scenę dla muzycznego wideoklipu. Ojciec, zmieniony nagle w arabskiego władcę w odświętnej, złoczonej *abaji*, śpiewa piosenkę o swoim uwielbieniu dla córki i gotowości do spełniania jej pragnień. Jego postać multiplikuje się, obsypując córkę prezentami. Mieszkanie wypełnia się nagle kolorowym tłumem, który tańczy, śpiewa i adoruje bohaterkę, a z sufitu na jej głowę, niczym teatralny rekwizyt, zjeżdża złota korona. W kolejnym epizodzie myśli dziewczyny ukazane są w taki sposób, jakby rozmowa z matką była poziomem, jaki należy pokonać w grze komputerowej. Dziewczyna ćwiczy ją w wyobraźni kilkakrotnie, za każdym razem przedstawiając matce inny zestaw informacji dotyczących planowanego wyjścia. Kilka takich dialogów kończy się „utrata życia”, czyli twardym „nie!” rodzicielki – stanowczość odmowy podkreślono wielkimi planami, które ukazują usta matki wypowiadającej to słowo z przesadną artykulacją. Ostatecznie bohaterce udaje się uzyskać upragnioną zgodę i niejako „prześć na następny poziom”, czyli do dalszego etapu organizacji wieczoru. Sukces ten podkreśla rozlegająca się wówczas pozadiegetyczna, elektroniczna melodyjka, również przywodząca na myśl dźwięki towarzyszące zdobyciu nagrody w grze komputerowej.

W następnym epizodzie rozmowa z siostrą przybiera w wyobraźni bohaterki obraz bitwy z elementami boksu i wschodnich sztuk walki. Kobiety atakują się w niej wzajemnie przy użyciu narzędzi i sprzętów kuchennych (noży, patelni, a nawet mebli), a w powietrzu fruują nie tylko przedmioty, ale i same postacie. Zarówno przebieg tej sceny, jak i poszczególne rozwiązania formalne – wybór planów, kąty widzenia kamery kierowanej na obie postaci, odpowiednio zróżnicowane tempo, wybór rekwizytów i elementów scenograficznych (szklane meble, które tłuką się w toku walki), stanowią czytelne nawiązanie do walki Hana z Bruce’em Lee w *Wejściu smoka* (1979) i są niejako jej parodią.

Rozmowie z bratem w epizodzie czwartym towarzyszy wizja utrzymana w konwencji groteskowego horroru. Kiedy chłopak odbiera

od swojej siostry szklanę soku, nagle zmienia się w wyobrazone zombie, ubraną w żółty garnitur postać o nieruchomej twarzy i pokrytych bielmem oczach, która ni stąd, ni zowąd wyjmując z kieszeni szminek, maluje usta i rozpoczyna przerażający taniec. Film znów na kilka minut zmienia się w klip muzyczny, a w refrenie piosenki wykonywanej przez Khaleda raz po raz powtarza się fraza *jestem panem domu*. W jej zwrotkach zaś mowa o pozycji mężczyzn i kobiet w saudyjskiej rodzinie (*nie umiem wymienić żarówki, ale mogę cię znieważać (...) / idź zrób mi soku z cytryny / i nie zapominaj, kim jestem*[20]). Ujęcia brata przemienionego w monstrum, podskakującego w rytm wykonywanego utworu, przeplatają się z obrazami mebli i przedmiotów, które same poruszają się i unoszą w powietrzu, czy sprzętów, których włączanie się i wyłączenie w takt muzyki zwiększa groteskowo-prześmiewczy charakter całej sekwencji.

W ostatnim zaś epizodzie, rozgrywającym się w zamkniętej przestrzeni taksówki, bohaterka zostaje sama z mężczyzną, którego się boi i przed którym nie ma gdzie uciec, a który w każdym momencie może podjąć decyzję o jej skrzywdzeniu. Postać mężczyzny również nacechowana jest sztucznością. Gdy ten odwraca się do pasażerki, jego twarz wykrzywiona jest w teatralnym grymasie, jednocześnie lubieżnym i złowrogim. W jego zębach zaś tkwi nieuzasadniony diegetycznie biały kwiat.

Dwudziestotrzynastominutowy film z 2016 roku: *Czy Sumiyati pójdzie do piekła? (Is Sumiyati Going to Hell?)*, zwraca uwagę na dramatyczną sytuację pracowników najemnych z krajów uboższych – ogromny i powszechny problem w bogatych krajach Zatoki Perskiej. W Arabii Saudyjskiej migranci często zatrudniani są w ramach systemu *kefala* – „sponsoringu”, w którym pracodawcy (przedsiębiorstwa lub osoby prywatne) organizują migrantom przyjazd do Królestwa, w zamian otrzymując niemal pełną kontrolę nad życiem pracowników. Ci ostatni nie są bowiem wówczas chronieni właściwie żadnymi przepisami dotyczącymi prawa pracy, które określałyby choćby wysokość ich minimalnego wynagrodzenia. Potrzebują również zgody zwierzchników na wjazd do kraju bądź jego opuszczenie, a także na zmianę pracy, z której z reguły nie wolno im samodzielnie zrezygnować. Pracodawca zaś może w dowolnym momencie zdecydować o zakończeniu współpracy, co zwykle równoznaczne jest z utratą przez osobę zatrudnianą prawa do pobytu na terenie saudyjskiego państwa i koniecznością natychmiastowego wyjazdu (pobyt nielegalny grozi więzieniem bądź deportacją)[21]. Pracownicy najemni zatrudniani na takich warunkach bardzo często padają ofiarą nie tylko wyzysku, lecz także innych nadużyć – przemocy fizycznej i psychicznej, ograniczania wolności osobistej (poprzez np. konfiskatę dokumentów), poniżania czy odmowy zapłaty za pracę[22]. Jak pisze Anna Odrowąż-Coates, „sytuację mniejszościowych grup etnicznych

[20] *I can't fix one bulb, but I can insult you (...) / Go make me lemon juice / and don't forget who I am*

[21] Por. K. Robinson, *What is the Kafala System?*, Council on Foreign Relations, 23.03.2021, [https://](https://www.cfr.org/backgrounder/what-kafala-system)

www.cfr.org/backgrounder/what-kafala-system (dostęp: 23.07.2023).

[22] Por. *Saudi Arabia: Labor Reforms Insufficient. Abusive Elements Remain; Changes Exclude Domestic*

w Arabii Saudyjskiej można uznać za odmianę przejawów kolonializmu wewnętrznego”[23]. Film poruszający tę tematykę prawdopodobnie nie był zbyt wygodny dla władz monarchii. Jego scenariusz został kilkakrotnie odrzucony przez Ministerstwo Kultury i Informacji, zanim w końcu uzyskał jego aprobatę. Ta z kolei umożliwiła otrzymanie dofinansowania od Saudi Aramco i tym samym realizację filmu.

Sumiyati, jak nazywana jest główna bohaterka filmu, pracuje w saudyjskim domu jako służąca. Dzięki temu może co miesiąc przeznaczyć kilkaset riali na opłacenie nauki pięcioletniego synka, którego zostawiła w ojczyźnie (można domniemywać, że jest to jeden z krajów byłego ZSRR). Kobieta pozbawiona została własnego imienia, gdyż okazało się ono zbyt trudne do wymówienia dla jednego z członków rodziny. Otrzymała więc „umowne” imię, które nosiły także jej poprzedniczki na tym stanowisku. W ten sposób, opatrzona jedynie przydomkiem, odarta z indywidualnej tożsamości i odhumanizowana, zostaje – niczym Marty z *Opowieści podręcznej* Margaret Atwood – sprowadzona wyłącznie do funkcji, jaką pełni w domu swoich gospodarzy.

Sumiyati potulnie znosi upokorzenia ze strony członków zatrudniającej ją rodziny, wśród których tylko kilkuletnia córka, Layan, wydaje się traktować ją w sposób pozbawiony uprzedzeń. Dziewczynka to w filmie jedyna postać, która nawiązuje ze służącą jakąkolwiek więź. Po pierwsze, w ogóle ją dostrzega, z zaangażowaniem obserwuje i jako jedyna zadaje pytania świadczące o zainteresowaniu jej losem. Po drugie, rzeczywiście jej współczuje i w chwilach, gdy ta płacze, ofiarowuje jej własne zabawki, aby ta mogła je przekazać synkowi. Relacja ta wydaje się jedyną okolicznością, w której Sumiyati przywrócona zostaje podmiotowość. Jednym z tematów, na jakie Layan z nią rozmawia, jest religia Sumiyati: dziewczynka z przekonaniem próbuje jej wytłumaczyć, że jako niewierna z pewnością trafi do piekła. To również wyłącznie Layan przeczuwa niesprawiedliwość ukrytą w relacjach domowników z cudzoziemską służącą.

Historia Sumiyati opowiadana jest właśnie z perspektywy dziewczynki (i to z jej ust pada w pewnym momencie tytułowe pytanie: czy Sumiyati pójdzie do piekła? Chwilę wcześniej bowiem dziewczynka słyszy od matki, że wszyscy muzułmanie pójdą do nieba; Sumiyati zaś jest chrześcijanką). Narracja prowadzona jest w sposób nieciągły, pozbawiony wyraźnej linii fabularnej, co wydaje się w odzwierciedlać sposób postrzegania świata przez dziecko: emocjonalny, oparty na dziecięcej hierarchii ważności i osobistym, uczuciowym stosunku do każdej z postaci. Opowieść snuta z perspektywy dziecka pełna jest nieoczywistych skojarzeń i wyrwanych z kontekstu myśli. Towarzyszy jej obecność charakterystycznych rekwizytów – zabawek, które Layan przekazuje służącej dla jej synka. Przedmioty te stają się symbolami

Workers, Human Rights Watch, 25.03.2021, <https://www.hrw.org/news/2021/03/25/saudi-arabia-labor-reforms-insufficient> (dostęp: 23.07.2023).

[23] A. Odrowąż-Coates, op. cit., s. 231.

szczególnej relacji między tymi dwiema postaciami. Ostatecznie zabawki zostają jednak odebrane Sumiyati przez matkę dziewczynki, przekonaną, że gosposia je ukradła. Konfiskatę tę można uznać za akt symbolicznego zniszczenia jedynej międzyludzkiej relacji, jaką udało się stworzyć tytułowej bohaterce w nieprzyjaznym dla niej świecie.

W opowieści Layan charakterystyka Sumiyati częściowo dokonuje się za pomocą opisu kurczęcia, które dziewczynka otrzymała w prezencie od dziadka. Kiedy Layan opowiada o ptaku, jej *voice over* współwystępuje z naprzemiennie zmontowanymi obrazami zwierzęcia oraz tytułowej bohaterki podczas wykonywania przez nią domowych prac. Wypowiadane wówczas przez Layan słowa w rzeczywistości odnoszą się do służącej – także te, w których dziewczynka opowiada o zamykaniu ptaka na noc w pudełku. Analogicznie bowiem zamknięte są drzwi pokoju Sumiyati. O ile jednak kurczęta, jak tłumaczy dziewczynce dziadek, zamyka się na noc dla ich bezpieczeństwa, o tyle Sumiyati „musi być zamykana, żeby nie uciekła”. Jej pracodawcy mają zatem nad nią pełną kontrolę.

Groteskowe światy Meshala Al Jasera

W obu omawianych filmach jednym z najważniejszych elementów stylistycznych jest przesada. Ta zaś, zdaniem klasycznych teoretyków, takich jak Heinrich Schneegans[24], stanowi o istocie groteski. Przesadę tę widać u Al Jasera na wielu poziomach: w ekspresji postaci – najbardziej jaskrawym przykładem jest tutaj matka Layan w *Czy Sumiyati...?*, która bodaj nigdy nie zwraca się do swej służącej w zwykły sposób, lecz wrzeszczy do niej, ile sił w płucach; na poziomie wizualnym – w teatralnych przebraniach, rozwiązaniach scenograficznych (nagromadzeniu przedmiotów w kadrze, feerii barw i wzorów); na płaszczyźnie dramaturgicznej – w przerysowaniu emocji bohaterów obu filmów. Również zdarzenia i sceny odbiegające od normy i niemieszczące się w granicach prawdopodobieństwa przybliżają stylistykę obu filmów do groteski[25]. Przedmioty unoszą się w powietrzu, pojawiają nie wiadomo skąd, a ich obecność nie zawsze pozwala się diegetycznie uzasadnić. Niekiedy trudno je także jednoznacznie zinterpretować. Jakie znaczenie ma na przykład złoty brokat, którym Layan prószy z plastikowego samolotu-zabawki na zminiaturyzowaną postać leżącej Sumiyati? Ten sam brokat, którym dziewczynka w innej scenie przysypie martwe kurczę i który na koniec pada jak śnieg z trzepanego przez Sumiyati dywanika? Byłbyż to symbol uwznioślenia, docenienia jej pracy? Czy może zrównania egzystencji służącej z istnieniem nieznaczącego, małego kurczaka? Groteskowe są u Al Jasera także postaci – celowo zniekształcone, a przez to jednocześnie i śmieszne, i demoniczne: dysponująca nadludzką siłą siostra czy brat-zombie,

[24] Por. H. Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*, Strassburg 1894, s. 258, 270, [za:] L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4(70), s. 311.

[25] Por. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteski*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4(70), s. 275–276.

niby-człowiek, który stał się nieludzki, obcy i nieprzewidywalny, „łącząc w sobie elementy [...] człowieka i bestii”[26]. Podobnie osobiwi stają się też niekiedy bohaterowie *Czy Sumiyati...?* – dziadek Layan w przebraniu króla, starsza siostra w stroju księżniczki albo z wijącym się wokół niej wężem, albo z twarzą odrażającej kukły ulepionej z *papier maché*, a także sama Sumiyati przebrana za kurczaka. Tytułowa postać nabiera cech groteskowych również w sekwencjach ilustrujących jej domniemaną zdolność do czarów, kiedy na przykład jej siła woli pozwala jej unieść brata pod sufit i trzymać go tam, bezradnie wierzgającego nogami[27].

Istotną cechą utworów Al Jasera jest ich nieprzewidywalność: widz nie wie, czego spodziewać się w kolejnej scenie, co niekiedy tworzy efekt komiczny. Sekwencje przedstawiające myśli bohaterki *Czy mogę wyjść?* pojawiają się nagle, zaskakują, skłaniając widza do śmiechu, czasem także do zakwestionowania prawdopodobieństwa przedstawianych mu zdarzeń. Również wyolbrzymienie rozmaitych elementów świata przedstawionego pozwala reżyserowi osiągnąć efekt prześmiewczy. Twórca ośmiesza w ten sposób różnorakie zachowania i postawy charakterystyczne dla życia w saudyjskiej rzeczywistości. Obnaża przy tym wszechobecne w niej nierówności społeczne oraz konwencje kulturowe, tradycje i rytuały, w jakie uwikłane są postacie występujące w jego filmach.

Najważniejszym jednak rezultatem, jaki poprzez sięganie do groteskowej stylistyki udaje się osiągnąć twórcom, jest uwypuklenie bodaj najistotniejszego elementu kondycji jego bohaterów: ich wzajemnej obcości oraz osamotnienia. W pierwszym z filmów, rozpoczynającym się epizodem z ojcem, ten początkowo pozostaje niemal niewidoczny. Zastosowany w pierwszych ujęciach niski klucz oświetleniowy – jedynym źródłem światła jest tutaj stojąca na stoliku lampa – sprawia, że jego postać pogrążona jest w głębokim cieniu. Ojciec stanie się widoczny dopiero w wizji córki, w której jednakże występuje w teatralnym kostiumie wymyślanego, śpiewającego i tańczącego władcy. Jego relacja z córką sprowadza się więc do gotowości do spełniania jej zachcianek. Z kolei w scenie z matką liczne, powtarzane raz za razem zbliżenia na jej usta układające się w wymowne słowo *nie!* ukazują jej relację z córką jako opartą na stosowaniu zakazów i kontroli. Inna sytuacja dotyczy stosunków bohaterki z siostrą – polegają one na wzajemnej rywalizacji, co w groteskowy sposób ukazuje dynamicznie zrealizowana scena walki. Tę główną bohaterka ostatecznie przegrywa, kiedy – wyrzucona w powietrze potężnym ciosem zadany za pomocą czajnika – opada na szklany stolik, rozbija go i ląduje na ziemi. Brat zaś, dzięki przemianie w ożywionego trupa jawi się siostrze jako istota quasi-demoniczna, przychodząca z innego wymiaru, groźna, nieprzewidywalna, a jednocześnie mająca nad bohaterką (i jej otoczeniem) absolutną władzę. Decyzja o tym, czy pomoże siostrze, zależy wyłącznie od jego niczym

[26] L.B. Jennings, op. cit., s. 283, 296.

[27] Por. W. Kayser, *Próba określenia...*, s. 276.

nieskrępowanej woli – tego, czy będzie miał ochotę odłożyć na chwilę konsolę, którą właśnie się bawi. Może w dowolny sposób upokarzać siostrę, zmusić ją do usługiwania mu, łamać obietnice, traktować ją grubiańsko. Estetyka, w jakiej skonstruowano wizję dziewczyny, doskonale uwypukla jego stosunek do niej.

W drugim z filmów wyobcowanie bohaterki podkreślone zostało przy pomocy wielu elementów świata przedstawionego. Zaludniające go postaci *explicite* wyrażają swój pogardliwy stosunek do Sumiyati. Wiele scen w filmie ukazuje rozmaite sposoby lekceważenia i poniżania jej przez domowników: wrzeszczącą na nią i obrzucającą ją obelgami panią domu czy też brata Layan, który każdego dnia, tym samym gestem, rzuca na podłogę plecak z żądaniem podniesienia go. Kondycję służącej uwydatnia także konstrukcja przestrzeni filmowej: kobieta mieszka w oddzielnym pokoju, ciemnym i niemal pozbawionym mebli, gdzie do spania wystarczyć jej musi materac leżący na podłodze. Osamotnienie Sumiyati widoczne jest także dzięki zastosowanym w filmie środkom formalnym. Wielokrotnie złamana została zasada 180 stopni, a w większości dialogów postaci filmowane są *en face*. Dzięki temu Sumiyati w większości ujęć występuje w kadrze sama. Co więcej, znakomita większość ujęć sfilmowana została w niskim kluczu oświetleniowym, wydobywającym jedynie wybrane obiekty znajdujące się w kadrze – często są to twarz Sumiyati, jej postać albo wybrany detal (np. kropla potu spływająca po jej policzku). Zastosowano również kadry, w których służąca jest jedyną kolorową postacią na tle czarno-białego tła. Wśród elementów scenograficznych zwracają uwagę te, dzięki którym bohaterka zostaje wizualnie oddzielona od reszty elementów znajdujących się w kadrze – jak choćby otaczająca ją rama drzwi do jasno oświetlonego pokoju, widocznego z perspektywy ciemnego wnętrza ukazanego na pierwszym planie, czy prostokąt materaca, na którym układa się do snu w pustym pokoju.

Świat przedstawiony w filmach Meshala Al Jasera nie jest odzwierciedleniem rzeczywistości, którą znamy z codziennego doświadczenia. Jest sztuczny, wystylizowany, teatralny, i jako taki – obcy i nieprzyjazny. W *Czy mogę wyjść?* wizje głównej bohaterki ujawniają obcy, niejednoznaczny, ale także groźny wymiar pozostałych zaludniających film postaci. W *Czy Sumiyati...?* cały świat przedstawiony ulega teatralizacji, wyłączeniu spod zasad przyczyny i skutku; nie ma w filmie wyraźnej linii narracyjnej ani czytelnego, linearnego porządku zdarzeń. Salon, w którym bohaterowie zasiadają przed telewizorem, płynnie przechodzi w teatralną scenę, w innych miejscach sekwencje ukazujące zdarzenia zachodzące w domu pracodawców Sumiyati przeplatają się z obrazami ewidentnie wystylizowanymi, wyciętymi z wizualnego kontekstu. Pojawiający się w tych ostatnich członkowie rodziny zatrudniającej kobietę noszą dziwaczne przebrania, wznoszą okrzyki, przyjmują niecodzienne pozy, bywają ukazywani w oświetleniu przywodzącym na myśl teatralną scenę. Ich wygląd i zachowanie wywołują wrażenie obcości i wzbudzają niepokój. Zarówno bohaterka *Czy mogę wyjść?*, jak

i Sumiyati poruszają się zatem w świecie, którego nie rozumieją, który jest dla nich obcy, nie do końca przewidywalny, groźny. Jest ów świat obcy także i dla widza, kiedy ten musi skonfrontować się z obrazem dysponujących nadludzką siłą dziewcząt w scenie walki, z postacią demonicznego brata, złowieszczą miną taksówkarza z absurdalnym białym kwiatem w ustach, z niewytłumaczalnymi zachowaniami i ekspresją bohaterów.

Jeśli zatem przyjmiemy, że istotą groteski jest, jak chce Wolfgang Kayser, tworzenie świata absurdalnego, w którym odbiorca czuje się obco i niepewnie^[28] – Meshal Al Jaser kreuje w swych filmach światy *par excellence* groteskowe. W ten sposób osiąga zamierzony^[29] cel: sprawia, że to, co w jego rodzimej kulturze postrzegane jest jako norma i oczywistość, przestaje takie być dzięki przerysowaniu i wyolbrzymieniu. Staje się karykaturalne, nieznośne i trudne do zaakceptowania. Jednocześnie żadna z postaci u Al Jasera nie posiada szczególnej charakterystyki psychologicznej ani konkretnej, indywidualnej biografii, co czyni zawarte w jego filmach przesłanie uniwersalnym. Bohaterowie jego filmów nabierają wymiaru symbolu: każdy z nich odsyła do czegoś poza sobą czy też reprezentuje określoną postawę, charakterystyczną dla grupy, do której należy: saudyjskich kobiet, matek, braci albo ojców, mężczyzn czy pracujących w tym kraju służących. Al Jaser porusza w swych filmach ich faktyczne problemy i robi to w zaskakujący sposób. Podważa oczywistości, proponując odkrycie wieloznaczności zjawisk uważanych za znane, a jednocześnie czyni to w sposób nadający im charakter karykatury, wynaturzenia, czegoś niewpisującego się w znane formuły. Jednocześnie wydaje się przy tym bawić tworzywem samego dzieła filmowego. Żongluje konwencjami, eksperymentuje z rozwiązaniami formalnymi – dźwiękiem i muzyką, światłem, montażem, kolorowymi filtrami, kątami widzenia kamery (ta bywa umieszczona na suficie, w odpływie zlewu, na końcu kija od mopa używanego przez Sumiyati czy pod przysypywanym ziemią, martwym kurczakiem), ruchami kamery obracanej wokół własnej osi, zarówno pionowej, jak i poziomej, a także ze zwolnionymi czy przyspieszonymi zdjęciami i całym zakresem możliwych do wykorzystania planów filmowych. Sięga też po szeroką gamę rekwizytów – złotą koronę i sztuczną różę w tym samym kolorze w *Czy mogę wyjść?*, syczącego węża, wachlarz z piór, dziecięce zabawki czy brokat w *Czy Sumiyati...?*. Twórca starannie doбира kostiumy, jak choćby żółty garnitur i muszkę oraz szminkę jako stylizację Khaleda, tradycyjne męskie i damskie *abaje*,

[28] Por. W. Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, tłum. U. Weisstein, New York 1966, s. 185–186, [za:] S.R. Weishaar, *Where Light in Darkness Lies: The Grottesque in Theory and Contemporary American Film*, rozprawa doktorska, Middle Tennessee University 2010, s. 21–22.

[29] Nadine Fahmy przytacza następującą wypowiedź Al Jasera, charakteryzującą jego stosunek do zjawisk

społecznych powszechnych w Arabii Saudyjskiej: „Dotykam tematów, które w mojej kulturze uległy normalizacji. Traktowanie niań jak g...na jest normalne; traktowanie w ten sam sposób niektórych kobiet jest normalne. Myślę, że na Bliskim Wschodzie, nie tylko w Arabii Saudyjskiej, jest mnóstwo rzeczy, które stały się normą, a nie uważam, żeby były w ogóle normalne”; N. Fahmy, op. cit. (tłum. – E.L.).

ale także przebranie króla bądź kostium wielkiego, żółtego kurczaka, w który w kilku ujęciach ubrana jest Sumiyati. Ucieka się też do niekonwencjonalnych, wręcz absurdalnych rozwiązań scenograficznych, takich jak wanna wypełniona potłuczonymi naczyniami, w której po szyję zanurzona jest pracodawczyni Sumiyati, czy też sięgająca sufitu góra plecaków usypana w pokoju w scenie, w której służąca codziennie dostaje od brata Layan rozkaz podniesienia plecaka z podłogi.

Twórczość Meshala Al Jasera uważam za wartościową przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, są to obrazy interesujące formalnie, choćby ze względu na odważne eksperymenty z materią dzieła filmowego czy opisane powyżej przykłady sięgania do konwencji groteski, która stanowi dlań doskonale narzędzie służące kwestionowaniu kulturowych tabu, obnażaniu niejednoznaczności zjawisk i proponowaniu szczególnych perspektyw dla ich interpretacji. Drugi powód, dla którego są to filmy warte uwagi, to skłonność i odwaga ich twórcy do przekraczania granic kulturowych tabu i krytycznego odnoszenia się do istotnych elementów kultury arabsko-muzułmańskiej. Biorąc pod uwagę młody wiek reżysera oraz fakt, że w chwili ich powstawania nie miał jeszcze formalnego przygotowania zawodowego^[30], wydaje się, że mamy do czynienia ze zdolnym i przenikliwym twórcą.

BIBLIOGRAFIA

- Al-Rasheed Madawi, *Historia Arabii Saudyjskiej*, tłum. Katarzyna Pachniak, Książka i Wiedza, Warszawa 2011.
- Armes Roy, *Arab Filmmakers of the Middle East: A Dictionary*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2010.
- Batrawy Aya, *First Saudi cinema opens with popcorn and "Black Panther"*, AP, 18.04.2018, <https://apnews.com/article/ap-top-news-international-news-movies-ca-state-wire-riyadh-9b87b0a4fdc843dfa352e013fdd6bc53> (dostęp: 23.07.2023).
- Daoudi Omar, *YouTube-Based Programming and the Saudi Youth: Exploring the Economic, Political and Cultural Context of YouTube in Saudi Arabia*, niepublikowana rozprawa doktorska, University of Glasgow 2018.
- Fahmy Nadine, *YouTube to Sundance: How Young Saudi Filmmaker Meshal Al Jaser is Making it Big with Social Satire*, Scene Arabia, 1.12.2019, <https://scenearabia.com/Culture/From-YouTube-to-Sundance-How-a-Young-Saudi-Filmmaker-Made-it-Big-with-Social-Satire> (dostęp: 23.07.2023).
- Garcia Maria, Al Mansour Haifaa, *A Woman's Voice in Her Nakedness: An Interview with Haifaa Al Mansour*, „Cinéaste” 2013, nr 38(4), s. 34–37.
- Garcia Maria, *Wadjda (review)*, „Cinéaste” 2013, nr 38(4), s. 51–53.
- Ginsberg Terri, Lippard Chris, *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, The Scarecrow Press, Plymouth 2010.
- Hignell Stephen, Hollows Sophie, *Saudi Film Skills. Report*, 2020, <https://www.britishcouncil.sa/en/programmes/arts/Saudi-Film-Skills> (dostęp: 23.07.2023).
- Hillauer Rebecca, *Encyclopedia of Arab Woman Filmmakers*, tłum. Allison Brown et al., The American University in Cairo Press, Cairo, NY 2005.

[30] A. Rutnik, B. McKenzie, *Young Guns 18: Meshal Al Jaser*, The One Club for Creativity, 18.11.2020,

<https://www.oneclub.org/articles/-view/young-guns-18-meshal-al-jaser> (dostęp: 23.07.2023).

- Jennings Lee Byron, *Termin „groteska”*, tłum. Maria Bożena Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4(70), s. 281–318.
- Kayser Wolfgang, *Próba określenia istoty groteski*, tłum. Ryszard Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4(70), s. 271–280.
- Kéchichian Joseph A., *Saudi Arabia and the 1744 Alliance Between the al Saud and the al-Sheikh: A Legitimizing and Enduring Union*, [w:] *Routledge Handbook of Persian Gulf Politics*, red. Mehran Kamrava, Routledge, London – New York 2020, s. 25–34.
- Khélil Hédi, *Le Cinéma Saoudien. Le parcours, la trace et les prévisions*, Éditions Erick Bonnier, Paris 2019.
- Odrowąż-Coates Anna, *Fatamorgana saudyjskiej przestrzeni społeczno-kulturowej kobiet. Płynne horyzonty socjalizacji, edukacji i emancypacji*, Impuls, Kraków 2016.
- Robinson Kali, *What is the Kafala System?*, Council on Foreign Relations, 23.03.2021, <https://www.cfr.org/backgrounder/what-kafala-system> (dostęp: 23.07.2023).
- Rutnik Alixandra, McKenzie Brett, *Young Guns 18: Meshal Al Jaser*, The One Club for Creativity, 18.11.2020, <https://www.oneclub.org/articles/-view/young-guns-18-meshal-al-jaser> (dostęp: 23.07.2023).
- Shafik Viola, *Egyptian Cinema*, [w:] *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, red. Oliver Leaman, Routledge, London – New York 2004.
- Tønnessen Liv, *Women’s Activism in Saudi Arabia: Male Guardianship and Sexual Violence*, Chr. Michelsen Institute Report, 2016, <https://www.cmi.no/publications/5696-womens-activism-in-saudi-arabia> (dostęp: 23.07.2023).
- Weishaar Schuy R., *Where Light in Darkness Lies: The Grotesque in Theory and Contemporary American Film*, rozprawa doktorska, Middle Tennessee University 2010.
- Zdanowski Jerzy, *Arabia Saudyjska*, Wydawnictwo Naukowe ASKON, Warszawa 2004.



Kino Bliskiego Wschodu na polskich ekranach

ABSTRACT. Fortuna Jr. Grzegorz, *Kino Bliskiego Wschodu na polskich ekranach* [Middle Eastern Cinema on Polish Screens]. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 113–126. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.6>

In the article *Middle Eastern Cinema on Polish Screens* Grzegorz Fortuna Jr. analyzes the presence of films from the Middle East in Polish cinemas in 2002–2022. The author takes into account major productions from all Middle Eastern countries that have appeared on Polish screens in the last twenty years.

The aim of the article is to check to what extent film criticism and research interest in cinematography in this area translates into the actual box office success of individual titles and what factors determined the possible success of Middle Eastern films in Polish cinemas. The author primarily uses Andrew Higson's theory and distribution research methods, focusing primarily on box office results. The article also aims to check the extent to which the digital revolution has contributed to the popularity of films from the Middle East.

KEYWORDS: film, film distribution, box office, cinema of the Middle East

Kino Bliskiego Wschodu coraz częściej staje się przedmiotem badań filmoznawczych, w publikacjach zarówno polskojęzycznych, jak i anglojęzycznych. Czytelnik zainteresowany historią, stylem, estetyką i społecznym kontekstem bliskowschodnich kinematografii ma do dyspozycji prace poświęcone jego politycznym kontekstom (np. *Israeli Cinema: East / West and the Politics of Representation*[1]), problematyce tożsamości (np. *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*[2]), filmowym obrazom wojny (np. *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East*[3]), jak również kinematografiom konkretnych państw. W związku z sukcesami na światowych festiwalach filmy irańskie, tureckie czy izraelskie trafiają także do dystrybucji w Europie i są szeroko opisywane w prasie filmowej.

Celem niniejszego artykułu nie jest jednak analiza tekstualna kina Bliskiego Wschodu czy też opis jego związków ze społeczeństwem, historią i polityką poszczególnych państw, ale spojrzenie na nie przez pryzmat jego obecności (bądź też nieobecności) na ekranach polskich kin (przy wykorzystaniu danych dotyczących liczby filmów z poszczególnych krajów i liczby sprzedawanych na nie biletów), co w założeniu

[1] E. Shohat, *Israeli Cinema: East / West and the Politics of Representation*, Bloomsbury Publishing PLC, London 2010.

[2] R. Tapper, *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, Bloomsbury Publishing PLC, London 2002.

[3] K. Rastegar, *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East*, Oxford University Press, Oxford 2015.

ma pozwolić zweryfikować, na ile krytycznofilmowe i filmoznawcze zainteresowanie kinem bliskowschodnim przekłada się na jego sytuację w polskich kinach – i na wybory konsumenckie rodzimych widzów.

W klasycznej już pracy *Idea kinematografii narodowej* Andrew Higson wyróżnia kilka sposobów, jak można postrzegać określenie „kinematografia narodowa”: jako „krajowy przemysł filmowy” (w tym kontekście kluczowe jest, kto, gdzie i za czyje pieniądze produkuje dany film); filmową reprezentację konkretnej treści i tematyki związanych z danym narodem; oglądalność i konsumpcję; wreszcie dziedzictwo kulturowe (a więc przede wszystkim zespół filmów wyreżyserowanych przez autorów docenianych na międzynarodowych festiwalach)[4]. W niniejszej pracy takie kinematografie jak turecka, irańska lub palestyńska postrzegane będą przez pryzmat pierwszego z wymienionych sposobów, a do spojrzenia na nie posłużą wyniki sprzedaży biletów z polskich kin.

W kontekście omawianych kinematografii narodowych wątek dystrybucyjny wydaje się niezwykle istotny, ponieważ nawet największe arcydzieło nie może wywołać społecznego oddźwięku, jeśli nie trafi do widzów. Jak piszą Aleksandra Bartosiewicz i Agnieszka Orankiewicz: „Następująca po produkcji faza dystrybucji jest nie mniej ważna dla końcowego efektu dzieła, a także dla rozwoju całej branży filmowej. Dystrybucja jest etapem pośrednim, który łączy tzw. produkcję właściwą z odbiorcą dzieła, czyli widzem”[5].

Kryteria doboru

W dalszej części artykułu opisane zostaną tylko filmy, które weszły na polskie ekrany w ciągu ostatniego dwudziestolecia – między rokiem 2002 a 2022. Polska dystrybucja filmowa lat 90. charakteryzowała się dużą przypadkowością i chaosem (o czym pisze między innymi Krzysztof Kucharski)[6], które były związane z przemianami transformacyjnymi, upadkiem państwowego monopolu w zakresie rozpowszechniania filmów, drastycznym spadkiem frekwencji i prywatyzacją kin. Dane z box office’u z tego okresu nie były ponadto zbierane przez żaden organ państwowy lub prywatny, co uniemożliwia zweryfikowanie popularności nielicznych filmów z Bliskiego Wschodu, które wprowadzono w latach 90. na polskie ekrany[7]. Dopiero pojawienie się serwisu boxoffice.pl zbierającego dane od dystrybutorów (od początku 2002 roku do dzisiaj) pozwoliło na uporządkowanie informacji na temat sprzedawanych biletów.

Poniższe opracowanie nie bierze także pod uwagę pozakinowych okien dystrybucyjnych, takich jak nośniki fizyczne (kasety VHS, pły-

[4] A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. M. Loska, [w:] *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Rabid, Kraków 2001, s. 9–10.

[5] A. Bartosiewicz, A. Orankiewicz, *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 232.

[6] K. Kucharski, *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990–2000*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2002.

[7] Według danych Krzysztofa Kucharskiego do polskich kin sprowadzono w tym okresie zaledwie jeden film z Bliskiego Wschodu: izraelskie *Lody na patyku 5* (*Roman Za’ir*, reż. Dan Wolman, 1983).

ty DVD i Blu-ray), telewizje czy platformy VOD. Choć w XXI wieku pozakinowe metody oglądania filmów zyskiwały coraz większą popularność i doprowadzały do „kruszenia” tradycyjnego dla Hollywood systemu *holdbacks*, czyli „rozpowszechniania danego tytułu na kolejnych polach eksploatacji w określonym czasie od premiery kinowej, oraz sekwencyjności uruchamiania okien dystrybucyjnych będących immanentnym składnikiem logiki systemu globalnego Hollywood” [8], to nadal popularność w kinach determinuje powodzenie większości filmów na kolejnych polach eksploatacji. Co więcej, telewizje i platformy streamingowe nie publikują wiarygodnych, zbiorczych danych dotyczących liczby widzów poszczególnych tytułów, a dystrybutorzy nie raportują liczby sprzedanych płyt DVD i Blu-ray, pozyskanie danych potrzebnych do poszerzenia pola badań byłoby więc skazane na niepowodzenie.

W sekcjach poświęconych poszczególnym państwom wzięto pod uwagę jedynie filmy, które są większościowymi produkcjami reprezentującymi dane państwa – zgodnie ze wspomnianym wyżej kryterium Higsona [9]. Zaliczanie do materiału badawczego tytułów, które były jedynie w niewielkim stopniu koproduktowane przez wymienione kraje, wprowadziłoby bowiem chaos i doprowadziło do zamazania obrazu obecności poszczególnych kinematografii narodowych na polskich ekranach. Gdyby wkład mniejszościowy uprawniał do wliczenia konkretnego tytułu w poczet danej kinematografii narodowej, to za film izraelski należałoby uznać na przykład polskiego *Demona* (2015) w reżyserii Marcina Wrony. Na marginesie warto wspomnieć, że przy takim założeniu reprezentantem współczesnego kina bułgarskiego byłiby *Niezniszczalni* (*The Expendables*, reż. Sylvester Stallone, 2010), a określenie narodowej przynależności takich filmów jak *Walerian i miasto tysiąca planet* (*Valerian and the City of a Thousand Planets*, reż. Luc Besson, 2017) – na produkcję którego złożyły się Francja, Chiny, Belgia, Niemcy, Zjednoczone Emiraty Arabskie, Stany Zjednoczone i Kanada – byłoby całkowicie niemożliwe.

Z wymienionego wyżej powodu w zestawieniu nie pojawiają się na przykład dwa głośne filmy Asghara Farhadiego – *Przeszłość* (*Le passé*, 2013) i *Wszyscy wiedzą* (*Todos lo saben*, 2018), mimo że reżyser ten postrzegany jest przede wszystkim jako przedstawiciel kinematografii irańskiej. Pierwszy z wymienionych filmów to produkcja francusko-włosko-belgijska, drugi: hiszpańsko-francusko-włosko-argentyńsko-niemiecka.

[8] M. Adamczak, S. Salamon, *Kruszenie globalnego Hollywood. System holdbacks i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 244.

[9] Aby określić producenta większościowego, posługiwano się danymi (i kolejnością państw) opublikowanymi na IMDb. Można uznać to źródło za wiarygodne, ponieważ metryki filmów bardzo

często wypełniane są przez samych producentów lub ich przedstawicieli. Autor zdaje sobie sprawę, że kierowanie się jedynie kwestiami finansowymi ma swoje ograniczenia, jednak przyjmowanie innych kryteriów – jak na przykład wkład kulturowy – zdecydowanie wykracza poza zakres niniejszego artykułu, wymagałoby bowiem odrębnej analizy każdego z wymienionych tytułów.

Kino Bliskiego Wschodu na polskich ekranach

W przygotowanym zestawieniu wzięto pod uwagę wszystkie filmy, które spełniły powyższe kryteria i reprezentowały kinematografię Bliskiego Wschodu: Arabię Saudyjską, Bahrajn, Egipt, Irak, Iran, Izrael, Palestynę, Jemen, Jordanię, Katar, Kuwejt, Liban, Oman, Syrię, Turcję i Zjednoczone Emiraty Arabskie.

Arabia Saudyjska

Jedyną produkcją większościową z Arabii Saudyjskiej, która weszła na polskie ekrany w XXI wieku, jest *Dziewczynka w trampkach* (*Wadjda*, reż. Haifaa Al-Mansour, 2012). Film miał premierę w czerwcu 2013 roku za pośrednictwem dystrybutora AP Manana, debiutował na 13 ekranach^[10] i zebrał 8948 widzów^[11].

O wiele lepszy wynik – 48 871 widzów – uzyskała wprowadzona przez Hagi Film w październiku 2012 roku *Samsara* (reż. Ron Fricke, 2012), jest to jednak koprodukcja łącząca aż 17 państw (Stany Zjednoczone, Indonezję, Singapur, Tajlandię, Kenię, Danię, Brazylię, Jordanię, Zjednoczone Emiraty Arabskie, Arabię Saudyjską, Republikę Południowej Afryki, Włochy, Ghanę, Egipt, Chiny, Japonię, Koreę Południową) z większościowym udziałem amerykańskim, trudno uznać ją więc za film bliskowschodni.

Bahrajn

Hannah: Nieznana historia buddyzmu (*Hannah: Buddhism's Untold Journey*, reż. Marta György-Kessler, Adam Penny, 2014) weszła na ekrany za pośrednictwem Alter Ego Pictures w październiku 2016 roku, dwa lata po światowej premierze, i zebrała 7877 widzów. Jako większościowa produkcja brytyjska nie może być jednak brana pod uwagę w niniejszym zestawieniu.

Egipt

W omawianym okresie na polskie ekrany weszły 2 większościowe produkcje egipskie. *Ostatnie dni miasta* (*In the Last Days of the City*, reż. Tamer El Said, 2016) miały premierę w marcu 2017 roku na 10 ekranach, za pośrednictwem Stowarzyszenia Nowe Horyzonty, i zebrały 2672 widzów. Z kolei w kwietniu 2019 roku dystrybutor Polskie Media wprowadził na 16 ekranów *Yomeddine. Podróż życia* (*Yomeddine*, reż. Abu Bakr Shawky, 2018). Film zebrał 2009 widzów.

[10] W całym artykule zwroty „kina” i „ekrany” będą stosowane wymiennie – rozróżnienie stosuje się bowiem tylko w przypadku filmów, które grane są w multipleksach na więcej niż jednym ekranie jednocześnie (np. *Kler* Wojciech Smarzowskiego grany był w premierowy weekend w 279 kinach, ale aż na 478 ekranach). Dotyczy to jedynie superprodukcji

i wielkich przebojów; nie dotyczy żadnego filmu omawianego w tym artykule. W każdym przypadku liczba podanych kin lub ekranów dotyczy premierowego weekendu.

[11] Wszystkie dane dotyczące liczby widzów i liczby ekranów pochodzą ze strony www.boxoffice.pl, chyba że zaznaczono inaczej (dostęp: 27.08.2023).

Irak

Jedyną większościovą produkcją iracką na polskich ekranach był film *Pewnego razu na Dzikim Wschodzie* (*My Sweet Pepper Land*, reż. Hiner Saleem, 2013) wprowadzony do 15 kin przez Vivarto we wrześniu 2014 roku. Widownia wyniosła 7274 widzów.

Iran

W przeciwieństwie do kinematografii irackiej film irański cieszył się wśród polskich dystrybutorów względnie dużym zainteresowaniem. Już w 2002 roku Gutek Film wprowadził na polskie ekrany 2 tytuły z tego państwa – debiutujący na 7 ekranach *Kandahar* (reż. Mohsen Makhmalbaf, 2001, premiera w styczniu) zebrał 31 325 widzów, a rozpowszechniane na 7 kopiach *Kolory raju* (*The Color of Paradise*, reż. Majid Majidi, 1999, premiera w kwietniu) osiągnęły podobną widownię: 28 763 widzów. W maju 2004 roku Gutek Film wprowadził do kin *O piątej po południu* (*At Five in the Afternoon*, reż. Samira Makhmalbaf, 2003), który zebrał 6153 widzów. W styczniu 2005 roku (blisko 4 lata po światowej premierze) Vision zajął się dystrybucją (co ciekawe – tylko na jednej kopii) filmu *Deszcz* (*Baran*, reż. Majid Majidi, 2001), na który sprzedano 4952 bilety.

Film irański powrócił na polskie ekrany po rewolucji cyfrowej znacznie obniżającej koszty wprowadzania niszowych tytułów do kin. Przebojem kin studyjnych okazało się nagrodzone Oscarem *Rozstanie* (*A Separation*, 2011) wprowadzone początkowo na zaledwie 8 ekranów przez Gutek Film w październiku 2011 roku. Film Asghara Farhadiego zebrał 58 996 widzów, co do dzisiaj stanowi drugi pod względem wielkości wynik filmu irańskiego w polskich kinach. W rozпочętej tym sukcesem dekadzie dystrybutorzy częściej decydowali się rozpowszechniać tytuły z tego państwa. W czerwcu 2014 roku Art-House wprowadził do 20 kin *Rękopisy nie płoną* (*Manuscripts Don't Burn*, reż. Mohammad Rasoulof, 2013, 6332 widzów), a w 2015 roku widowie mogli zobaczyć aż 3 irańskie filmy: w kwietniu *Naginając reguły* (*Bending the Rules*, reż. Behnam Behzadi, 2013, Art-House, 15 ekranów, 4096 widzów), w maju *Taxi Teheran* (*Taxi*, reż. Jafar Panahi, 2015, Solopan, 40 kin, 13 162 widzów), a w listopadzie *Bez granic* (*Bedone marz*, reż. Amirhossein Asgari, 2015, Art-House, 13 kin, 1487 widzów).

W kolejnych latach rozpowszechnianie filmów irańskich kontynuowali wszyscy wymienieni wyżej dystrybutorzy. W grudniu 2016 roku Art-House wprowadził *Wejście smoka!* (*A Dragon Arrives!*, reż. Mani Haghighi, 2016, 16 kin, 2728 widzów), w kwietniu 2017 roku Gutek Film zajął się dystrybucją kolejnego filmu Farhadiego – *Klienta* (*The Salesman*, 2016) wprowadzonego na 77 ekranów – który przebił ostatecznie wynik *Rozstania*, zbierając 64 937 widzów. W listopadzie 2018 roku Solopan wprowadził natomiast do kin *Trzy twarze* (*3 Faces*, reż. Jafar Panahi, 2018), które zebrały zaledwie 1087 widzów.

Ostatnie 3 filmy irańskie dystrybuowane w polskich kinach w omawianym okresie to *Uczciwy człowiek* (*A Man of Integrity*, reż.

Mohammad Rasoulof, 2017, Aurora Films, 22 kina, kwiecień 2018 roku, 3911 widzów), *30 gramów* (*Law of Tehran*, reż. Saeed Roustayi, 2019, Mayfly, czerwiec 2020 roku, 30 ekranów, 617 widzów) i *Ballada o białej krowie* (*Ballad of a White Cow*, reż. Maryam Moghadam, Behtash Sanaeaha, 2020, Aurora Films, grudzień 2021 roku, 26 kin, 2449 widzów).

Do polskich kin trafił też film Asghara Farhadiego *Co wiesz o Elly?* (*About Elly*, 2009), ale dystrybutor, AP Manana, nie podał jego wyników frekwencyjnych.

Izrael

Kino izraelskie cieszyło się podobnym zainteresowaniem wśród dystrybutorów jak irańskie, choć pierwsze filmy z tego państwa pojawiły się na polskich ekranach dopiero w czasach rewolucji cyfrowej. Mowa o wprowadzonym przez Kino Świat do 30 kin w listopadzie 2008 roku filmie *Przyjeżdża orkiestra* (*The Band's Visit*, reż. Eran Kolirin, 2007), który zebrał 30 953 widzów, rozpowszechnianych przez Gutek Film w kwietniu 2005 roku na 7 kopiach *Meduzach* (*Jellyfish*, reż. Shira Geffen i Etgar Keret, 2007), na które sprzedano 24 195 biletów, i trzech filmach dystrybuowanych przez Against Gravity: nominowanym do Oscara *Walcu z Baszirem* (*Waltz with Bashir*, 2007, premiera: kwiecień 2009, 8 kopii) w reżyserii Ariego Folmana, na który sprzedano 9766 biletów, *Oczach szeroko otwartych* (*Eyes Wide Open*, reż. Haim Tabakman, 2009, premiera: lipiec 2010, 13 288 widzów) rozpowszechnianych na 1 kopii i *Niedokończonym filmie* (*A Film Unfinished*, reż. Yael Hersonski, 2010, premiera: kwiecień 2010, 4 ekrany, 1710 widzów).

W późniejszych latach do dystrybucji kina izraelskiego dołączyli także inni dystrybutorzy, choć bez większych sukcesów. Wprowadzone przez AP Manana w lipcu 2013 roku *Wypełnić pustkę* (*Fill the Void*, reż. Rama Burshtein, 2012, 14 kopii) zgromadziło 4546 widzów, a dystrybuowane przez Mayfly w październiku 2013 roku *W ciemno* (*Out in the Dark*, reż. Michael Mayer, 2012, 12 kin) zebrało zaledwie 1341 widzów. W tym roku granicę 10 000 widzów przebił jedynie *Kongres* (*The Congress*, 2013, 25 kin, premiera: wrzesień 2013, Gutek Film), kolejny film Ariego Folmana, choć wynik – 14 644 widzów – można uznać za niezbyt satysfakcjonujący^[12], biorąc pod uwagę polski rodowód historii (powieść Stanisława Lema) i gwiazdorską obsadę (Robin Wright, Jon Hamm, Harvey Keitel). Widzów nie zainteresowały także *Listy od nieznanego* (*Snails in the Rain*, reż. Yariv Mozer, 2013, Tongariro, premiera: grudzień 2014, 8 kopii, 742 widzów) ani *Rock the Casbah* (reż. Laïla Marrakchi, 2013, Art-House, premiera: sierpień 2014, 12 kin, 2640 widzów).

[12] Autor niniejszego tekstu nie ma dostępu do rozliczeń finansowych dystrybutora, więc nie ma możliwości ocenienia, czy z perspektywy firmy rozpowszechniającej film zakup licencji okazał się dobrą decyzją. Jeśli jednak ekranizacja tekstu jednego z naj-

popularniejszych i najbardziej cenionych polskich pisarzy nie przebija granicy 15 000 widzów, wynik może zdecydowanie uznać za niezbyt satysfakcjonujący. Co więcej, podobna frekwencja sugeruje, że społeczne oddziaływanie filmu było bardzo niewielkie.

O względnych sukcesach frekwencyjnych można mówić w kontekście określanego mianem „tarantinowskiego” thrillera *Duże złe wilki* (*Big Bad Wolves*, reż. Aharon Keshales, Navot Papushado, 2013, premiera: marzec 2014, 30 kin, 11 550 widzów) wprowadzonego przez M2 Films w marcu 2014 roku, *Viviane chce się rozwieść* (*Gett*, reż. Ronit Elkabetz, Shlomi Elkabetz, 2014, Aurora Films, premiera: luty 2015, 25 kin, 10 479 widzów) i *Opowieść o miłości i mroku* (*A Tale of Love and Darkness*, reż. Natalie Portman, 2015, Next Film, premiera: kwiecień 2016, 105 kin, 35 452 widzów), choć na wynik ostatniego z wymienionych znacząco wpłynęła na pewno osoba reżyserki, scenarzystki i odtwórczyni głównej roli – Natalie Portman.

Wspomniana wyżej Aurora Film wprowadziła do polskich kin jeszcze 3 filmy izraelskie: *Yonę* (reż. Nir Bergman, 2014, premiera: luty 2016, 27 kin, 3511 widzów), *Drogę Aszera* (*Scaffolding*, reż. Matan Yair, 2017, premiera: listopad 2017, 20 ekranów, 2669 widzów) i *Fokstrot* (*Fox-trot*, reż. Samuel Maoz, 2017, premiera: wrzesień 2018, 41 kin, 11 156 widzów), Gutek Film – *Mr. Gagę* (reż. Tomer Heymann, 2015, premiera: marzec 2017, 32 ekrany, 35 038 widzów), który osiągnął bardzo dobry wynik frekwencyjny jak na bliskowschodni dokument (warto przy tym zwrócić uwagę, że dystrybutor reklamował go jako „film o miłości i tańcu”, co mogło przełożyć się na zainteresowanie szerszej niż zwykle grupy odbiorców), a Best Film – *Oto my* (*Here We Are*, reż. Nir Bergman, 2020, premiera: marzec 2021, 45 kin, 11 089 widzów).

W omawianym okresie na polskie ekrany weszły jeszcze 2 większociowe produkcje izraelskie – *Liban* (*Lebanon*, reż. Samuel Maoz, 2009, premiera: marzec 2010, dystrybucja: AP Manana) i *Misja kadrowego* (*The Human Resources Manager*, reż. Eran Riklis, 2010, premiera: sierpień 2011, dystrybucja: Against Gravity) – których wyniki nie trafiły do raportów box office’u.

Liban

W sierpniu 2015 roku Aurora Films wprowadziła na polskie ekrany *Anioła* (*Ghadi*, reż. Amin Dora, 2013), który zebrał 9064 widzów na 30 ekranach. Większym powodzeniem cieszyło się wprowadzone na 58 ekranów przez Gutek Film w lutym 2019 roku *Kafarnaum* (*Cafarnaum*, 2018) w reżyserii Nadine Labaki. Na nominowany do Oscara tytuł sprzedano 82 440 biletów.

Palestyna

Największym przebojem kina palentyńskiego na polskich ekranach był nawiązujący do sukcesu *Slumdog. Milionera z ulicy* (*Slumdog Millionaire*, reż. Danny Boyle, Loveleen Tandan, 2008) *Idol z ulicy* (*The Idol*, reż. Hany Abu-Assad, 2015) wprowadzony do 66 kin w czerwcu 2016 roku przez Monolith Films. Tytuł zebrał 15 256 widzów. Wynik o ponad połowę mniejszy – 7446 widzów – zebrał dystrybuowany przez Art-House we wrześniu 2014 roku *Omar* (reż. Hany Abu-Assad, 2014). W styczniu 2013 roku za pośrednictwem Against Gravity do 20 kin

zawitało 5 *rozbitych kamer* (*Five Broken Cameras*, reż. Emad Burnat, Guy Davidi, 2011). Na tytuł sprzedano 3230 biletów^[13].

Turcja

Największy przebój tureckiej kinematografii w polskich kinach to rozpowszechniane przez M2 Films *Kedi – sekretne życie kotów* (*Kedi*, reż. Ceyda Torun, 2016). Film trafił do względnie szerokiej dystrybucji (74 ekrany) w lipcu 2017 roku i zebrał 92 098 widzów.

Do tego sukcesu nie zbliżył się żaden z filmów znanego i docenianego Nuriiego Bilge Ceylana. Dystrybuowane na 3 kopiach przez Gutek Film *Klimaty* (*Climates*, 2006) zebrały w kwietniu 2006 roku 5472 widzów. Dwa lata później ten sam dystrybutor wprowadził na 3 kopiach *Trzy małpy* (*Three Monkeys*, 2008), które obejrzało 4425 widzów. *Pewnego razu w Anatolii* (*Once Upon a Time in Anatolia*, 2011, 4 kina), mimo obecności na festiwalu w Cannes, wprowadzone przez Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, zebrało 5193 widzów. Nieco większym powodzeniem – 19 560 widzów – cieszył się wprowadzony przez Film Point Group na 30 ekranów w październiku 2014 roku *Zimowy sen* (*Winter Sleep*, 2014). Wynik tego filmu nie przełożył się jednak na zainteresowanie kolejnym filmem Ceylana – dystrybuowana w maju 2019 roku przez Stowarzyszenie Nowe Horyzonty *Dzika grusza* (*The Wild Pear Tree*, 2018, 26 ekranów) zebrała 6296 widzów.

Jedynym filmem tureckim, który ani nie został wyreżyserowany przez Nuriiego Bilge Ceylana, ani nie opowiada o kotach, a który trafił na polskie ekrany w omawianym okresie, jest *Opowieść o trzech siostrach* (*A Tale of Three Sisters*, reż. Emin Alper, 2019). Produkcja dystrybuowana przez Aurora Films na 24 ekranach w sierpniu 2019 roku zebrała 3460 widzów.

Zjednoczone Emiraty Arabskie

Jedyna większościowa produkcja z tego państwa, którą mogli zobaczyć polscy widzowie, to *The Circle. Krąg* (*The Circle*, reż. James Ponsoldt, 2017) wprowadzona przez Kino Świat na 143 ekrany w maju 2017 roku. Ta arabsko-amerykańsko-francuska koprodukcja z gwiazdorską obsadą (Tom Hanks, Emma Watson, John Boyega) zebrała 121 272 widzów.

Co ciekawe, Zjednoczone Emiraty Arabskie figurują jako mniejszościowy koproducent wielu tytułów komercyjnych postrzeganych jako produkcje stricte amerykańskie – takich jak *Opętani* (*Crazies*, reż. Breck Eisner, 2010), *Zemsta futrzaków* (*Furry Vengeance*, reż. Roger Kumble, 2010) czy *Contagion – Epidemia strachu* (*Contagion*, reż. Steven Soderbergh, 2011).

[13] Warto w tym miejscu dodać, że ze względu na wyjątkowo skomplikowaną sytuację geopolityczną

znaczna większość filmów palestyńskich to koprodukcje.

W omawianym okresie na polskich ekranach nie pojawiła się ani jedna większościowa produkcja z Jemenu, Jordanii, Kataru, Kuwejtu, Omanu ani Syrii.

Liczbę filmów reprezentujących poszczególne państwa Bliskiego Wschodu na polskich ekranach w latach 2002–2022 i łączną liczbę widzów na tych filmach przedstawia tabela 1.

Tabela 1. Bliskowschodnie filmy na polskich ekranach w latach 2002–2022

Państwo	Liczba filmów	Łączna liczba widzów
Arabia Saudyjska	1	8 948
Egipt	2	4 681
Irak	1	7 274
Iran	15	230 995
Izrael	18	223 769
Liban	2	91 504
Palestyna	3	25 933
Turcja	7	136 504
Zjednoczone Emiraty Arabskie	1	121 272
Razem	50	850 880

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych z www.boxoffice.pl.

Największą popularnością wśród polskich widzów cieszyły się kinematografie irańska, izraelska i turecka (choć w tym trzecim przypadku za 67% sprzedanych biletów odpowiadał jeden film: *Kedi – sekretne życie kotów*).

Wśród wyżej wymienionych 50 filmów granicę 10 000 widzów przekroczyło zaledwie 19: *Kolory raju*, *Kandahar*, *Meduzy*, *Oto my*, *Rozstanie*, *Taxi Teheran*, *Klient*, *Przyjeżdża orkiestra*, *Oczy szeroko otwarte*, *Kongres*, *Viviane chce się rozwieść*, *Opowieść o miłości i mroku*, *Mr. Gaga*, *Fokstrot*, *Idol z ulicy*, *Kafarnaum*, *Zimowy sen*, *Kedi – sekretne życie kotów* i *The Circle. Krąg*. Powody ich sukcesów wśród widzów mogą być jednak bardzo różne.

Oto najchętniej oglądanym filmem pochodzącym z Bliskiego Wschodu jest *The Circle...* – produkcja wyreżyserowana przez amerykańskiego reżysera na podstawie powieści autorstwa amerykańskiego pisarza (Dave Eggers) z amerykańskimi gwiazdami w rolach głównych i z dialogami w języku angielskim. Choć większość budżetu filmu pochodziła ze zlokalizowanej w Zjednoczonych Emiratach Arabskich firmy Imagination Abu Dhabi, do amerykańskich kin *The Circle...* weszło za pośrednictwem STX Entertainment, znanego z takich produkcji jak *Złe mamy* (*Bad Moms*, reż. Jon Lucas, Scott Moore, 2016) czy *Green-*

Analiza wyników

land (reż. Ric Roman Waugh, 2020). Można więc założyć, że znaczna większość widzów – czy to w Polsce, czy w innych państwach – nie miała świadomości, że ogląda produkcję bliskowschodnią.

Drugie miejsce przypadło *Kedi – sekretne życie kotów* poświęconemu kotom żyjącym w Stambule. W tym przypadku w promocji zdecydowanie kładziono nacisk na „koci” charakter filmu i niezwykle zdjęcia (dzięki specjalnie zamontowanym kamerom) ukazujące życie czworonożnych bohaterów. Choć Stambuł odgrywa w filmie ogromną rolę, materiały reklamowe przedstawiały *Kedi*... przede wszystkim jako film o kotach (o czym świadczył już umieszczony na plakacie cytat z recenzji: „Wielbiciele kotów – oto film waszego życia!”).

Trzecie miejsce zajęło libańskie *Kafarnaum* w reżyserii Nadine Labaki, w przypadku którego wynik przekraczający 80 000 widzów należy uznać za ogromny sukces. Film zyskał zainteresowanie dystrybutorów, krytyków i widzów już podczas festiwalu w Cannes w 2018 roku (gdzie *Kafarnaum* startowało w konkursie głównym), a późniejsza nominacja do Oscara w 2019 roku w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego tylko podsyłała emocje wokół tej produkcji. Warto w tym miejscu zauważyć, że omawiana kategoria była podczas tego rozdania szeroko komentowana w Polsce, ponieważ *Kafarnaum* walczyło o Oscara z kandydatem z Polski, czyli *Zimną wojną* Pawła Pawlikowskiego, co przyczyniło się też do zwiększenia zainteresowania filmem Nadine Labaki – był on obecny w mediach zawsze wtedy, kiedy wspomiano o oskarowych szansach polskiego reżysera.

Nagrody odegrały bardzo dużą rolę także w przypadku miejsca czwartego i piątego, czyli dwóch filmów Asghara Farhadiego: *Klienta* i *Rozstania*. Pierwszy z wymienionych filmów otrzymał Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego, był także nominowany do Złotego Globu i Złotej Palmy. Drugi mógł pochwalić się dwoma nominacjami do Oscara (i jedną statuetką), a także Złotym Niedźwiedziem na festiwalu w Berlinie.

W kontekście rozpowszechniania filmów niekomercyjnych i artystycznych niebagatelną rolę odegrała rewolucja cyfrowa, „powodując wymianę wszystkich niemalże projektorów na ich cyfrowe odpowiedniki i zastępując wysłużoną taśmę celuloidową twardymi dyskami ze zdigitalizowanym filmem”[14]. Dzięki tej zmianie koszt wytworzenia kopii filmowej, którą dystrybutor wysyła do kina, zmalał kilkudziesięciokrotnie, co pozwoliło mniejszym firmom na rozpowszechnianie filmów o mniejszym potencjale komercyjnym znacznie szerzej i bez ponoszenia ogromnego ryzyka finansowego.

[14] M. Stelmach, *Kto steruje cyfrowym pociągiem? Cyfryzacja kin jako przedsięwzięcie dystrybucyjne*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 258.

Doskonale obrazują to dane dotyczące liczby kopii, na których rozpowszechniane były filmy z Bliskiego Wschodu. Wprowadzane na początku XXI wieku przez Gutek Film filmy irańskie, takie jak *Kolory rajy* czy *Kandahar*, dystrybuowano na zaledwie 7 kopiach^[15], co oznaczało, że tylko 7 kin w całym kraju mogło oferować widzom dany tytuł w premierowy weekend. Rozpowszechniany przez tę samą firmę w 2017 *Klient* trafił premierowo do 77 kin właśnie dzięki zastąpieniu kosztownych, ciężkich i trudnych w obsłudze taśm dyskami DCP. O podobnej zmianie można mówić także w przypadku filmów z innych państw Bliskiego Wschodu – tureckie *Klimaty* Ceylana w 2007 roku dystrybuowano na 3 kopiach; *Dzika grusza* tego samego reżysera 12 lat później trafiła premierowo do 26 kin.

Co zaskakujące, ułatwienia technologiczne nie wpłynęły jednak na frekwencję w spodziewany sposób. Mimo jedenastokrotnie szerszej dystrybucji *Klient* zebrał nie jednaście, ale dwa razy więcej widzów niż *Kolory rajy* czy *Kandahar*. *Dzika grusza* zebrała o zaledwie kilkuset widzów więcej niż wczesne filmy Ceylana, dystrybuowane jeszcze na taśmach celuloidowych. Podobna prawidłowość dotyczy wszystkich wymienionych wyżej dystrybutorów i reprezentantów wszystkich kinematografii narodowych – oto na przykład rozpowszechniany na jednej kopii *Deszcz* zebrał więcej widzów niż debiutująca na 26 ekranach *Ballada o białej krowie* czy dystrybuowana na 20 kopiach *Droga Aszera*.

Powodem tego stanu rzeczy może być zmiana specyfiki cyrkulacji filmów związana z modernizacją nośników. *Deszcz* wchodził w premierowy weekend tylko do jednego kina (prawdopodobnie w Warszawie), ale po kilku tygodniach trafiał do następnego (we Wrocławiu, Krakowie czy Poznaniu) i później znowu do kolejnego. *Drogę Aszera* mogli tego samego dnia obejrzeć widzowie we wszystkich dużych miastach w Polsce, ale kinowe „życie” filmu znacznie się skróciło, bo po dwóch lub trzech tygodniach zniknął on z afisza. Można również postawić hipotezę, że widownia artystycznego kina bliskowschodniego jest w Polsce stała, a pojedyncze odchyły od normy (w przypadku przebojów tego kina, takich jak *Klient* czy *Rozstanie*) wynikają jedynie z szeroko pojętej ekonomii prestiżu związanej z najważniejszymi nagrodami w branży filmowej.

Na marginesie opisanych powyżej wniosków warto wspomnieć o globalnym aspekcie swoistego przejmowania największych talentów z krajów rozwijających się przez większe i silniejsze kinematografie. Hollywood od początków swojego istnienia angażuje twórców europejskich^[16], a w ostatnich dekadach proces ten jest ciągle widoczny

[15] Dane dotyczące liczby kopii i ekranów, na których wyświetlano film premierowo, pochodzą ze strony www.boxoffice.pl (dostęp: 27.08.2023).

[16] M. Stokes, D. Sipière, *Out of Many, One: European film-makers construct the United States*, „European Journal of American Studies” 2010, nr 5–4.

w kontekście reżyserów i reżyserek nagradzanych na europejskich festiwalach – by wspomnieć choćby o utożsamianym z grecką nową falą Jorgosie Lanthimosie, którego ostatnie filmy (*Faworyta* [*The Favourite*, 2018] i *Biedne istoty* [*Poor Things*, 2023]) są już produkcjami amerykańsko-brytyjskimi, bez choćby mniejszościowego udziału Grecji.

W kontekście niektórych autorów kina bliskowschodniego można mówić o podobnych transferach, choć ich kierunkiem są nie Stany Zjednoczone, ale Europa. Najlepszym przykładem jest Asghar Farhadi – za produkcję jego *Przeszłości* odpowiada Francuz Alexandre Mallet-Guy i francuska firma Memento Films Production; w przypadku *Wszyscy wiedzą* za produkcję odpowiadał dodatkowo Hiszpan Álvaro Longoria. Inny przykład to współodpowiedzialny za *Duże złe wilki* izraelski reżyser Navot Papushado, który – po sukcesie niskobudżetowego filmu gatunkowego – wyreżyserował dla francuskiej firmy StudioCanal dystrybuowany także w Polsce *Zabójczy koktajl* (*Gunpowder Milkshake*, 2021) z międzynarodową, gwiazdorską obsadą (Karen Gillan, Lena Headey, Michelle Yeoh, Carla Gugino).

Podsumowanie

Wnioski płynące z analizy powyższych wyników nie są więc optymistyczne. W ciągu dwóch dekad do polskich kin trafiło zaledwie 50 filmów reprezentujących kinematografię Bliskiego Wschodu. Większość z nich była dystrybuowana jedynie w kinach studyjnych, dla wąskiej grupy miłośników kina artystycznego. Łącznie zebrały 850 880 widzów.

Warto jednak przedstawić te dane w nieco szerszym kontekście. W omawianym okresie widownia kinowa w Polsce wzrastała niemalże rokrocznie – od 25,6 milionów widzów w roku 2002 do 60,9 milionów widzów w roku 2019^[17] – aż do załamania w 2020 roku spowodowanego pandemią koronawirusa i idącym za nią zamknięciem większości placówek kulturalnych, w tym kin. Według raportu zrealizowanego w 2018 roku na zlecenie Filmwebu 88 procent widzów przy wyborze filmu kieruje się przede wszystkim informacjami dostępnymi w Internecie, reklamami i recenzjami^[18], a według raportu przygotowanego przez Polski Instytut Sztuki Filmowej w 2021 roku dokładnie 50 procent widzów kinowych nie zwraca uwagi na pochodzenie filmu („ważne, żeby film był dobry”)^[19].

Mimo tej deklaracji w ostatnich latach przed pandemią udział filmów z poszczególnych obszarów świata w polskim rynku kinowym nie zmieniał się diametralnie: pierwsze miejsce co roku zajmuje kinematografia amerykańska (z udziałem przekraczającym 50 procent), drugie – polska (udział polskich filmów w box officie wahał się między 18,7 procent w roku 2015 a 33,1 procent w roku 2018^[20]), a trzecie – europejska.

[17] Raport *Box Office Polska 2019*, <https://tinyurl.com/336m4emk> (dostęp: 29.08.2023).

[18] Raport *Widz kinowy w Polsce*, <https://tinyurl.com/2kvwet4b> (dostęp: 29.08.2023).

[19] Raport *Badanie widowni filmowej. Raport z badania ilościowego cz. 2*, <https://tinyurl.com/4szn9ncj> (dostęp: 29.08.2023).

Udział kinematografii Bliskiego Wschodu w polskim rynku jest w kontekście tych danych niezmiernie marginalny, w granicach błędu statystycznego. W latach 2002–2022 na polskich ekranach pokazywano łącznie 4596 filmów, z których zaledwie 50 pochodziło z krajów Bliskiego Wschodu, co stanowi 1,09 procent wszystkich tytułów prezentowanych w rodzimych kinach. Na filmy te sprzedano, jak wspomniano wyżej, 850 880 biletów, podczas gdy w omawianym okresie łączna liczba sprzedanych biletów kinowych wyniosła około 715,7 miliona[21]. Oznacza to, że kino Bliskiego Wschodu miało 0,12 procent udziałów w polskim box office.

Kinematografia irańska, turecka, libańska czy izraelska nie mogą więc konkurować na polskich ekranach ani z Hollywood, ani z narodowymi kinematografiami europejskimi – popularnymi nie tylko dzięki znanym aktorom i wyższemu budżetom, ale też dzięki różnego rodzaju dotacjom wspierającym rozpowszechnianie filmów europejskich w krajach Unii Europejskiej. Co więcej, największe talenty kinematografii Bliskiego Wschodu (jak pokazują przykłady Farhadiego i Papushado) są chętnie „przeciągane” do produkcji francuskich, hiszpańskich czy brytyjskich.

Najlepsze wyniki wśród produkcji bliskowschodnich na polskich ekranach osiągnęły filmy, które albo nie były jednoznacznie kojarzone z państwem swojego pochodzenia (jak *The Circle...* czy *Kedi...*), albo otrzymały wcześniej swoistą aprobatę amerykańskich (Oskary) i europejskich (festiwale w Cannes i Berlinie) gremiów przyznających szeroko rozpoznawalne wśród polskich widzów nagrody – jak *Klient* czy *Rozstanie*.

Szeroko opisywane przez prasę filmową zjawiska związane z kinematografią bliskowschodnią (jak irańska nowa fala) są więc fenomenami przede wszystkim krytycznofilmowymi, a nie dystrybucyjnymi – pozwalają na zaprogramowanie fascynujących sekcji selekcjonerom festiwalowym, ale w żaden sposób nie przekładają się na zainteresowanie wspomnianymi filmami wśród szerokiego grona widzów.

Adamczak Marcin, Salamon Sławomir, *Kruszenie globalnego Hollywood. System holdbacks i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 243–255. <https://doi.org/10.36744/kf.190>

BIBLIOGRAFIA

[20] Raport *Box Office Polska 2019*, op. cit.

[21] Dane dotyczące liczby premier w polskich kinach i liczby sprzedanych biletów za lata 2002–2018 pochodzą z pracy A. Bartosiewicza i A. Orankiewicza (op. cit.). Dane z roku 2019

pochodzą z raportu *Box Office Polska 2019* (op. cit.). Dane za rok 2020

pochodzą z raportu *Box Office Polska 2020* (<https://tinyurl.com/4ymxsfsv> [dostęp: 28.09.2023]). Dane za lata 2021 i 2022 pochodzą z portalu www.boxoffice.pl.

- Bartosiewicz Aleksandra, Orankiewicz Agnieszka, *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 232–242. <https://doi.org/10.36744/kf.197>
- Higson Andrew, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. M. Loska, [w:] *Kino Europy*, red. Piotr Sitarski, Rabid, Kraków 2001, s. 9–10.
- Kucharski Krzysztof, *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990–2000*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2002.
- Raport *Badanie widowni filmowej. Raport z badania ilościowego cz. 2*, <https://tinyurl.com/4szn9ncj> (dostęp: 29.08.2023).
- Raport *Box Office Polska 2019*, <https://tinyurl.com/336m4emk> (dostęp: 29.08.2023).
- Raport *Box Office Polska 2020*, <https://tinyurl.com/4ymxsfsv> (dostęp: 28.09.2023).
- Raport *Widz kinowy w Polsce*, <https://tinyurl.com/2kvwet4b> (dostęp: 29.08.2023).
- Rastegar Kamran, *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Shohat Ella, *Israeli Cinema: East / West and the Politics of Representation*, Bloomsbury Publishing PLC, London 2010.
- Stelmach Miłosz, *Kto steruje cyfrowym pociągiem? Cyfryzacja kin jako przedsięwzięcie dystrybucyjne*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 256–265. <https://doi.org/10.36744/kf.198>
- Stokes Melvyn, Sipièere Dominique, *Out of Many, One: European film-makers construct the United States*, „European Journal of American Studies” 2010, nr 5–4. <https://doi.org/10.4000/ejas.8650>
- Tapper Richard, *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, Bloomsbury Publishing PLC, London 2002.

AUTHOR GALLERY

The Story of 'Woman, Life, Freedom!'

I have been interested in painting and illustration since I was a little child... though I didn't know what "illustration" exactly was, but when I leafed through my picture books, I wanted to be the person who created them... mostly, I imagined him/her illustrating.

So as I grew up, I found that I could study art, and it made me so excited.

I remember I couldn't believe it... this was such a huge deal.

So I entered Fine Art School in 2013 and studied painting for 3 years. One thing led to another, and I found myself in the puppet theater department at university, which was an amazing experience.

I loved both – puppets and paintings so much but I always felt something was wrong. I was not satisfied with those two.

So I started learning how to illustrate on digital devices, and I loved the process so much. I learned everything by myself in my tiny room, but I never got tired of it, and I found that it is my thing!

I believe illustration is a kind of language created by the artist and everyone can understand it.

I think this is it. This is my story...

My illustrations are all about women, especially women in Iran. They are all about the sexism in Iran and the patriarchal, brutal government. After the death of Mahsa Amini, I started making illustrations about these issues. And it was not just me – so many Iranian illustrators were making art about her death and the 'Woman, Life, Freedom' movement. So, I did too. I did it in my own way, I used symbolic and iconic elements in my arts, like birds, flowers and – most of all – girls and boys together, as a collective, as a team.

I believe it's more emotional and makes more of an impression when you show what your dream world would look like.

I don't want to draw the brutal world I was born in. I think I should draw girls and boys trying to defy the brutality with their pure hearts and hopeful hands.

I draw for the people who want to live in a free Iran.

I hope the readers of "Images" will enjoy my works.

Yasi Mosadeq

Historia

„Woman, Life, Freedom!”

Od dziecka interesowałam się malarstwem i grafiką... nawet kiedy jeszcze nie wiedziałam, czym dokładnie ta „grafika” jest. Wiedziałam tylko, kiedy przeglądałam moje książki obrazkowe, że chciałam być osobą, która je tworzyła... wyobrażałam ją sobie podczas rysowania. Kiedy dorosłam, myśl o tym, że mogę studiować sztukę, bardzo mnie ekscytowała.

Pamiętam, że nie mogłam w to uwierzyć. To było dla mnie niezwykle ważne. W 2013 roku rozpoczęłam naukę na Akademii Sztuk Pięknych i przez trzy lata studiowałam malarstwo. Ostatecznie trafiłam na Wydział Sztuki Lalkarskiej, co okazało się wspaniałym doświadczeniem. Byłam kompletnie zakochana zarówno w lalkach, jak i w obrazach, ale czegoś mi brakowało. Nie byłam w pełni usatysfakcjonowana jedynie tymi dwiema dziedzinami. Zaczęłam uczyć się, jak tworzyć ilustracje na urządzeniach cyfrowych, i od razu wciągnął mnie ten proces. Wszystkiego nauczyłam się sama w moim małym pokoju, ale nigdy mi się to nie znudziło. Odkryłam, że to jest właśnie to, co sprawia mi największą radość! Sądzę, że ilustracja jest swego rodzaju językiem tworzoną przez artystę i każdy może ten język zrozumieć.

I to by było na tyle. To jest moja historia...

Moje grafiki skupiają się na kobietach, zwłaszcza na kobietach w Iranie. Ilustruję seksizm oraz patriarchalny i brutalny rząd. Po śmierci Mahsy Amini zaczęłam poruszać w swojej sztuce ten temat. I nie ja sama – wielu irańskich ilustratorów zaczęło tworzyć prace związane ze śmiercią kobiety i ruchem „Woman, Life, Freedom”. Ja również postanowiłam to robić, wykorzystując w swojej estetyce symboliczne i ikoniczne elementy, takie jak ptaki czy kwiaty. Przede wszystkim jednak łączę dziewczyny i chłopców, współistniejących jako kolektyw, jako zespół.

Myslę, że sztuka wywiera największe wrażenie, kiedy pokazujesz, jak wyglądałby twój wymarzony świat.

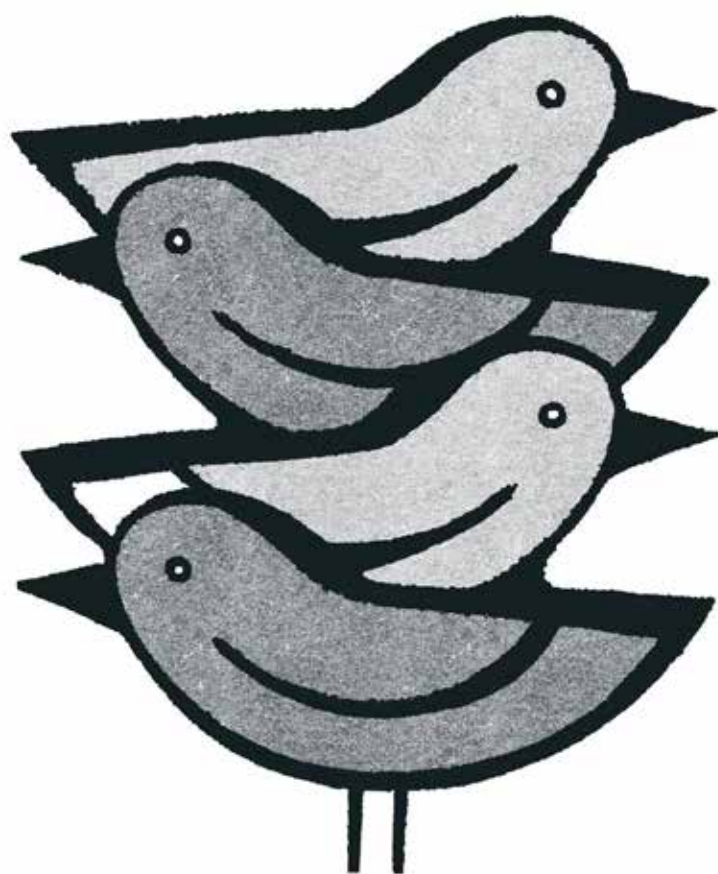
Nie chcę portretować brutalnej rzeczywistości, w której się urodziłam. Za bardziej wartościowe uważam rysowanie młodych ludzi, którzy z czystymi, pełnymi nadziei sercami próbują sprzeciwić się tej brutalności.

Rysuję dla tych, którzy pragną żyć w wolnym Iranie.

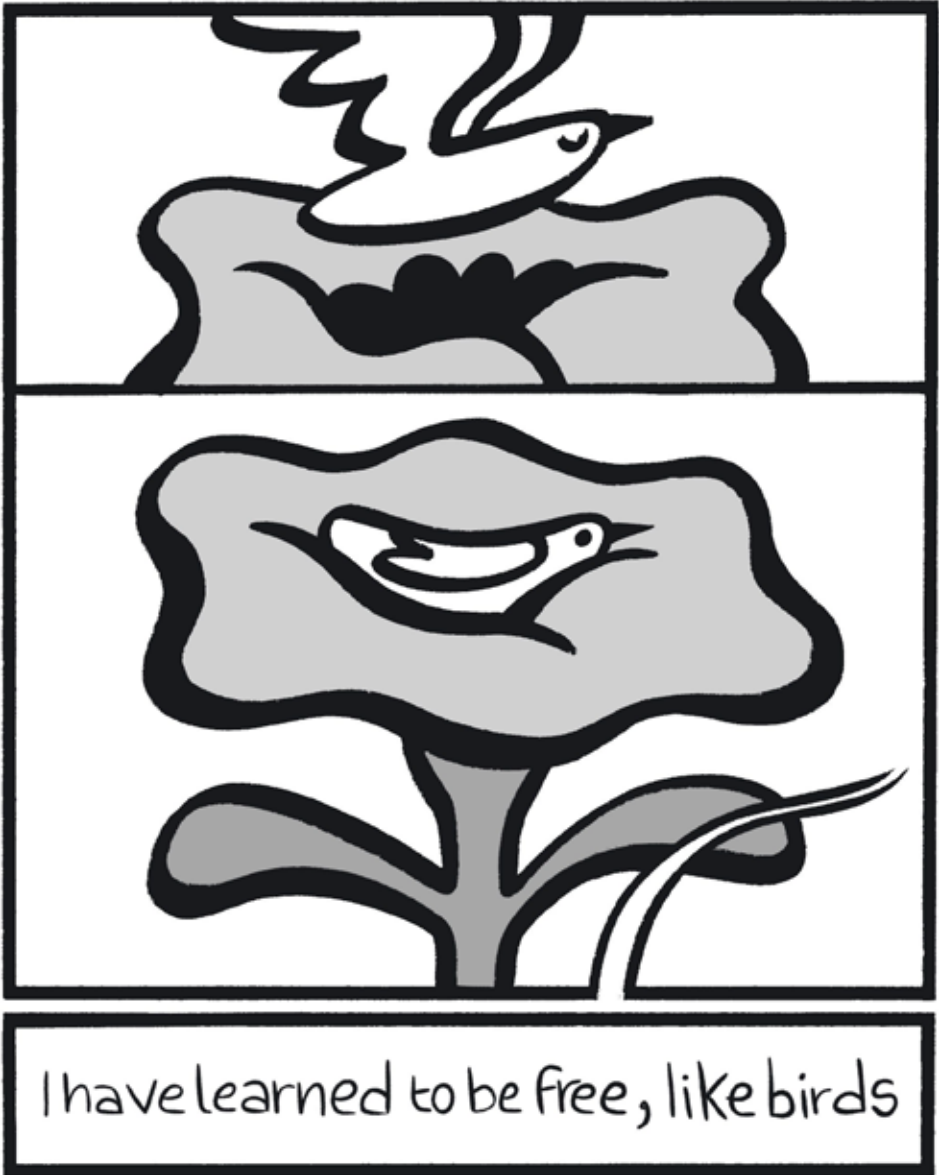
Mam nadzieję, że moje prace spodobają się czytelnikom „Images”.

Yasi Mosadeq

Translation: Adrianna Woroch



FREE IRAN

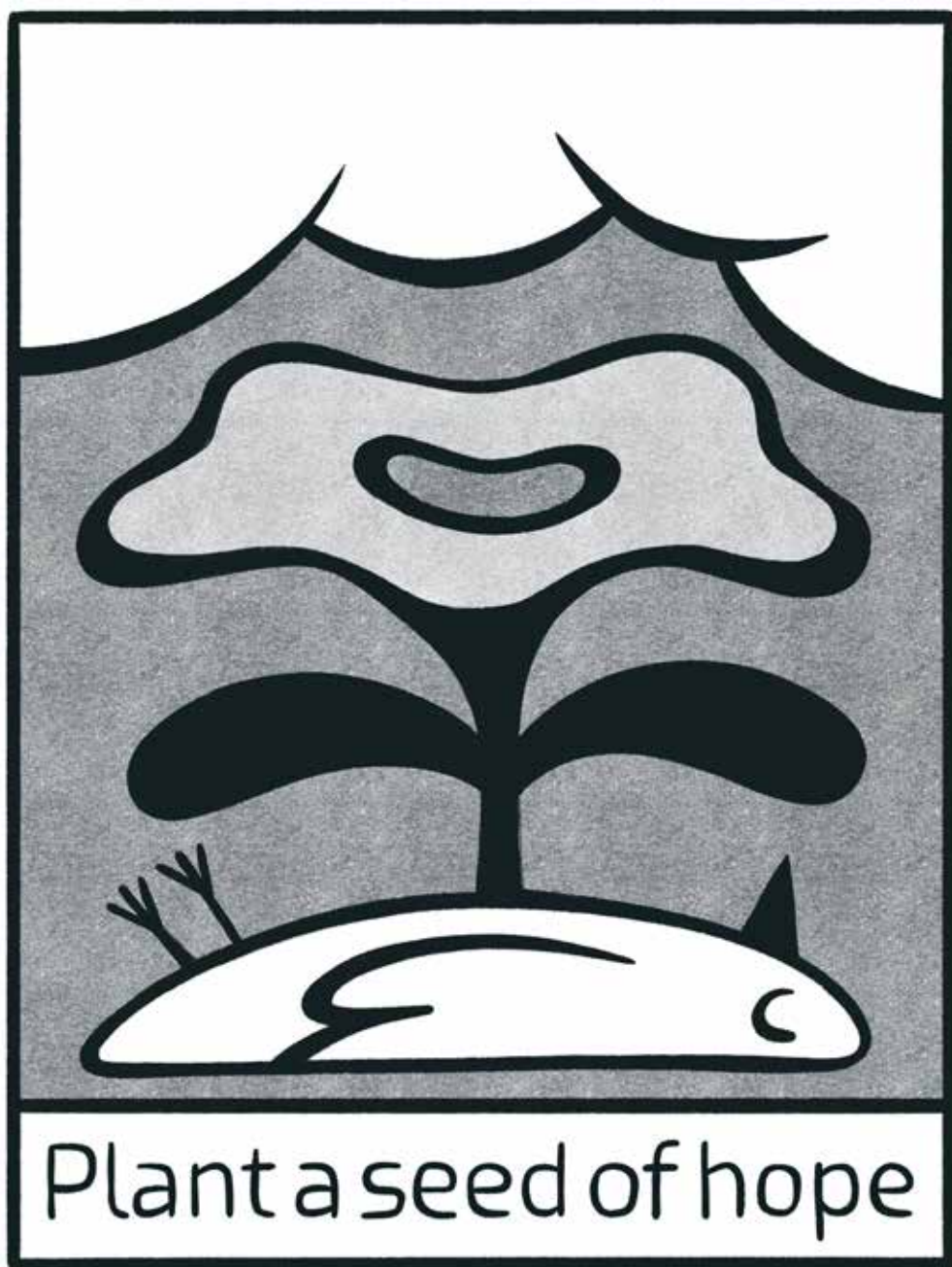


I have learned to be free, like birds





We cry for the red flower who tragically die
we were born under a cold sky, we are born to cry



Plant a seed of hope

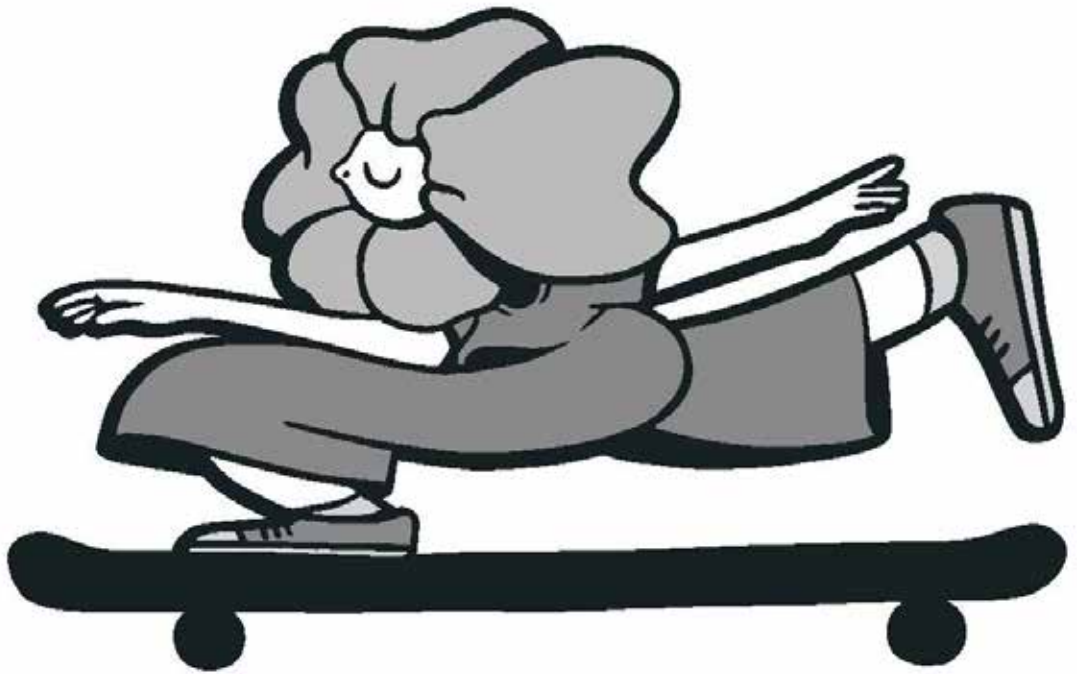








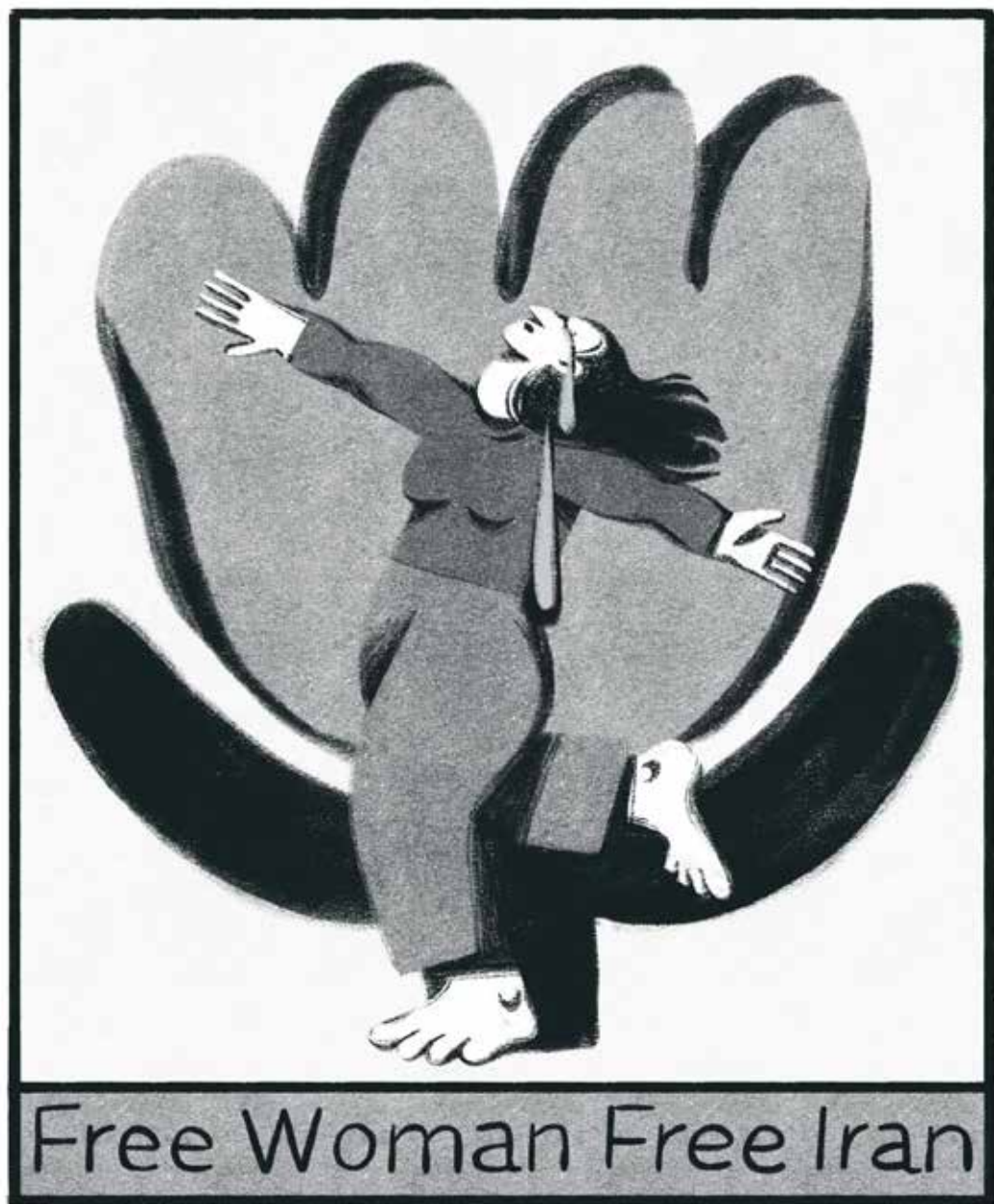
The Exploded Peace Bird





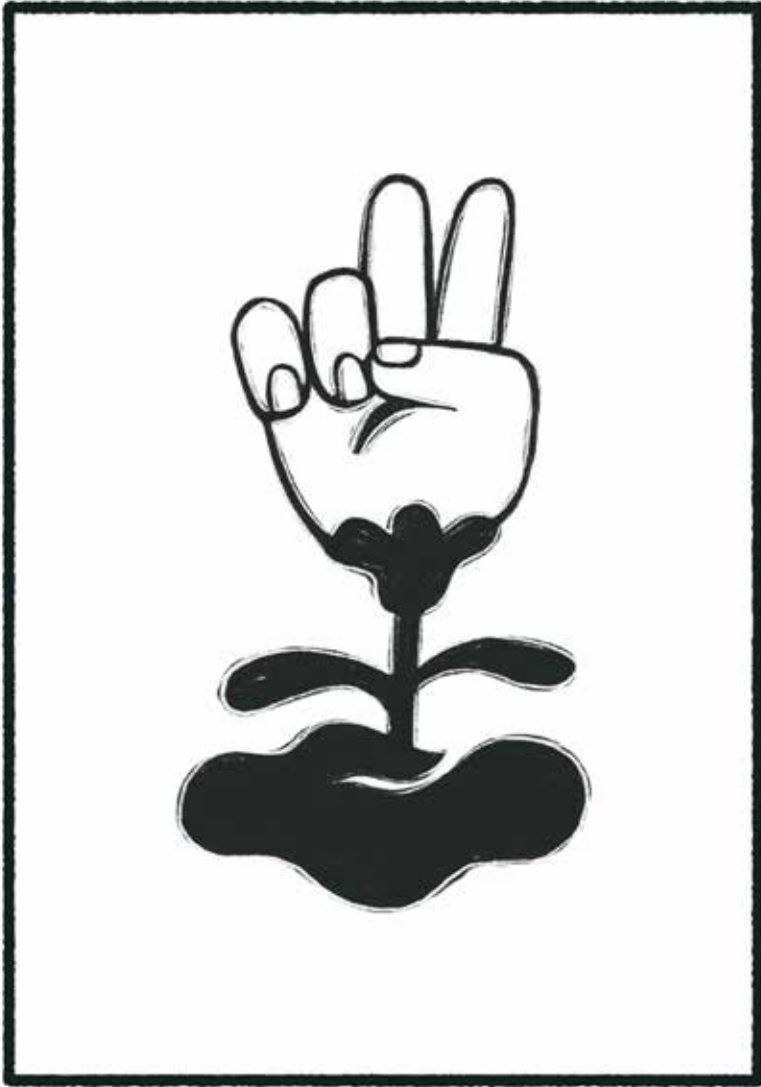


Sing! That the city become a song of woman,
That this Homeland, becomes a homeland!











Shadows of Kurdistan. A Photographic Research of a Cultural Identity

We are all born somewhere in this world. The nature around us is the first element to shape us, with all of the unique characteristics of that particular place. Then we give names to these characteristics and meanings to these places – names that come from within ourselves and are part of our culture.

This project is part of my life story, which I have tried to tell through photography. It was a way for me to discover my culture as I turned back to myself and my identity. I was searching for the stories behind the lives of the Kurdish people with images. At times, it was difficult to truly see and document people in my home region because the political situation and the civil war had closed them off. People became afraid to share their lives and ideas and their identity. And so it took time for me to be allowed to enter their lives. But when I did, it was truly rewarding to see and understand them. As the walls between us fell, I realized how close I was – and yet, still so far from my culture and to the people who enrich it.

I was born in a small village near the Euphrates River. The language we spoke was Kurdish. I learned to name what was around me in my life with my mother's native tongue. My vocabulary grew in my native language until I started school.

On the very first day of school, there was a man in the classroom who was speaking a language which I did not understand. A classmate whispered to me that this man was our teacher and that he was telling us that speaking Kurdish was forbidden in schools. From now on, we were only allowed to speak Turkish.

So my life was split into two languages. At school, I was trying to learn Turkish so I could receive an education. And outside of the school, I was speaking Kurdish with my family and community. Time passed, and Turkish has become the main language in my life. I have even forgotten some of my first language.

When I started school and over the next few years, I saw how our culture and daily life had been affected by assimilation and civil war. It was very sad to see this. For some Kurds, this was so deeply ingrained

that there was even shame around speaking Kurdish. I remember some families that would only speak with their children in Turkish because they were afraid that their child could have problems in Turkey if they did not know Turkish well. They were afraid that their children could be pushed out of society when speaking their native language. At the time, this seemed to be the goal that Turkey had for the Kurds: to shame us into assimilation.

For me, photography has been the key to discovering my identity and culture and making it visible.

My project covers four parts of Kurdistan. I wanted to bring them together in a single book, together and without borders. Our lands were separated in 1916, when the Sykes-Picot agreement divided Kurdistan into four parts, each placed across the international borders of Turkey, Iran, Iraq and Syria. Today the population of almost 35 million Kurds are still divided along these border lines.

In this book, I try to show my culture in all its colors. And so I traveled across the borders that divide Kurdistan. I was in cities, villages and in the countryside. My camera was my canvas and brush, my culture was the colors and the views were my composition. The people were my storytellers. The daily life in cities and villages, along roads and up mountains, at weddings, funerals, protests, even war – the faces of people with all their histories and traditions are in my story.

In many places in Kurdistan it is still forbidden for us to live in our traditional ways or to study our language. This is why I call my project *Shadows of Kurdistan*. We live in our land like shadows.

There is one part of Kurdistan where I could not go: Rojava, Syria. Because of the war, it was not possible for me to cross the border to be with my people there, but I have images of Kurds at the Turkey-Syria border escaping the violence. The absence of Rojava leaves the project incomplete. So I wait and hope that one day peace will come to my land and I can finish the story.

We have the words for ourselves and others. Our words shape our life, which is reflected back to us in a mirror. My hope is that we will see peace and all the beautiful colors of this life together in our mirrors.

Murat Yazar









ALPHA



Platformy streamingowe i ich wpływ na lokalny rynek audiowizualny*

IWONA MOROZOW

Uniwersytet SWPS

ABSTRACT. Morozow Iwona, *Platformy streamingowe i ich wpływ na lokalny rynek audiowizualny* [Streaming Platforms and Their Impact on the Local Audiovisual Market]. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 155–165. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.7>

The article focuses on outlining the potential direction of research on the Polish audiovisual market in the face of its platformization. The aim is to analyze and problematize the contexts of cooperation between an independent, local production company and a global platform in the film production process. It is an attempt to capture the characteristics of this cooperation by juxtaposing general industry practices with work culture, standards and rules specific to selected platforms and the long-term effect in the form of a potential impact on the diversification of production and its content. The outlined issues will be analyzed on the basis of industrial reflexivity based on cooperation with Netflix and HBO Max, collected using the method of partially structured in-depth interviews.

KEYWORDS: production studies, production culture, platformization

W niniejszym artykule chciałabym się skupić na zarysowaniu potencjalnego kierunku badań na polskim rynku audiowizualnym w obliczu postępującej platformizacji. Pojęcie to za Thomasem Poellem odnosi się do opisu sytuacji rynkowej, w ramach której cyfrowe platformy (mowa tu zarówno o Instagramie, Spotify, Twitchu, YouTube, jak i o serwisach streamingowych: Netflixie, Amazon Prime, HBO Max itd.) stały się centrum produkcji, dystrybucji i monetyzacji kulturowego kontentu, wpływając znacząco na szeroko rozumiany sektor kreatywny, symultanicznie w obszarze technologii, ekonomii i socjopolityki[1]. Moim celem jest przedstawienie specyfiki i próba analizy oraz problematyzacji kontekstów współpracy między niezależnym twórcą/ niezależną firmą produkcyjną a globalną platformą w procesie lokalnej produkcji filmowej. Będzie to dążenie do uchwycenia charakterystyki tej współpracy poprzez zestawienie ogólnych praktyk branżowych na polskim rynku z kulturą pracy, standardami, regułami, zależnościami charakterystycznymi dla wybranych platform oraz zarysowania efektu długoterminowego w postaci potencjalnego wpływu na dywersyfikację

produkcji i treści. Producenta niezależnego, czy też niezależną firmę produkcyjną, rozumiem tutaj za Gregorym Goodellem jako przedsiębiorstwo zrzeszone z wytwórnią dla celów produkcyjnych i dystrybucyjnych, niezwiązane z nią np. poprzez bezpośredni, stały lub czasowy kontrakt na wyłączność. W tym kontekście działanie ma charakter układu opartego na rozwoju konkretnego projektu, który podpisuje się między firmą produkcyjną a wytwórnią (w tym kontekście platformą streamingową)[2].

* Artykuł powstał w wyniku realizacji działania badawczego Miniatura 5 nr 2021/05/X/HS2/01706 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

[1] T. Poell, *Three Challenges for Media Studies in the Age of Platforms*, „Television & New Media” 2020, nr 21(6), s. 650–652.

[2] G. Goodell, *Sztuka produkcji filmowej. Podręcznik dla producentów*, tłum. M. Konopa, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2019, s. 14. Inną definicję producenta niezależnego podaje Robert Richter – powołując się na CPB (Corporation for Public Broadcasting) i AIVF (Independent Video and Filmmakers), mówi o posiadaniu pełnej kontroli nad budżetem i wersją montażową swojej produkcji (w warstwie

Zarysowana problematyka zostanie przeanalizowana na podstawie narracji branżowej dotyczącej projektów dokumentalnych i fabularnych, realizowanych dla HBO Max i Netflix, zebranych z użyciem metody częściowo ustrukturyzowanych wywiadów pogłębionych z twórcami – producentami, kierownikami produkcji i reżyserami, przeprowadzonych między lipcem 2022 roku a sierpniem 2023 roku (10 wywiadów), co oczywiście nie może stanowić kompletnego namysłu nad poruszonym zagadnieniem, ale może stanowić wstęp do dalszej procedury badawczej, zgłębiającej dynamikę relacji rynkowej w dobie jej platformizacji.

Wybór HBO Max i Netflix wynika przede wszystkim z faktu, że to właśnie te dwie platformy są najmocniej zaangażowane w realizację produkcji oryginalnych w Polsce we współpracy z lokalnymi podmiotami. Warto również nadmienić, że w profilu tych produkcji jest widoczna wyraźna preferencja co do rodzaju filmowego: HBO Max dotychczas było zdecydowanie bardziej zaangażowane w produkcje dokumentalne, natomiast Netflix – w fabularne. HBO Max, jeszcze jako telewizja kablowa HBO, wykazuje się aktywnością na rynku od 1997 roku (w formie: produkcja, koprodukcja, współfinansowanie, zlecenie, udział produkcyjny), będąc w tym czasie zaangażowane w ponad

80 produkcji, w tym seriale fabularne i dokumentalne oraz filmy fabularne i dokumentalne[3]. W tym kontekście szczególnie przełomowy wydaje się rok 2006, kiedy w trakcie Krakowskiego Festiwalu Filmowego ówczesna prezes stacji – Aleksandra Kutela, sformułowała swoistą dewizę dotyczącą polskiego filmu dokumentalnego, mówiąc:

HBO będzie produkować filmy kontrowersyjne, odważne, współczesne, takie, które odkrywają nowe tematy, zaskakują punktem widzenia, ale nie idą za pokusą taniej sensacji. Wierzmy, że połączenie tradycji polskiej szkoły dokumentu z możliwościami, jakie oferuje HBO, przyniesie wysmienite efekty[4].

W efekcie po 2006 roku zostało wyprodukowanych pod szyldem HBO 47 produkcji dokumentalnych, co dawało około 1–4 produkcji rocznie (wyjątek stanowi rok 2018, w którym nie pojawiła się ani jedna produkcja dokumentalna)[5], co jednocześnie wskazuje na silną pozycję tej formy filmowej w obrębie całej działalności na lokalnym rynku.

Netflix rozpoczął swoją aktywność w Polsce w przemyśle audiowizualnym w 2017 roku, a jego rola w produkcjach, w które był aktywnie zaangażowany, określana jest przede wszystkim jako produkcja, dystrybucja i zlecenie. W okresie 6 lat, zrealizowano około 50 produkcji (seriale fabularne, filmy fabularne i dokumentalne, animowane), z czego dwie mają charakter dokumentalny, a jedna z nich *Walka. Życie i zaginiona twórczość Stanisława Szukalskiego* (*Struggle: The Life and Lost Art of Szukalski*, reż. Ireneusz Dobrowolski, 2018) jako kraj produkcji podaje USA[6], choć istotną część ekipy złożona była z lokalnych przedstawicieli branży filmowej, dlatego zdecydowałam się na uwzględnienie tej produkcji w kontekście lokalnej aktywności platformy. Choć Netflix nie sprecyzował manifestu, który byłby skierowany wyłącznie na polski rynek, to idea wyrażona przez Teda Sarandosa, ówczesnego dyrektora ds. treści w Netflix, na konferencji „See What’s Next” w Rzymie w 2018 roku określa swoistą politykę/strategię lokalności, realizowaną w ostatnich latach z dużym nasileniem w Polsce:

zawartości, stylu, formatu, estetyki, struktury i podstawowej koncepcji). Definicja Richtera jest zdecydowanie bardziej precyzyjna niż ta przytaczana za Goodellem i wprowadza potencjalnie nowe tropy analityczne do rozważań o lokalnych relacjach branży audiowizualnej z platformami, które z uwagi na dość różnorodne i niekonkluzywnie doświadczenie respondentów w tej sferze wymagałyby dodatkowych badań. Zob. R. Richter, *Who Is an Independent Producer?*, „Journal of Film and Video” 1986, nr 38(1), s. 21.

[3] Dane za filmpolski.pl; opracowanie własne.

[4] kk, *HBO rozpoczyna produkcję filmów dokumentalnych w Polsce*, Wirtualne Media, 5.06.2006, <https://www.wirtualnemediamedia.pl/arttykul/hbo-rozpoczyna-produkcje-filmow-dokumentalnych-w-polsce> (dostęp: 17.08.2023).

[5] Dane za filmpolski.pl; opracowanie własne.

[6] Ibidem.

Wierzmy, że świetnie opowiedziane historie nie znają granic. Zapewniając twórcom z różnych zakątków świata i kręgów kulturowych dostęp do międzynarodowej platformy, gdzie ich działalność ogranicza jedynie wyobraźnia, stworzyliśmy podatny grunt, na którym z pewnością wyrosną unikalne i jednocześnie uniwersalne historie, które spodobać się globalnej widowni[7].

Perspektywa prezentowana w niniejszym artykule wpisuje się w tradycje studiów produkcyjnych[8], których celami są pochylenie się nad badaniem produkcji medialnej od kulisy, refleksje nad rynkowym wymiarem przemysłu audiowizualnego, analiza złożonych kontekstów produkcyjnych, procesów twórczych i realiów pracy oraz uwzględnienie szeroko pojętych dyskursów i refleksji branżowych. Produkcja postrzegana zatem jako praktyka kulturowa ujęta zostanie jako wypadkowa spotkania refleksji badacza w połączeniu z autorefleksyjnością przedstawicieli branży, wynikająca z ich aktywności poznawczej, społecznej i tworzenia swoistych struktur interpretacyjno-znaczeniowych[9].

Współpraca z platformami

W wywiadach, które składają się na wykozystany w niniejszym tekście materiał badawczy, można dostrzec dwie kluczowe kategorie wyłaniające się jako znaczące dla twórców. Pierwszą są warunki produkcyjne oferowane przez globalnych partnerów w trakcie współpracy, często ukazywane w kontraście do tzw. polskiej szkoły produkcji; drugą – aspekty związane z kapitałem symbolicznym, którym dysponują wskazane podmioty i idące za tym możliwości promocyjno-dystrybucyjne dotychczas rzadko dostępne dla polskich produkcji.

1. Na specyfikę i wyróżnik warunków produkcyjnych składa się pięć obszarów podkreślanych przez respondentów:

a) poczucie bezpieczeństwa, rozumiane przede wszystkim jako finansowa stabilność i tzw. cash flow (czyli płynność finansowa: rachunek przepływów pieniężnych, bilans zysków i strat, co bezpośrednio wpływa na stan środków pieniężnych i ocenę działalności danego przedsiębiorstwa), które podkreślały oso-

by współpracujące zarówno z Netflixem, jak i z HBO. Zwracano tu przede wszystkim uwagę na brak obowiązku wnoszenia środków własnych w trakcie realizacji, możliwości wypłaty należnych wynagrodzeń na bieżąco i terminowego wywiązywania się z innych płatności, a nawet ograniczenia biurokracji w przypadku konieczności przesunięć w budżecie lub ubiegania się o dodatkowe finansowanie:

Słyszałem o zadowoleniu, że płatności są wszystkie terminowe, umówione. Nie ma jakiejś sytuacji, co się nadal słyszy na polskim rynku, że ktoś czeka na wynagrodzenie już drugi rok. Są producenci, którzy z nowego dofinansowania na teoretycznie nowy projekt, spłacają stare zobowiązania. Więc tak, te pieniądze są praktycznie z dnia na dzień, po spełnieniu warunków, które są w umowie[10].

Fakt, że dysponujesz takim prawem, że po prostu możesz ludziom zapewniać wynagrodzenie i jakąś namiastkę normalności w tej pracy [...], to jednak dużo[11].

W tym kontekście warto dodać, że chwalona przez filmowców stabilność wynikająca z płyn-

[7] J. Traciewicz, *2018 rok to dopiero początek. Netflix twierdzi, że się rozkręca i planuje jeszcze więcej seriali*, Spider'sWeb, 18.04.2018, <https://rozrywka.spidersweb.pl/netflix-planuje-wiecej-seriali> (dostęp: 17.08.2023).

[8] Zob. np. M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010; M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014;

J.T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham 2008; T. Havens, A.D. Lotz, S. Tinic, *Critical Media Industry Studies: A Research Approach*, „Communication, Culture & Critique” 2009, nr 2(2), s. 234–253.

[9] J.T. Caldwell, op. cit., s. 33.

[10] W2_Netflix. W przypadku cytatów pochodzących z wywiadów pogłębionych wskazuję liczbę porządkową wywiadu oraz nazwę platformy, z którą współpracował rozmówca/ nazwy platform, z którymi współpracował rozmówca.

[11] Ibidem.

ności wypłat może wynikać również z bezpośrednich umów między producentem a danym globalnym podmiotem medialnym, w których nierzadko nie uczestniczy już żadna dodatkowa strona. Respondenci, zwłaszcza przy produkcjach dokumentalnych, często zwracali uwagę na konieczność angażowania wielu podmiotów, aby zgromadzić niezbędny budżet, co wiązało się z licznymi komplikacjami formalnymi. W tym świetle dalsze obserwacje i bardziej skomplikowane relacje produkcyjne mogą za jakiś czas przynieść nowe wnioski, jednak nie unieważniając tych obecnych, płynących z dotychczasowych relacji rynkowych.

b) uporządkowany, zorganizowany proces produkcji, w trakcie którego uwzględniana była specyfika rodzajowa oraz częste porównania do typowych polskich warunków produkcyjnych jako kontrastujących. Respondenci podkreślali zrozumienie dla procesu produkcyjnego, cechującego określony rodzaj filmowy, tu szczególnie w kontekście filmu dokumentalnego, w ramach którego proces finansowania staje się częścią równania dopiero w momencie przejścia etapu developmentu, co wiąże się często z koniecznością realizacji projektu bez wsparcia finansowego ze strony instytucji:

Pamiętam, że podpisałam umowę po tym, jak TVP mi powiedziało w Krakowie, że chcą nasz projekt. [...] niestety w tempie ekspresowym trwa to rok. Do tego najczęściej wchodzi dopiero, jak jest już PISF, wcześniej wypisuje co najwyżej list intencyjny. [...] Ten proces produkcyjny niestety jest bardzo bolesny. [...] dokument jest bardzo niedofinansowany, bardzo trudny pod kątem produkcyjnym i ta współpraca z platformami pomagała[12].

Równie ważne okazywało się wsparcie kreatywne, systematyczne, umożliwiające weryfikację etapów i poczucie świadomości kontroli nad procesem i jego efektem końcowym:

Każdy etap generalnie jest sprawdzany, etap finansowy, struktury produkcji; produkcji kreatywnej.

[12] Ibidem.

[13] Ibidem.

[14] W₁_HBO.

[15] W₄_HBO.

[16] W₃_HBO.

Wysłałyśmy materiały, oni odpisują, jakie mają uwagi, co może być lepiej [...]. W przypadku produkcji: zatwierdzenie wyborów naszych reżyserów, podzielenie się informacją, kto będzie gafferem, jakie mamy plany na kostiumy, jakie na scenografię i lokacje. Jak wygląda taki każdy ważniejszy element. I prezentowali feedback na bieżąco, szybko, że to jest super, że to może być niezrozumiałe dla naszych widzów, więc troszeczkę to stonujcie[13].

Uporządkowany i zaskakujący był tu dla respondentów również element precyzyjnych umów i ustalonych warunków prawnych, który miejscami przybierał negatywne konotacje związane ze sporą odpowiedzialnością lub koniecznością rezygnacji z pewnych możliwości:

Klarowanie z nimi wszystkich spraw prawnych to jest jakiś koszmar. Wszystkie platformy mają bardzo porządnie skonstruowane, sztywne umowy, których nie można ruszyć. [...] Ja to rozumiem, bo to firma, która ma jednak ten amerykański background [...]. Przechodziło się przez zgody wizerunkowe, wszystkie kwestie licencyjne itd. Chcieli faktycznie sprawdzić, czy wszystko jest załatwione [...]. I to też jest dosyć unikalne, jeśli chodzi o europejski rynek[14].

HBO rezerwuje sobie prawo wyłączności na wielu terytoriach, a przez to producent później nie może już tego terytorium sprzedać [...], ale w zamian za to nakład jest większy. Dlatego, mimo wszystko, podejmujemy się współpracy...[15]

c) *know-how* i transfer wiedzy, zwłaszcza w warstwie kreatywnej, co przekłada się z jednej strony na przejrzysty i uporządkowany model przekazywania informacji zwrotnej i pracy nad jakością projektu, z drugiej – na uwzględnienie szerokiej widowni w procesie konstrukcji przekazu poprzez wzmocnienie uniwersalnej wymowy historii:

HBO wniosło w ten projekt bardzo dużo świeżości. Sformatowali go tak, że wygląda tak, jak wygląda. Były bardzo długie debaty, które się toczyły odnośnie tego, co wywalić, zostawić, jak to ma przebiegać itd. I Iza [Łopuch – przyp. I.M.] bardzo dużo czasu poświęciła na pracę kreatywną z dziewczynami i dyskusje [...]. Była na montażu, oglądała kolejne odcinki, dawała uwagi i mówiła co wraca, co nie gra[16].

[...] nie było tak, że przyszliśmy i powiedzieliśmy, że mamy taki temat. Pokazaliśmy kawałek materiału

i powiedzieli: „dobra, to macie zielone światło i widzimy się za trzy lata”, tylko praktycznie co kilka miesięcy się spotykaliśmy i pokazywaliśmy, jakie mamy materiały i gadaliśmy o tym, jak ten film obejrzeć[17]. Wsparcie było bardzo duże, po raz pierwszy czułem, że to nie tylko jest jakby wypełnianie, odhaczanie, ale też właśnie szukanie i kombinowanie, jak zrobić, żeby było lepiej, żeby było ciekawiej. Przy okazji dostosowując serial do widzów, w tym przypadku Netflix [...][18].

[...] myślę, że istotne jest to, że on zyskuje bardziej uniwersalny potencjał, bo nagle mamy partnera, który nie jest z naszej wschodniej kultury, który na przykład niektórych rzeczy po prostu nie rozumie. Okazuje się, że my możemy przez te jego pytania projekt wnieść wyżej tak, żeby on był zrozumiały nie tylko u nas w Polsce, ale też, żeby te niuanse, które nam się wydają jasne, musimy wytłumaczyć, albo pominąć po to, żeby on był zrozumiany na przykład we Francji czy Hiszpanii[19].

d) dywersyfikacja treści, otwartość i swoista nowatorskość w podejmowaniu tematów, ale i uwzględnianiu procedur zakulisowych, które dotychczas nie były czymś standardowym w myśleniu produkcyjnym. W kontekście tego pierwszego punktu, już sama dewiza HBO silnie pozycjonowała misję otwartości, a w kontekście Netflix [18] – silnie akcentowana polityka inkluzywności i różnorodności, co zdaje się weryfikować pozytywnie samo doświadczenie twórców:

to był taki impuls dla twórców, że to jest takie miejsce, gdzie masz swobodę, gdzie możesz poruszyć temat, który Cię zawsze interesował, a który był może zbyt kontrowersyjny dla TVP, dla TVN-u czy Polsatu. Netflix po prostu przyjechał i umożliwił swoimi budżetami i swoją otwartością na polskich twórców powstanie wielu rzeczy, które normalnie by (prawdopodobnie) nie powstały, bo twórcy nie znaleźliby finansowania na te projekty[20].

[...] dzięki temu twórcy mogą zrobić coś, czego nigdy by nie zrobili [...], osiągnąć własny cel albo wręcz wprowadzić standard na rynek lokalny, który do tej pory nie istniał. I tu świetnym przykładem jest to, co Netflix poniekąd wymusił na twórcach w przypadku obsadzenia roli Tośka w filmie *Fanfik*. Bo to Netflix powiedział nam w którymś momencie – słuchajcie, albo znajdziecie nam osobę trans lub niebinarną oznaczoną przy urodzeniu jako kobieta

do zagrania tej roli, albo po prostu tego filmu nie będzie[21].

e) tempo pracy i szerzej – procesu produkcyjnego, które wymusza często pełne skupienie się na pojedynczych projektach, ale też mocno profesjonalizuje rynek pod kątem logistyki i organizacji procesu realizacji projektu:

Na pewno zmieniło to rynek. W końcu przyszedł duży gracz, z dużym kapitałem, który pokazał wszystkim dookoła, że słuchajcie, to trzeba robić szybko, konkretnie i trzeba naprawdę robić to fajnie [...]. Człowiek nie czeka dwa lata na jedną umowę [...][22].

Te kwestie biznesowe z Netflixem załatwia się bardzo szybko. To akurat wyróżnia tę instytucję na rynku polskim [...] i to z punktu widzenia producenta niezależnego jest bardzo wygodne[23].

Choć korzyści wynikające przede wszystkim z przepływów finansowych oraz usprawnienia procesów decyzyjnych i ograniczenia biurokracji mogą wydawać się miłą odmianą, zwłaszcza w porównaniu z procedurami charakterystycznymi dla nadawców i instytucji publicznych jako kontrastowych według respondentów, to ich uwadze nie umknęły również negatywne skutki stawiania na ilość (w miejscu jakości), co zarzucano przede wszystkim platformie Netflix:

Zaskakujące było tempo. Branża jest w takim momencie, że jest wysoka konkurencja, no i każdy chce mieć kontent szybko. [...] mówią zresztą otwarcie, że ważne, żeby się wyrabiać terminowo. Dzieje się to bardzo intensywnie. [...] I wszystko jest dobrze, jeżeli wszystko jest dobrze. Oni dają oczekiwania i dają pieniądze, a my w zamian po prostu robimy. [...] Dużo twórców zwykle działa równocześnie na kilku projektach, ale to rozprasza, dlatego tu wymagana jest praktycznie stuprocentowa ekskluzywność [...]. To tempo współpracy i jej charakter na pewno jest dość trudne [...]. Wiadomo, zawsze człowiek może wydożyć większą jakością z czegoś, mając więcej czasu[24].

[17] W1_HBO.

[18] W2_Netflix.

[19] W3_HBO.

[20] W5_HBO_Netflix.

[21] Ibidem.

[22] W2_Netflix.

[23] W5_HBO_Netflix.

[24] W2_Netflix.

2. Kapitał symboliczny

Na obszary, które można określić jako kapitał symboliczny, składają się trzy elementy. Pierwszym jest logo – marka, stanowi nierządno swoistą przepustkę w kolejnych etapach budowania pozycji rynkowej konkretnego dzieła, ale również twórcy, drugim – dostęp do międzynarodowej widowni, a trzecim – możliwości promocyjne, powiązane z powyższymi elementami. W tym miejscu warto podkreślić, że choć wymienione części składowe mogą, a wręcz powinny, wiązać się również z kapitałem ekonomicznym, to zaskakująco wśród wszystkich respondentów nie miały one bezpośredniego przełożenia na specjalne gratyfikacje finansowe i były opisywane właśnie w kontekstach prestiżu związanego z posiadaniem nazwy określonej marki na plakacie i wspomnianego dostępu do szerokiego odbiorcy. Interesujące w kontekście relacji są też raczej negatywne opinie dotyczące procedur promocyjnych, a właściwie ich braku.

a) logo, marka:

A co oferują oprócz tego wsparcia finansowego? Przede wszystkim znakomitą dystrybucję i ten stempel. Jak jeszcze rozwijamy projekt, dają stempel, który robi duże wrażenie na innych podmiotach. HBO słynie z tego, że rzeczywiście powstają wysokiej jakości, dobrze wyglądające produkty[25].

b) potencjał umiędzynarodowienia i dostęp do widowni:

To jest wspaniałe, *Fanfik* trafił do pokolenia Z na całym świecie. Są fanarty, filmy temu poświęcone [...] i to jest w ogóle, coś, co by się nie mogło wydarzyć, gdyby nie Netflix. Wiesz, *Pan Samochodzik i templariusze*, nowa adaptacja, którą miałem przyjemność produkować z kolegami, koleżankami, to po dziesięciu dniach Netflix nam zaprezentował wyniki – to nas zgniotło. To było 10 milionów na całym świecie, numer dwa we Włoszech i numer pięć w Brazylii. To się w ogóle w głowie nie mieściło. I szczerze mówiąc, to było coś, co też bardzo działa na wyobraźnię twórców filmowców, bo umożliwia dystrybucję ich rzeczy praktycznie na całym świecie[26].

[25] W₄_HBO.

[26] W₅_HBO_Netflix.

[27] W₈_HBO.

[28] W₂_Netflix.

c) promocja:

Po prostu masz tak, że jest premiera i wrzucony jeden plakat na stronę. Nie wiem, czy ktokolwiek to zobaczył w ogóle [...]. No ale jesteś na platformie i to jest wow, z drugiej strony kina nie chcą cię pokazywać, bo tam jesteś. [...] Oni się rozpadali [HBO – przyp. I.M.], kiedy myśmy mieli premierę, więc ja nie potrafię powiedzieć, czy to jest wpływ wielkiej platformy streamingowej czy tej sytuacji[27].

Oni po prostu nie umieli tego serialu dobrze wypromować. To był taki pierwszy młodzieżowy gatunkowy serial w ogóle w Polsce od wielu lat i należało się temu serialowi uważniej przyjrzeć i trochę inaczej do niego podejść. [...] Natomiast faktycznie to były trudne czasy. Weszliśmy tak naprawdę na tydzień też w takim okresie końcowowakacyjnym, [...] ostatnie dni takich ciepłych momentów, więc ludzie, wiadomo, raczej to korzystam z wakacji, pojedą nad jezioro, nie będą siedział, oglądał seriale, bo to mogą zrobić za dwa miesiące, jak będzie zimno, deszczowo i pochmurnie. Do tego weszliśmy przed premierą ostatniego sezonu *Domu z papieru* i przed *Squid Game*, który po prostu kompletnie pozamiał. Natomiast ta promocja była, ale ona nie trafiała do naszego targetu i naprawdę dużo osób po prostu jest nadal nieświadomych istnienia tego serialu. Trochę szkoda [...], ale i tak uważam, że działania promocyjne były, i na pewno kosztowne, ale one nie trafiały dobrze do targetu[28].

Platformy streamingowe z uwagi na stały dostęp do swoich użytkowników, opieranie się na algorytmach i bazach danych raczej sporadycznie inwestują w tradycyjne formy promocji, skupiając się na komunikacji cyfrowej, ale nawet tu specjalne miejsce zajmują produkcje, które można by nazwać „flagowymi”. Zwykle są to filmy i seriale zaopatrzone w listę rozpoznawalnych nazwisk lub na przykład kolejne sezony/części najpopularniejszych produkcji. W związku z tym twórcy muszą się zwyczajnie zadowolić chwilową obecnością tytułu na głównej stronie platformy, która może być ewentualnie przedłużona, jeśli dany tytuł okaże się spełniać wyśrubowane i wciąż dość tajemnicze kryteria oczekiwanych wyników. Niech za dowód na brak porozumienia w tej kwestii posłuży przytoczona wyżej wypowiedź twórcy – niezależnego producenta, cieszącego się, zdawałoby się, z międzynarodowego sukcesu

własnej produkcji: *Pan Samochodzik i templariusze* (reż. A. Nykowski, Polska 2023). Tymczasem właściwie dwa tygodnie później okazało się, że Netflix nieco inaczej patrzy na te same tabele i – jak pisała Sylwia Szostak w swoim felietonie – „dosłownie na kilka dni przed wejściem na plan postanowił” zrezygnować z produkcji kolejnej części *Pana Samochodzika*. Jak wskazuje dalej autorka: „Spowodowało to znaczący niepokój wśród przedstawicieli polskiej branży, a twórców tej konkretnej produkcji pozostawiło z dnia na dzień bez pracy”[29].

Platformy streamingowe i ich wpływ na lokalny rynek audiowizualny

W ostatnich kilku latach dynamiczny rozwój globalnych platform streamingowych przełożył się na zaskakujące zjawisko silnego zaznaczenia ich obecności na tzw. lokalnych (pozaanglosaskich) rynkach. Żyjemy w epoce, w której obserwować można kruszenie się stabilnego, wydawałoby się, systemu globalnego Hollywood pod wpływem rewolucji cyfrowej – jak wskazywali Marcin Adamczak i Sławomir Salamon. Badacze i praktycy rynkowi jednocześnie podkreślają kluczową rolę kontentu jako czynnika, który ma znaczenie w „wojnie platform o widzów”. Tą analogią autorzy podkreślają stan wysokiego nasycenia rynku w warstwie konkurencji i konieczność ciągłego zabiegania o produkty audiowizualne, które umożliwiają zarówno pozyskiwanie nowych subskrybentów, jak i zatrzymywanie dotychczasowych.

Od lat uczestnicy rynku dyskutowali, czy najważniejsze przewagi konkurencyjne w biznesie audiowizualnym wynikają z atrakcyjnych treści, z kontroli nad kanałami dystrybucji czy z wpisania się w oczekiwania i preferencje konsumentów. Jak się okazało, nowe platformy streamingowe świetnie zaspokajają potrzeby związane z ostatnim z tych czynników, kontrolują też dostęp do konsumenta. Nikt nie lekceważy jednak treści. Przeciwnie, to właśnie one stają się w ostatnim czasie polem najgorętszej rywalizacji i w ich dziedzinie widać jak dotąd największe zbrojenia w oczekiwaniu nieuchronnego starcia platform w walce o subskrybentów[30].

Przy rosnącej w ostatnim czasie konkurencji nie dziwi fakt uruchamiania coraz to nowych

rozwiązań i poszukiwania kolejnych pól eksploatacji w nawiązaniu do wspomnianej wojny o kontent. Netflix rozwiązania tego problemu doszukał się w ukutej polityce lokalności, a wpływ ten jest mocno widoczny w Europie, choćby w Hiszpanii czy analizowanej tu Polsce. W przypadku tego drugiego kraju, efektem jest nawet pozycjonowanie jako kluczowego regionu dla Europy Środkowo-Wschodniej[31]. Zresztą, sam Reed Hastings niedawno obwołał Netflixa „największym budowniczym europejskiej kultury”, nawiązując do popularności np. hiszpańskich seriali wśród niemieckiej widowni, co przed Netflixem nie miało miejsca z uwagi na stawianie przez lokalnych nadawców krajowych na narodowe powinności[32]. Warto tutaj podkreślić, że wspomniana przeze mnie polityka lokalności nie oznacza zamykania produkcji i dystrybucji w lokalnych granicach, ale określa właśnie logikę działania, w której lokalność jest kategorią sprzedażową, atrakcyjną z punktu widzenia określonego rynku, której zadaniem jest niejako kamuflowanie globalnych sił, faktycznie sterujących procesem produkcji i dystrybucji. W tym kontekście lokalność staje się niemal fetyszem w rozumieniu Arjuna Appaduraia. Amerykański antropolog, analizując złożone i płynne relacje globalności i lokalności, wprowadził dwa terminy: „fetyszizm produkcyjny” i „fetyszizm konsumpcyjny”. Inspirował się przy tym klasycznym poglądem Marksa na temat towarowego fetyszyzmu (oznaczającego w dużym skrócie redukcję stosunków międzyludzkich do

[29] S. Szostak, *Netflix: najpopularniejszy serwis streamingowy w Polsce. Recepta na sukces*, Interia, 9.08.2023, <https://tinyurl.com/54pafzwj> (dostęp: 23.08.2023).

[30] M. Adamczak, S. Salamon, *Kruszenie globalnego Hollywood. System „holdbacks” i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 250–251.

[31] Zob. S. Szostak, *Netflix: najpopularniejszy serwis...*

[32] T. Dams, *Reed Hastings: Netflix is “biggest builder of cross-European culture in the EU”*, Screen Daily, 6.03.2023, <https://tinyurl.com/3bbbeebr2> (dostęp: 24.08.2023).

relacji między towarami), choć nadał mu nowe, uwspółcześnione znaczenie w nawiązaniu do globalizacji i jej późnokapitalistycznego rynku. W efekcie Appadurai rozumie fetyszizm produkcji jako złudzenie, które tworzy się w dzisiejszej transnarodowej gospodarce jako rodzaj maskowania ponadlokalnych elementów funkcjonowania rynku (kapitał, transfer zysków, zarządzanie) przez – jak to określa – idiom i spektakl lokalnej kontroli. Natomiast w powiązaniu z nim fetyszizmem konsumenta zwraca uwagę na transformację w znak, który jedynie asymptotycznie zbliża się do postaci realnego, sprawczego aktora społecznego, a w rzeczywistości ukrywa faktyczne relacje w produkcji, w których to nie konsument, ale wciąż producent decyduje. W tym aspekcie antropolog podkreśla również rolę reklamy, operującej kreatywnymi i dobrze dobranymi pod kątem kulturowym obrazami, które utrzymują konsumenta w przeświadczeniu o byciu aktorem, a nie tym, który w najlepszym przypadku ma prawo dokonywać wyboru[33]. Choć słowa Appaduraia nie odnoszą się do rozrywkowego giganta, w wielu punktach zdają się bezpośrednio przekładać na logikę w zakresie budowania marki i funkcjonowania na poszczególnych rynkach. W tekście nie mogą sobie jednak pozwolić na dywagacje ideologiczne, nieprzekładające się na empirię inspirowane dedukcjami przedstawicieli szkoły frankfurckiej, które skłaniałyby się ku krytyce tak działającego przemysłu kulturowego realizującego za pomocą odgórnie sterowanej produkcji kultury popularnej bezwzględna politykę kumulacji kapitału. Dlatego

[33] A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. i wstęp Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 64–65.

[34] Na temat sporu dotyczącego tantiem na polskim rynku rozmawiała Sylwia Szostak z Grzegorzem Łoszewskim dla Interii: S. Szostak, *Grzegorz Łoszewski o sytuacji polskich scenarzystów*. „Zmagamy się ze środowiskowymi wyzwaniem”, Interia, 23.08.2023, <https://tinyurl.com/27xsr777> (dostęp: 24.08.2023).

[35] W4_HBO.

[36] W2_Netflix.

[37] W5_HBO_Netflix.

w tym miejscu spróbuję, biorąc pod uwagę zebrany materiał empiryczny, po prostu rozważyć korzyści i zagrożenia dla lokalnych twórców, wynikające z obecności platform streamingowych i ich zaangażowania w lokalną produkcję.

Bazując na wywiadach z przedstawicielami polskiej branży audiowizualnej, można stwierdzić, że szczególnie istotna jest dla nich normalizacja warunków pracy i pewna stabilność, jeśli chodzi o przepływ finansów. Respondenci podkreślali szybkość w zakresie decyzyjności i podpisywania umów, ograniczenie procedur biurokratycznych i szczególnie podkreślany cash flow, który przekładał się na komfort pracy i bezpieczeństwo finansowe. Wbrew pewnym panującym przekonaniom możliwość współpracy z platformą wcale nie wiązała się dla nich z jakąś szczególną gratyfikacją finansową czy mocno wywindowanymi zarobkami. Oczywiście można zaobserwować pewne wzrosty poziomu wynagrodzeń, ale nie można tego jednoznacznie przypisywać wyłącznie obecności globalnych przedsiębiorstw, zwłaszcza w świetle panującej inflacji. W kontekście finansów pojawiały się zresztą uwagi dotyczące braku tantiem, co zresztą realnie przekłada się na mniejsze korzyści, jakie można czerpać z eksploatacji swoich dzieł na cyfrowych rynkach[34], jednak wśród przebadanych twórców nie przekuło się to jeszcze na poziom dezaprobaty, który skutkowałby chęcią rezygnacji ze współpracy z platformami. Wspomiane prawo wyłączności na określonych terytoriach i brak możliwości dalszej sprzedaży produkcji przez producenta tłumaczono choćby większym nakładem finansowym[35], co szczególnie w przypadku produkcji dokumentalnej może odgrywać zdecydowaną rolę korzyści, lub odwoływano się do ogólnych zasad działania rynku:

Netflix jako typowa amerykańska spółka, jest spółką na maksa kapitalistyczną i patrzącą na swoje przychody. I czy, koniec końców, po prostu zarobi[36].

byłem po jednej i po drugiej stronie przez wiele lat; byłem zamawiającym producentem z ramienia stacji, a od czterech lat jestem niezależny i powiem ci, że jeśli ktoś myśli, że te duże korporacje robią coś z potrzeby serca, no to oczywiście jest naiwny[37].

Ponadto w wypowiedziach w pewien sposób uzasadniano politykę platform w zakresie oferowanych umów, przyjmując potocznie założenie „coś za coś”. Ustępstwa na tę chwilę wydają się drogą kompromisu w świetle możliwości, które oferują globalne marki. Obok szans na realizację gatunków, tematów, które dotychczas nie miały większych perspektyw produkcyjnych (w kontekście polskim jest to np. horror lub filmy o tematyce LGBTQ+), wabikiem pozostaje oczywiście również globalna widownia, dotychczas pozostająca poza możliwościami dystrybucyjnymi, czy też prestiż wynikający z posiadania określonego logo marki przy stworzonym tytule. Wszystko to zdaje się dawać impuls do pracy kreatywnej i przynosi znaczący poziom satysfakcji, choć nie zawsze pozostawia bez dozy krytycyzmu, jak w przypadku odpowiedzi na pytanie, czy dostęp polskiej produkcji w ponad 40 krajach można potraktować jako rodzaj dodatkowej gratyfikacji:

Jeżeli zrobiłam dobrą pracę, chcę być za to opłacana i chciałabym, żeby ułatwiło mi to dalszą pracę. [...] nie uważam, że to jest moja zapłata, ale po prostu mieszanie dwóch wątków, które nie są w porządku. To jak mówienie lekarzom, że nie mogą zarabiać, bo ratują ludzi, a ratowanie ludzi musi być za friko [38].

W kontekście dostępu do globalnej widowni warto również wspomnieć o efekcie niekorzystnym dla branży, którym jest zagrożona pozycja kin i idące za tym problemy dla rynku dystrybucji, o czym wspominali cytowani Adamczak i Salamon; wątek ten jednak zasługuje na osobne opracowanie, bazujące na innym materiale empirycznym i metodologii. W tym miejscu jedynie wspomnę, że nie jest to kwestia, która na tę chwilę wydaje się być kluczowa dla strony produkująco-wykonawczej. W trakcie publicznej dyskusji z przedstawicielami branży podczas IV Zjazdu Filmoznawców i Medioznawców w ramach panelu „Narracje – proces twórczy a perspektywa badawcza” uczestniczący w niej producent – Jan Kwieciński – otwarcie stwierdził, że „nie interesuje go śmierć kina, interesowałaby go śmierć filmu”, czym wyraził pewną obojętność i zgodę na zmiany i po części przyjął konieczność dostosowania się do zmie-

nającego się systemu rynkowego, który dotychczas priorytetyzował dystrybucję kinową.

Innym elementem, który przejawiał się zwłaszcza w wypowiedziach reżyserów, było skontrastowanie modelu współpracy i świadczenie o panującym w Polsce wręcz „feudalnym” modelu produkcji albo – jak nazwał go jeden z producentów – „polskim modelu produkcji”, który zdaje się, że być może i uwzględnia dyskutowane tantiemy, ale za to często przekłada się na konieczność podpisywania niekorzystnych i niejasnych umów, wykorzystywania, jak nazwała to jedna z osób – „zaangażowania emocjonalnego” i ogólnie przemocowych warunków pracy. W tym kontekście szczególnie problematyczny wydaje się ten fragment zebranego materiału badawczego, który zacytuję bez wskazywania konkretnego oznaczenia z uwagi na wrażliwy charakter informacji i prośbę o jego utajnienie ze strony respondenta:

Te umowy są straszne, dajesz nerki i serce i w ogóle wow, że możesz zrobić swój debiut. Dwa razy wydałiśmy wszystkie nasze oszczędności na ten projekt, stawiając wszystko na jedną kartę. Nie to, że nam się to zwróciło, bo zostaliśmy z długami na koncie po skończeniu tego projektu. To się przedłużało i też wielokrotnie nam wstrzymywali płatności albo po prostu mówili, że więcej nie będą płacić. Płacili montażystom, bo wiedzieli, że montażyści nie będą pracować, jak nie będą dostawali pieniędzy, a nam mówili, że jak nie chcemy tego projektu robić, to możemy go oddać [39].

W efekcie współpraca nawiązana z platformą jawi się jako ogromny kontrast i normalizacja warunków, którego doświadczyła cytowana osoba:

Po tym czasie słyszysz, że robisz coś zajebistego, że wiesz, po tych wszystkich mękach i walkach i niepłaceniu nam i wierszykach, szantażach i różnych historiach, że w zasadzie po raz pierwszy ktoś potraktował nas poważnie, z szacunkiem do tego co robimy i nie walczył z nami [40].

Cytowane fragmenty mają oczywiście charakter subiektywnego doświadczenia i stano-

[38] W8_HBO.

[39] Materiał empiryczny w posiadaniu autorki tekstu.

[40] Ibidem.

wią zaledwie jeden z przykładów, który można uznać za osobliwość, jednak, korzystając z dotychczasowego doświadczenia badawczego, mogę z pełnym przekonaniem potwierdzić, że opisywany przemocowy charakter pracy stanowi niestety częste doświadczenie twórców w procesie produkcji, stąd stawianie na piedestale klarownych standardów i przepływu finansów, wypłacanie wynagrodzeń może na tę chwilę być traktowane przez pracowników branży jako coś, co chwilowo przysłania dalekosiężne efekty wyłącznych licencji, ograniczania możliwości dystrybucyjnych czy korzyści płynących z eksploatacji na jednolitym rynku cyfrowym.

Co dalej?

Według informacji przekazanych przez Polską Agencję Prasową Hastings ogłosił, że Netflix zaledwie w 2022 roku zainwestował 400 milionów złotych w polskie filmy i seriale, a od 2018 roku stworzył ponad 3500 miejsc pracy przy produkcjach własnych. Jak mówił: „Chcemy dalej inwestować w Polsce i wspólnie łączyć siły z lokalną branżą kreatywną w pracy nad kolejnymi tytułami, tak aby polskie produkcje miał okazję poznać cały świat”^[41]. Oczywiście pomysł inwestycji w lokalny rynek nie należy oryginalnie do Netflix, ponieważ przed nim branżę wspierało wspomniane HBO Europe ze szczególnym ukłonem dla polskich produkcji dokumentalnych, a obecnie zaobserwować można również wzmożoną aktywność na polskim rynku francuskiej grupy mediowej Canal+, jednak skala

inwestycji jak na razie pozostaje nieporównywalna i pozostawia koszulkę lidera dla giganta platform streamingowych. Dotychczasowa obecność platform na lokalnym rynku zdaje się być odbierana przez twórców pracujących w branży jako zdecydowanie korzystna i na wielu polach rozwijająca dotychczasowe możliwości produkcyjne. Choć perspektywa cytowanych respondentów i ogólna atmosfera w niektórych częściach branży, korzystających na współpracy z platformami, może się wydawać nieco ograniczona i mało perspektywiczna, to chciałabym zaznaczyć, że nie ma tu mowy o naiwności. Zresztą bardzo świeżą sprawą są ostatnie korporacyjne decyzje HBO Max o wycofaniu się z produkcji na większości rynków europejskich^[42], a argumentem „za” były, jak trafnie zauważyła jedna z moich respondentek, „tabelki w Excelu”^[43]. Pogłoski o odcięciu polskiego rynku od produkcji – zwłaszcza dokumentalnej – wspieranej od 2006 roku przez HBO Europe, jednak wcale nie spowodowały paniki wśród twórców, którzy, jak podkreślali, między innymi dzięki tej wieloletniej współpracy nabrali kompetencji rynkowych o charakterze międzynarodowym i odwagi, by nie ograniczać się tylko i wyłącznie do lokalnych emitentów. W końcu „polska szkoła dokumentu” istniała na długo przed pojawieniem się tu HBO, a relacja i zależność zawsze miały charakter obojętności i współpracy, z której każda ze stron wynosi nieco inne, ale jednakowo ważne korzyści:

[...] duża korporacja typu Warner Bros. załatwia swoje interesy, mówiąc brzydko, ale też staje się relevantna dla lokalnego rynku, bo opowiada historie stąd, z bohaterami stąd, a jednocześnie daje szansę rozwoju i w ogóle zaistnienia twórcom tego rynku. I w tej sytuacji nie ma stratnych. To jest taka sytuacja, gdzie można na to patrzeć w sposób cyniczny, ale powinno się na to patrzeć w sposób jednak bardziej konstruktywny i optymistyczny. [...] dla mnie najważniejsze, żeby ludzie zaangażowani w konkretne projekty wychodzili z nich z poczuciem, że nie zmarnowali czasu, że nie zostali wykorzystani i [...] [w]iesz co, ja rozumiem takie głosy, o jakich mówisz. Ale one zawsze jednak były dowodem na to, że jednak ktoś, kto to mówi, nie ma pełnego oglądu sytuacji. Że nie ocenia tego obiektywnie. A to, że biznes może się w każdej chwili wycofać. To tak działa biznes, tak działa kapitalizm^[44].

[41] Prezes Netflix, Reed Hastings, ogłasza kolejne inwestycje w Polsce, Polska Agencja Prasowa, 6.12.2022, <https://tinyurl.com/ykccemfp> (dostęp: 24.08.2023).

[42] Kwestia wycofania się z produkcji oryginalnych w Europie jest niezwykle dynamiczna i zarówno w kuluarach, jak i w oficjalnych przekazach można znaleźć sprzeczne informacje. Najnowszy przekaz niejako wskazuje, że produkcja dokumentalna w Europie Środkowo-Wschodniej będzie kontynuowana: G. Macnab, *HBO Max pledges ongoing support of vibrant doc scene in central and southeastern Europe*, Screen Daily, 18.08.2023, <https://tinyurl.com/yeqv7hcr> (dostęp: 24.08.2023).

[43] W7_HBO.

[44] W5_HBO_Netflix.

Powyższe słowa producenta można bezpośrednio zestawzić z refleksją Amandy Lotz, przypominającej o tym, że:

przemysł telewizyjny funkcjonuje na zasadach komercyjnych, usiłując maksymalizować zyski, a jednocześnie produkując programy istotne z twórczego i kulturowego punktu widzenia, przekazujące wartości i przekonania społeczne. [...] Konieczne jest zrozumienie tego połączenia, tak istotnego szczególnie w Stanach Zjednoczonych, które oznacza, że biznes i kultura działają w telewizyjnym przemyśle kulturowym równocześnie i są ze sobą nierozzerwalnie związane pod każdym względem[45].

Patrząc na globalną, ale i lokalną dynamikę przemysłu audiowizualnego, można zaobserwować szereg przeobrażeń w obrębie modelu, w tym postępującą komercjalizację również bardziej lokalnie dotychczas ograniczonych systemów produkcji audiowizualnej. Aspekty te z pewnością będą skutkować zmianami w obszarze stylu i treści polskiego kina i telewizji oraz – szerzej ujmując – w obszarze kultury filmowej za sprawą jej platformizacji, co zdecydowanie otwiera przed badaczami filmu i telewizji interesujące, interdyscyplinarne perspektywy poznawcze. Istotne, by tworzyć je, uwzględniając krytycyzm akademii, ale nie ignorując przy tym rynkowo-branżowego kontekstu, mogącego prowadzić do wspomnianego przez cytowanego producenta „cynizmu”, prezentując w ten sposób wybiórczy ogląd na zachodzące zmiany.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczak Marcin, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.
- Adamczak Marcin, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Adamczak Marcin, Salamon Sławomir, *Kruszenie globalnego Hollywood. System „holdbacks” i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 243–255. <https://doi.org/10.36744/kf.190>
- Appadurai Arjun, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. i wstęp Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005.
- Caldwell John Thornton, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham 2008.

- Dams Tim, *Reed Hastings: Netflix is “biggest builder of cross-European culture in the EU”*, Screen Daily, 6.03.2023, <https://tinyurl.com/3bbbebr2> (dostęp: 24.08.2023).
- Goodell Gregory, *Sztuka produkcji filmowej. Podręcznik dla producentów*, tłum. Magdalena Konopa, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2019.
- Havens Timothy, Lotz Amanda D., Tinic Serra, *Critical Media Industry Studies: A Research Approach*, „Communication, Culture & Critique” 2009, nr 2(2), s. 234–253. <https://doi.org/10.1111/j.1753-9137.2009.01037.x>
- kk, *HBO rozpoczyna produkcję filmów dokumentalnych w Polsce*, Wirtualne Media, 5.06.2006, <https://www.wirtualnemedia.pl/artykul/hbo-rozpoczyna-produkcje-filmow-dokumentalnych-w-polsce> (dostęp: 17.08.2023).
- Lotz Amanda D., *Zrozumieć telewizję u progu ery post-sieci [post-network era]*, tłum. Małgorzata Poks, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. Tomasz Bielak, Mirosław Filiciak, Grzegorz Ptaszek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 86–113.
- Macnab Geoffrey, *HBO Max pledges ongoing support of vibrant doc scene in central and southeastern Europe*, Screen Daily, 18.08.2023, <https://tinyurl.com/yeyv7hcr> (dostęp: 24.08.2023).
- Poell Thomas, *Three Challenges for Media Studies in the Age of Platforms*, „Television & New Media” 2020, nr 21(6), s. 650–657. <https://doi.org/10.1177/1527476420918833>
- Prezes Netflix, Reed Hastings, ogłasza kolejne inwestycje w Polsce*, Polska Agencja Prasowa, 6.12.2022, <https://tinyurl.com/ykccemfp> (dostęp: 24.08.2023).
- Richter Robert, *Who Is an Independent Producer?*, „Journal of Film and Video” 1986, nr 38(1), s. 21–23.
- Szostak Sylwia, *Grzegorz Łoszewski o sytuacji polskich scenarzystów*, „Zmagamy się ze środowiskowymi wyzwaniem”, Interia, 23.08.2023, <https://tinyurl.com/27xsr777> (dostęp: 24.08.2023).
- Szostak Sylwia, *Netflix: najpopularniejszy serwis streamingowy w Polsce. Recepta na sukces*, Interia, 9.08.2023, <https://tinyurl.com/54pafzjw> (dostęp: 23.08.2023).
- Traciewicz Joanna, *2018 rok to dopiero początek. Netflix twierdzi, że się rozkręca i planuje jeszcze więcej seriali*, Spider’sWeb, 18.04.2018, <https://rozrywka.spidersweb.pl/netflix-planuje-wiecej-seriali> (dostęp: 17.08.2023).

[45] A. Lotz, *Zrozumieć telewizję u progu ery post-sieci [post-network era]*, tłum. M. Poks, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 93.

Najważniejsze to kochać... kino!

Miłość i kinofilia w filmie Andrzeja Żuławskiego

MARCIN MARON

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ABSTRACT. Maron Marcin, *Najważniejsze to kochać... kino! Miłość i kinofilia w filmie Andrzeja Żuławskiego* [*The Most Important Thing is to Love... Cinema! Love and Cinephilia in the Film by Andrzej Żuławski*]. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 166–184. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.8>

The article concerns the legendary French film by Andrzej Żuławski entitled *Najważniejsze to kochać!* [*The Most Important Thing: Love!*] (1975) starring: Romy Schneider, Fabio Testi and Jacques Dutronc. The author discusses three main topics in the film: in the first part: issues of love and the metaphysical evil; in the second part: the very rich context of literary and film references.

Andrzej Żuławski shows love as a force leading to the protagonists' moral change and, at the same time, the incessant, unsatiable urge, resulting from human imperfection. In Żuławski's film, as in the novels by Fyodor Dostoyevsky, the experience of love is connected with human duality, as well as with the contradictions appearing between the pole of love-desire and the pole of love-compassion. The duality of love results from the evil inherent in the nature of the world. According to Żuławski, evil is an active force acting in the world and not only a "lack of good." The protagonists, experiencing evil, cross the existential and cognitive threshold and their experiences become closer to Gnostic experiences (*gnosis*).

In the second part the author thoroughly discussed the French and international context of production and accomplishment of the film *Najważniejsze to kochać*. He indicated numerous literary references, co-creating the sense of the film (Shakespeare, Dostoyevsky, romantic literature) and cinema (commercial cinema: C. Sautet, A. Kurosawa, L. Olivier, J. von Sternberg, J.-L. Godard) proving that Żuławski's film is the expression of the specific love for the cinema, i.e. cinemaphilia. The indicated references also co-create the ironic manner of representing the world presented in the film, where the motif of the actors' acting becomes important, as well as that of life as theatre and masks, behind which people hide their intentions and emotions.

KEYWORDS: Andrzej Żuławski, love, evil, cinema, Fyodor Dostoyevsky, William Shakespeare, Jean Luc Godard, *Contempt*, irony

Kino pokazuje nam świat bardziej zgodny z naszymi pragnieniami
André Bazin
(cytowany przez Jeana-Luca Godarda w filmie *Pogarda*)

Andrzej Żuławski zrealizował swój pierwszy francuski film pełnometrażowy, zatytułowany *Najważniejsze to kochać* w 1974 roku[1]. Stało się to po około dwuletnim pobycie we Francji spowodowanym cenzuralnym zakazem dystrybucji *Diabła* w Polsce i koniecznością wyjazdu z kraju

wynikającą z tego faktu. Francuska premiera *Najważniejsze to kochać* odbyła się w lutym 1975 roku. Na pierwszy rzut oka jest to filmowy melodramat. Jednak pod maską melodramatu kryje się specyficzny moralitet, opowiadający o miłości, złości i magii kina. Film ten ujawnia kontekst tematyczny i światopoglądowy obecny już wyraźnie w pierwszych polskich filmach Andrzeja Żuławskiego i rozwijany później przez niego konsekwentnie w następnych dziełach filmowych, a także książkach.

[1] Wszystkie kadry wykorzystane w artykule pochodzą z filmu *Najważniejsze to kochać*, reż. Andrzej Żuławski, 1975.

Miłość i zło

Miłość – jeden z głównych tematów całej twórczości Andrzeja Żuławskiego – jest w jego filmach dynamiczną siłą wyzwalamą bohaterów z fizycznej i umysłowej inercji, przemieniającą ich życie w najgłębszej istocie. Miłość wiąże się zazwyczaj z niezaspokojonymi pragnieniami i dlatego wiedzie bohaterów ku przekraczaniu ograniczeń – ku możliwościom dobra lub zła. Obejmuje „wszystko”; łączy sprzeczności (nie zawsze harmonijnie) – namiętność i refleksję, pożądanie i współczucie, życie i śmierć. Wiąże się z możliwością wolności...

W *Najważniejsze to kochać* miłość jawi się nieco jaśniej niż w *Trzeciej części nocy* (1971, prem. 1972) i *Diable* (1972, prem. 1988), w których była przede wszystkim miłością straconą lub zdradzoną. Żuławski pokazał w tym filmie przede wszystkim „mocną” stronę miłości – jej wytrwałość i zdolność przemiany człowieka. Pokazał jednak również związane z nią niebezpieczeństwa. W filmie dotyczy to przede wszystkim uczucia, którego doświadcza główny bohater, młody fotograf Servais Mont (Fabio Testi), do Nadine Chevalier (Romy Schneider) – doświadczonej aktorki, zagubionej w życiu osobistym i upokarzanej brakiem szacunku dla jej talentu, będącej w dodatku żoną człowieka dobrego, ale niezaradnego życiowo (Jacques Dutronc). Ich małżeństwo przeżywa głęboki kryzys.

Fascynacja i pożądanie wiodą głównego bohatera, fotografa pracującego dla pieniędzy w branży porno, ku próbie poświęcenia dla miłości i, w efekcie, również do próby wyzwolenia ze szponów otaczającego go zła. Jego głównym uosobieniem jest demoniczny Mazelli – stary gangster i lubieżny szef poronobiznesu. Servais zarabia u niego pieniądze po to, aby spłacić długi swojego ojca alkoholika, a później, by sfinansować spektakl teatralny – inscenizację sztuki Williama Szekspira *Ryszard III*, w której talent aktorski Nadine mógłby zabłysnąć.

Ten główny wątek miłosny pokazywany jest zasadniczo z perspektywy dążeń i przemiany głównego bohatera. Jednak wielką skalę uczuć towarzyszących miłości ujawnia w tym filmie

przede wszystkim postać Nadine. Dzięki znakomitej kreacji aktorskiej Romy Schneider porusza ona widzów skrajnymi emocjami – rozpaczą i dumą, wściekłością i pożądaniem, lękiem i ironią. Nadine w wykonaniu Schneider jest kobietą fatalną i bezbronną zarazem. Uwodzi, ale też budzi współczucie młodego człowieka. Piękno, jakie z niej promieniuje, jest dwuznaczne, zmysłowe, erotyczne, lecz wyzwalamą również pewną sublimację uczuć i myślenia o świecie.

Andrzej Żuławski przedstawił ten główny wątek miłosny w opozycji do wulgaryzacji uczuć i erotyzmu charakterystycznej dla współczesnej kultury masowej i pornografii. Niejako na przeciwnym biegunie uczucia rodzącego się pomiędzy dwojgiem bohaterów usytuował obrazy orgii organizowanej przez Mazellego, którą Servais fotografuje na jego zlecenie. Żuławski umieścił akcję filmu w mrocznych rewirach, na zapleczu mieszczańskiego Paryża. Głęboki cień tego świata pada również na uczucie głównych bohaterów. Reżyser ukazuje rzeczywistość odpychającą i pociągającą zarazem – swoją dziwnością i ekstrawagancją.

To miał być film o dołach [...] dla normalnego mieszkańca – mówił reżyser – Film o kurwiącej się aktorce, która nie ma powodzenia, o facecie bez zawodu, który żyje tylko w urojonym świecie filmu, o drugim facecie, który fotografuje pornografię i z tego się utrzymuje, bo ma ojca alkoholika nie umiejącego zarobić na życie[2].

To w takich, niemal infernalnych okolicznościach reżyser przedstawia miłość jako siłę prowadzącą do przemiany, a zarazem jako „nieustanne dążenie”, będące wynikiem wiecznej niedoskonałości człowieka i Erosa, który nim powoduje. Eros przecież, jak wiemy choćby z *Uczty Platona*, jest wiecznym pośrednikiem, synem dostatku i biedy[3] i w tym sensie, nieustannym ruchem ku możliwości lepszego życia

[2] P. Kletowski, P. Marecki, Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej [wywiad-rzeka]*, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”, Warszawa 2008, s. 201.

[3] Zob. Platon, *Uczta*, [w:] Platon, *Uczta, Eutryfon, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, tłum., wstęp i objaśnienia W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 102 (XIII, c, d).

albo... ku upadkowi. Eros, sam „niepiękny”, potrafi wzbudzać dążenia do piękna i aktywizować poznawczy potencjał ludzi. Jako „demon” może jednak również sprowadzić na człowieka stan psychozy i uniesienia, prowadzić do występuku. Jego siła jest dwuznaczna[4], bywa również ironiczna...

„I miłość i śmierć są przemocą; radykalnym, przełamującym wszelki opór gwałtem na tym, co dotąd było, na tym, co jest”[5] – pisał Krzysztof Michalski.

Również bohaterowie filmu Andrzeja Żuławskiego doświadczają tej paradoksalnej i gwałtownej siły miłości. W filmach Żuławskiego ból miłości niemal zawsze wiąże się ze zdradą. Tym razem dotyczy to przede wszystkim postaci męża Nadine – Jacques’a, pogrążonego w depresji, ale mimo to świadomego sytuacji, w jakiej oboje znaleźli się z żoną. Jego osoba i zachowanie znacznie komplikują przedstawione w filmie związki między ludźmi oraz ich ocenę.

Paradoksalnie, to on właśnie staje się prawdziwym katalizatorem miłości i to on ponosi w finale największą ofiarę na jej rzecz – z własnego życia. Ten pozorny błazen i impotent okazuje się najbardziej świadomym uczestnikiem dramatu. To on stara się uświadomić Servaisowi, że w miłości najważniejsze są nie słowa, lecz działanie, bez względu na cenę, jaką trzeba będzie za nie płacić. Jego postawa jest jednak dwuznaczna – sam, usuwając się w cień w związku małżeńskim, niemal zachęca własną żonę do zdrady. W końcu popełnia samobój-

stwo. Czyni to jednak nie tylko z tego powodu, że czuje się słaby, lecz przede wszystkim dlatego, że nie akceptuje zła świata, w jakim przyszło mu żyć. Jego negacja woli życia, prowadząca w finale do samobójstwa, ma głęboki wymiar moralny – wiąże się z odmową czynienia zła; jest wyrazem współczucia bez potrzeby litości.

W dziełach Andrzeja Żuławskiego, podobnie jak w powieściach Fiodora Dostojewskiego, miłość wiąże się z rozdwojeniem – świata i człowieka. Różnica między kobietą i mężczyzną jest groźna. Towarzyszący jej popęd erotyczny świadczy o ludzkiej przemijalności i kruchości życia. Jest nieusuwalnym znakiem niedoskonałości człowieka. Reżyser wspominał po latach, że przy realizacji *Najważniejsze to kochać* pojawiły się pewne, nieoczywiste, skojarzenia z twórczością rosyjskiego pisarza. Przede wszystkim, chodziło o „obniżenie” poziomu świata przedstawionego i bohaterów z wysokiej sfery bogatego mieszczaństwa (jak w powieści Christophera Franka, która była pierwowzorem filmu) do poziomu ludzi „skrzywdzonych i poniżonych”, przypominającego do pewnego stopnia powieści i opowiadania Dostojewskiego („dostojewską suterенę”[6]). Dotyczy to również problemu miłości.

Jak zauważył Mikołaj Bierdiajew, miłość u Dostojewskiego jest wybuchowa i namiętna oraz związana z ambiwalentnym doświadczeniem wolności. Jest to głównie miłość tragiczna, bo będąca przejawem rozdwojenia człowieka, jego samowoli. Jak pisał Bierdiajew: „Dostojewski prowadzi człowieka przez rozdwojenie we wszystkim. Również miłość jest u niego rozdwojona na dwie zasady. Zwykle w powieściach Dostojewskiego dwóch mężczyzn kocha tę samą kobietę”[7].

Zasadniczą tego przyczyną jest brak naturalnej integralności świata. Człowiek jest rozdarty pomiędzy biegunem miłości-pożądania i biegunem miłości-współczucia. Granica pomiędzy nimi jest bardzo płynna, a świadomość związana z tym faktem powoduje szaleństwo. Dlatego miłość w twórczości Dostojewskiego jawi się często jako siła niszcząca, przemieniająca dobro w okrucieństwo[8]. Trudno oprzeć się myśli,

[4] Zob. Platon, *Fajdros*, tłum. i komentarze W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Marek Derewiecki, Kęty 2002, s. 39–44.

[5] K. Michalski, *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 204.

[6] Zob. P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 196.

[7] M. Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, tłum. i oprac. H. Paprocki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2013, s. 64.

[8] Por. P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski, czyli Zstąpienie do otchłani*, tłum. A. Kunka, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, s. 222.



że te cechy miłości stają się również istotne w przypadku bohaterów Andrzeja Żuławskiego. W *Najważniejsze to kochać* (ale przecież także w innych filmach polskiego reżysera) „tajemnica małżeńska nie zostaje zrealizowana”[9] jako harmonijna równowaga dwóch biegunów miłości. Osobowe rozdwojenia i uczuciowe sprzeczności to stały stan, w jakim znajdują się główni bohaterowie filmów reżysera.

Postawa głównego bohatera, granego przez Fabio Testiego, wobec kobiet jest dwuznaczna. Świadczą o tym sygnały dotyczące jego skomplikowanych związków z kobietami, które jednak zrywa on w trakcie filmowych wydarzeń. Miłość-poświęcenie do Nadine bierze w końcu górę nad innymi związkami i prowadzi go do przemiany wewnętrznej, co jednak, paradoksalnie, wcale nie zwiastuje stereotypowego *happy endu* (ciężko pobity przez bandytów pozostaje w ostatniej scenie filmu na granicy życia i śmierci).

Prawdziwa ambiwalencja życia i miłości przejawia się jednak przede wszystkim w doświadczeniach i postaciach Nadine i Jacques’a, granych przez Romy Schneider i Jacques’a Dutronca. Reżyser w sobie tylko właściwy sposób potrafił wydobyć z aktorów i postaci kreowa-

nych przez nich niezwykle bogatą gamę uczuć i zachowań. W przypadku Nadine dotyczy to nie tylko przeżywanych przez nią skrajnych emocji, ale również pewnej dwoistości moralnej, której sama stała się ofiarą. Jej mąż ujmuje to ironicznie w jednej ze scen. Nadine „gra w filmach porno, ale w głębi jest purytanką [...] Nie potrafi wyjaśnić tych zasad”...

Natomiast Jacques jest ironistą próbującym żyć w sprzecznościach. Zachowuje (do czasu) dobrą minę do złej gry. Jednak będąc ironistą w sytuacji bez wyjścia, staje się w efekcie postacią tragikomiczną. Tę ironię i tragikomiczność widać w jego zachowaniu i pozach. Dutronc, sięgając swoją grą aktorską niemal poza granice kabotyństwa, nadał postaci Jacques’a bardzo ambiwalentną nutę emocjonalną, czułą i demoniczną zarazem.

Andrzej Żuławski, podobnie jak Fiodor Dostojewski, pokazuje bohaterów rozdartych wewnętrznie, a ich miłość rozpiętą na dwóch biegunach – pożądania i współczucia. Doświadczenie rozdwojenia jest związane z tęsknotą za harmonią świata i miłości, ale harmonia ta nie może się spełnić. Co ważne, reżyser nie

[9] M. Bierdajew, op. cit., s. 62.



tylko przedstawia ten stan rzeczy z perspektywy psychologicznej, lecz także aluzyjnie odwołuje się do wzorców kultury europejskiej, według których miłość miała być swoistym medium harmonii świata i życia ludzkiego.

Można to dostrzec na przykład w ironicznym stwierdzeniu Jacques'a odnoszącym się do urody Nadine. W scenie pierwszej wizyty Servaisa, kiedy zaczyna on robić zdjęcia Nadine, Jacques, patrząc na żonę, mówi wtedy o idealnych proporcjach ciała, przypominając starożytną ideę proporcji (symetrii) ciał sformułowaną przez Witruwiusza. Zasada ta, jak wiemy, miała być również wyrazem głębszego związku (miłosnego właśnie) człowieka i świata opartego na kosmicznej analogii (mikrokosmos–makrokosmos). Podstawą schematu witruwiań-

skiego jest pentada (pentagram jako wzór ciała człowieka), czyli liczba pięć traktowana jako symbol miłości, życia, płodzenia^[10]...

W jednej z końcowych scen filmu Karl-Heinz Zimmer (Klaus Kinski) szalony aktor, homoseksualista i dandys, wspomina inny ideał miłości głęboko zakorzeniony w kulturze europejskiej – średniowieczną miłość dworską, będącą głównym tematem rycerskiej poezji miłosnej, w której postać kobiety podlegała silnej idealizacji. Jak mówi Zimmer, średniowiecze przedstawiło nową „koncepcję kobiecej godności”. Niektórzy, na przykład Denis de Rougemont, uważają związane z tą „koncepcją” zjawisko poezji dworskiej za prawdziwe narodziny miłości namiętej w kulturze europejskiej^[11]. „W pewnym sensie jest to poezja «cudzołożna», ponieważ ukochana jest zawsze kobietą zamężną, nieosiągalną, żoną pana rycerza...”^[12] – pisał Peter Rietbergen.

W filmie Andrzeja Żuławskiego rozdwojenie towarzyszące miłości nie wynika jedynie z indywidualnych słabości ludzkich, ale bierze się ze zła tkwiącego głęboko w naturze świata, zła, które staje się udziałem bohaterów. W twórczości Żuławskiego zło zawsze jest aktywną siłą działającą w świecie, a nie jedynie „brakiem

[10] Zob. M.C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tłum. I. Kania, Universitas, Kraków 2006, s. 36–40.

[11] Zob. D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz, PAX, Warszawa 1968.

[12] P. Rietbergen, *Europa. Dzieje kultury*, tłum. R. Bartoń, Książka i Wiedza, Warszawa 2001, s. 160.



dobra”. Podobnie jak w utworach Fiodora Dostojewskiego „zła nie da się wyjaśnić bez wolności” [13]. Wolność jest irracjonalna i dlatego może prowadzić do dobra lub do zła. Jednak samowola człowieka częściej prowadzi do zła, to zaś zawsze pozostaje złem. Bohaterowie doświadcniają go, przekraczając pewien próg egzystencjalny i poznawczy, co zbliża ich przeżycia do doświadczeń gnostycznych.

W polskich filmach Andrzeja Żuławskiego bezpośrednio poprzedzających *Najważniejsze to kochać* zło miało konkretny grunt historyczny (wojna, rozbiory), a nawet konkretną personifikację pod postacią tytułowego diabła. Tym razem reżyser umieścił akcję filmu w świecie współczesnym, tak samo jednak mocno skażonym złem.

„Jest to film o samym zjawisku zła, o cieniu – o rzeczach, które mnie przerażają” [14] – mówił reżyser. Głównym problemem filmu jest, obok tematu miłości, motyw powolnego konania, czy też nawet „uśmiercania” jego najszlachetniejszej postaci, czyli Jacques’a Chevaliera, granego przez Jacques’a Dutronca [15]. Wszyscy bohaterowie są uwikłani w zło. Pojawia się również kolejna personifikacja diabła, tym razem w postaci gangstera Mazellogo. Kiedy w jed-

nej z ostatnich scen filmu Servais decyduje się zerwać z nim kontakty, Mazelli pozbawia go złudzeń: „człowiek jest najpaskudniejszą rzeczą do jakiej jest zdolny” – mówi. Sam zaś określa siebie jako kogoś „na kształt drugiego ojca”. Nie tylko dla Servaisa, którego ojcu pomagał kiedyś wyciągając go z długów finansowych, ale – jak sam mówi – jako drugiego ojca „dla wszystkich”. „Jesteś wolny” – dodaje...

Mazelli jawi się zatem nie tylko jako gangster, lecz po prostu jako diabeł, czyli personifikacja zła realnego i aktywnie działającego. „Skoro nie istniejemy, musimy znaleźć sposób, by nas zaakceptowano” – ironizuje w następnej scenie, w której jego kompani brutalnie biją Servaisa, kpiąc w ten sposób ze znanej maksymy, mówiącej jakoby zło nie istniało realnie, a było tylko „brakiem dobra”. „Pobity – akceptujesz” – dorzuca na koniec, a jego kwestia wiąże się, podobnie jak w *Trzeciej części nocy* i *Diable*, z zasadni-

[13] M. Bierdiajew, op. cit., s. 49.

[14] *Kino musi niepokoić. Z Andrzejem Żuławskim rozmawia Jacques Grant*, tłum. J. Słodowski, „Film na Świecie” 1991, nr 383, s. 16.

[15] *Ibidem*, s. 17.

czym pytaniem o „słabość człowieka wobec zła” oraz o aktywność „zła wobec ludzkiej słabości”.

W filmach Andrzeja Żuławskiego problem i perypetie miłości pojawiają się zawsze w kontekście zagadnienia zła. Dominuje męska perspektywa, choć postacie kobiece charakteryzuje bardzo silny wyraz emocjonalny, tak jak dzieje się to w przypadku Nadine. Miłość rozdwa i niszczy, stając się przejawem ogólnego chaosu sił rządzących światem. Jest związana z niezaspokojonymi pragnieniami i dlatego ujawnia ironiczną, paradoksalną siłę.

Erotyzm i miłość wydają się z pozoru przeciwieństwem ironii. Ironia jest przecież związana z wytwarzaniem dystansu do siebie i świata. Natomiast miłosne uniesienia i seksualność dążą niejako do całkowitego zniesienia dystansu, zawieszenia ironicznej świadomości. Nie ulega jednak wątpliwości, że owo zniesienie jest możliwe, jeśli w ogóle, tylko chwilowo. Erotyzm i miłość sytuują się zatem pomiędzy chwilowym spełnieniem a tęsknotą i niepokojem powodowanymi świadomością ostatecznej daremności ludzkich pragnień, także miłosnych, wobec śmierci.

Ironia miłości pojawia się wraz ze świadomością niemożliwości pełnego zaspokojenia pragnień. Pojawia się również ze względu na różnicę, jaką charakteryzują się nasze uczucia oraz osoba, ku której są one skierowane. Jest to zawsze różnica pomiędzy naszym stanem umysłu i emocji a przedmiotem naszego pragnienia. Nawet najbardziej namiętne uczucie wskazuje zatem gdzieś poza jego przedmiot, tak jak ironia.

[16] D.M. Halperin, *Ironia miłości. Sześć uwag na temat platońskiego Erosa*, tłum. G. Czemieli, [w:] Platon, *Uczta*, tłum. A. Serafin, wybór tekstów i red. nauk. P. Nowak, komentarze Benjamin et al., Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2012, s. 223.

[17] Ibidem, s. 223–224.

[18] Ibidem.

[19] Ibidem, s. 230.

[20] Np. mocno przerysowany wygląd niektórych postaci, sceny bójek inscenizowane podobnie jak w filmach sensacyjnych, bardzo dynamiczna, „intencjonalna” praca kamery.

[21] A. Żuławski, *Zaułek pokory*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2000, s. 43.

[22] Ibidem, s. 131.

„Ironia warunkuje miłość i jest sposobem jej istnienia. Miłość jest stanem umysłu, w którym uważamy, że druga osoba jest źródłem i przyczyną tego, co czujemy”[16]. Ale „stan zakochania wiąże się z niemożnością określenia, czy pragnienie, które odczuwamy, pochodzi od nas samych, czy też emanuje z drugiej osoby, i czy źródłem naszego cierpienia jesteśmy my sami, czy też inni ludzie”[17]. Dlatego też „miłość jest stanem ironicznym, o tyle, o ile wprowadza dwoistą perspektywę”[18].

Andrzej Żuławski znalazł w swoich filmach szczególne metody, aby pokazać miłość w sposób jednocześnie namiętny i zdystansowany. W filmie *Najważniejsze to kochać* miłość wiąże się ze sferą niewyraźnych uczuć i przeżyć oraz ze sprzecznościami powodującymi cierpienie. Jej istota wydaje się irracjonalna, ekstatyczna, wymuszająca na bohaterach ofiarę „bez reszty”. W rzeczywistości jednak miłość ujawnia swój potencjał ironiczny i zarazem poznawczy.

Tylko dzięki ironicznemu sposobowi reprezentacji, który pozwala uzyskać odpowiednią podwójną perspektywę, można przekazać zasadniczo nieironiczne doświadczenie miłości: fałsz uczuć, które naprawdę odczuwamy; niezbitą pewność uczuć, które tak bardzo są błędne, oraz niemożliwość miłości, którą z jednej strony odrzucamy, a z drugiej czynimy wszystko, by ją tylko wzmocnić[19].

W *Najważniejsze to kochać* ten ironiczny sposób reprezentacji, czyli ironię autorską współtworzą przede wszystkim: umowność świata przedstawionego[20], postać Jacques’a Chevaliera, który będąc ironistą tragicomicznym przemyca do filmu ironię artystyczną, a zwłaszcza – liczne odniesienia intertekstualne, które jawią się w swoistej aurze kinofilii. Wszystko to wiąże się oczywiście z koncepcją kina i sztuki, którą tworzył Andrzej Żuławski.

„Sztuka to prawda, która ze wszech sił udaje, że nią nie jest”[21], ale „kino, aczkolwiek werydyczne, sprawdzalne, wówczas poruszające w nas wzruszenie (wzmoczone poczucie życia), jest dalekie od naprawdziwości”[22] – pisał Żuławski.

Kino, choć dalekie od realizmu, powinno, zdaniem reżysera, wiązać się z odkrywaniem prawdziwej „dziwności” świata i jej asymilacją



w sferę kultury. W swoich notatkach z lat 70. XX wieku reżyser akcentował zmysłową, „hylliczną” naturę kina, porównując ją do lustra, światła Księżycy, sobowtóra, seksu, pierwiastka kobiecego[23]. Kino zanurzone w „materię życia” może powodować epifanie, w których prawda ukazuje się – ironicznie – przebrana w szaty fikcji.

Również film *Najważniejsze to kochać* polega na misternym systemie fikcji, odwróceń i refleksów, wziętych w artystyczny i filmowy cudzysłów. Świadczy o tym już pierwsza scena, w której Servais Mont przygląda się po raz pierwszy Nadine na planie zdjęciowym filmu erotycznego, kiedy jest ona zmuszana przez reżyserkę do wypowiedzenia słów „kocham cię”. Słowa te padają w końcu, pod presją krzyku i ekipy filmowej, ale wydają się całkowicie puste. Ostatnia scena filmu odwraca tę sytuację. Kiedy Nadine pochyla się z troską i oddaniem nad ciężko pobitym Servaisem, jej słowa, powtórzone teraz, dają nadzieję miłości. W obu przypadkach nie ma jednak wątpliwości, że wszystko, co widzimy na ekranie jest częścią filmowego spektaklu.

Najważniejsze to kochać składa się z licznych odniesień filmowych, teatralnych i litera-

ckich. Współtworzą one ironiczny sposób reprezentacji świata przedstawionego, w którym ważny staje się motyw gry, życia jako teatru, iluzji i masek, którymi ludzie zakrywają swoje intencje, a także emocje. To zrozumiałe – jest to przecież film o artystach, przede wszystkim o aktorach.

W tym kontekście najważniejszym zabiegiem dramaturgicznym jest oczywiście odniesienie do sztuki Williama Szekspira *Ryszard III*, w której bierze udział Nadine i której próby oraz fragment premiery pokazano w trzech scenach filmu[24]. Przypomnijmy, że *Ryszard III* to dramat historyczny o sukcesji władzy, naznaczonej mordem, gwałtem i zdradą. Jak zauważył Jan Kott, jest to dramat przedstawiający tragizm świata polegający na sprzeczności pomiędzy działaniem okrutnego mechanizmu historii a porządkiem moralnym[25]. „Okrutny jest

[23] A. Żuławski, *Juki podróżne*, Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1994, s. 72.

[24] W filmie pojawiają się cytaty z końcówki sceny 1 aktu I, początek sceny 2 aktu I (kwestie Gloucester i Lady Anne) oraz pierwszy monolog Gloucester ze sceny 1 w akcie I.

[25] Zob. J. Kott, *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 33.

porządek historii, groźny jest porządek natury, straszliwe są namiętności, jakie lęgną się w sercu ludzkim”[26] – pisał Kott.

Tytułowy Ryszard, czyli księżę Gloucester, jest prawdziwym wcieleniem zła, diabłem niemal, w pełni świadomym swojego cynizmu i okrucieństwa. To kaleka napiętnowany brzydota i jednocześnie uwodzicielskim wdziękiem – „grzeszny, zdradliwy i krwawy”, jak sam siebie określa. W filmie Andrzeja Żuławskiego widzimy tę postać na deskach sceny teatralnej w równie demonicznym wcieleniu Klausa Kinskiego. Lecz reżysera filmu nie interesowały w tym przypadku mechanizmy historii ani nawet sam Gloucester w wykonaniu Kinskiego. Interesował go przede wszystkim pewien mechanizm zła, jaki ujawnia ta teatralna postać.

Andrzeja Żuławskiego zainspirowała zwłaszcza słynna scena, w której Gloucester uwodzi Lady Annę, wdowę po zabitym przez niego księciu Walii, Edwardzie. Szekspir pokazał w tej scenie dokładnie to, o co chodziło Żuławskiemu – słabość kobiety wobec uwodzicielskiej siły zła. Lady Anna ulega mordercy męża mimo początkowych prób oporu. Czyni to z pełną świadomością skutków własnego postępowania. Demoniczny, seksualny czar zła wydaje się nieodparty. W sztuce Szekspira „zdobywanie Anny jest precyzyjnie przeprowadzonym procesem psychologicznym, podczas którego jej opór wobec mężczyzny stopniowo się załamuje – przechodzi drogę od nienawiści poprzez zakłopotanie, uległość i posłuszeństwo,

aż po końcowe zaskoczenie – które są zarówno subtelne, jak i przekonujące”[27].

Żuławski tłumaczył

Nie jest tragedią brzydota Ryszarda III ani samo jego narodzenie się, ani chęć udowodnienia, że zło rządzi światem, a z ludzi czyni ścierki: tragedią jest seksualna głupota Lady Anne, pozwalająca jej na oddanie się zabójcy swego ładnego męża już na jego trumnie (fascynacja erotyzmem brzydoty), bo to ona pozwala Ryszardowi na udowodnienie swych zasad[28].

W filmowej próbie sceny uwodzenia Andrzeja Żuławski uczynił brawurowy zabieg reżyserski. Jacques, który przygląda się zza kulis żonie grającej Lady Annę oraz Gloucesterowi-Kinskiemu, poproszony zostaje w pewnym momencie o położenie się do pustej trumny, aby ułatwić grę aktorom. Motyw ten stanowi czytelną paralelę do filmowej historii uwodzenia Nadine przez Servaisa, które doprowadzi w końcu do samobójstwa jej męża. Odniesienie to miało w filmie służyć uwzniośleniu wątku melodramatycznego i podniesieniu go do rangi sztuki, gdzie zyskuje on głębsze znaczenie.

Klaus Kinski uwodzi jako Ryszard III lady Annę na trupie męża, co jest odwołaniem do samej fabuły filmu rozgrywającej się poza teatrem, czyli do wątku fotografa uwodzącego aktorkę, której mąż popełnia samobójstwo. To jest pewien obszar, pewna sfera kulturowa, w której obracamy tymi samymi wątkami[29]

– tłumaczył reżyser filmu[30].

Jednak odniesienia do *Ryszarda III* oraz pomysł, aby Gloucester uwodził Lady Annę na trumnie ze „zwłokami” (jeszcze żyjącymi) jej męża uruchamiają kontekst nie tylko teatralny, ale również filmowy. Pomysł ten mogła bowiem podsunąć Andrzejowi Żuławskiemu słynna adaptacja filmowa dramatu Williama Szekspira dokonana przez Laurence’a Oliviera w 1955 roku. To właśnie w filmie Oliviera Gloucester uwodzi Lady Annę nad trumną męża – u Szekspira była to trumna ze zwłokami jej ojca, Henryka VI. Natomiast samurajskie kostiumy, w jakie ubrani są aktorzy występujący na scenie teatralnej w *Najważniejsze to kochać*, przywołują inny kontekst filmowy. Chodzi o słynną adaptację *Makbeta* Szekspira: *Tron we krwi* au-

[26] Ibidem, s. 72.

[27] J.E. Philips, *Some Glories and Some Discontents*, „Quartely of Film, Radio and Television” 1955–6, nr 10, s. 405; cyt. za: O. Katafiasz, *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha*, Societas Vistulana, Kraków 2005, s. 176–177.

[28] A. Żuławski, *Zaulek...*, s. 123–124.

[29] P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 171.

[30] „To, co chciałem pokazać w *Ryszardzie III* – zauroczenie trupem – jest to coś o podwójnym dnie: życie zahacza o teatr, a teatr o życie. Zawsze odnajdujemy tu nasze mity”. *Kino musi niepokoić...*, s. 17.



torstwa Akiry Kurosawy. Żuławski wspominał po latach, jak ważną rolę w jego rozwoju artystycznym odegrało kino japońskie oraz twórczość Kurosawy, z *Tronem we krwi* na czele[31].

Kinofilia

Motyw ten prowadzi od wątków literackich (których w tym filmie jest oczywiście więcej[32]) do motywów filmowych, prawdziwie kinofilskich. Wątek kinofilski wnosi do filmu wprost przede wszystkim postać Jacques'a granego przez Dutronca. Jest on nieuleczalnym miłośnikiem kina, szukającym ucieczki od świata realnego w krainie filmowych snów. Jacques znika z domu na długie godziny, kryjąc się w mroku i magicznej poświacie sal kinowych. Jego pasją, jak przystało na prawdziwego kinofila, jest kolekcjonowanie wizerunków gwiazd (przede wszystkim aktorek) i plakatów filmowych. Dekorują one ściany pięknej, ale zaniedbanej willi, w której mieszkają wspólnie z Nadine i w której odwiedza ich Servais. Jego kolekcja nie jest jednak tylko fanaberią szalonego kinofila. Zastawiona w banku, stanowić będzie po jego śmierci niewielki „kapitał” finansowy dla Nadine.

Andrzej Żuławski odniósł się, poprzez postać Jacques'a, do magii, jaką emanowały

kino oraz postacie bohaterów i gwiazd filmowych w okresie kina klasycznego, a później także w czasie rozwoju Nowej Fali. Zwrócił się do widzów i koneserów kina, którzy przez lata współtworzyli francuskie zjawisko kinofilii. Po prostu uczynił swojego bohatera jednym z nich.

W latach, kiedy powstawało *Najważniejsze to kochać* i jeszcze trochę potem, kino było wciąż rozległym polem ucieczki dla różnego rodzaju nieszczęśliwych ludzi, frustratów, intelektualistów czy studentów, którzy nie znaleźli po swoim kierunku roboty. [...] W owym czasie kino funkcjonowało jako azyl, a ilość ludzi żyjących tak, jak Dutronc była ogromna. Oni żyli poza rzeczywistością, która im się nie podobała i nie sprzyjała im. Kolekcjonowali fotosty filmowe, znali historię kina [...] To jest właśnie dokładny portret tego rodzaju ludzi, gdyż widziałem ich w owym czasie na własne oczy[33]

– tłumaczył reżyser.

[31] P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 209.

[32] Jak choćby cytata z poematu Artura Rimbauda czy pewne dalekie podobieństwa tematu zdrady małżeńskiej i „trójkąta miłosnego” z filmu do sytuacji i bohaterów powieści Lwa Tołstoja *Anna Karenina*.

[33] P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 199–201.

Kontekst kinofilii, w który wpisane jest *Najważniejsze to kochać* pojawia się już wraz z odniesieniem do sytuacji panującej w kinie francuskim w pierwszej połowie lat 70. XX wieku i dotyczy w pewnym sensie okoliczności związanych z produkcją tego dzieła. „Nie chciałem robić filmu turystycznego, jako przybysz, tylko – jeśli we Francji – to film francuski, żeby był osadzony w tym, co ludzi, których mogę znać i rozumieć, nęka naprawdę[34]” – mówił reżyser.

Niewątpliwie ważnym punktem odniesienia jest w *Najważniejsze to kochać* formuła kla-

[34] Ibidem, s. 190.

[35] Zob. np. Ł. Demby, *Kinofilia szerokokątna. Wybrane aspekty „nowej kinofilii” w piśmiennictwie francuskim – diagnozy i definicje*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 120, s. 190–205.

[36] Ibidem, s. 192.

[37] Interesujące jest to, jakie plakaty, książki filmowe i czyje wizerunki otaczają bohaterów w ich domu. Na ścianach ich sypialni można rozpoznać francuskie plakaty popularnych rozrywkowych filmów amerykańskich, m.in.: *Les fils de Zorro* (*Son of Zorro*), czyli serialu z 1946 roku w reżyserii Spencera Gordona Benneta i Freda C. Bannona, z George'em Turnerem i Peggy Stewart w rolach głównych, *Les plaisirs de l'enfer* (*Peyton Place*) – dramatu Marka Robsona z 1957 roku, *Na wschód od edenu* (*East of Eden*) Elii Kazana, *Fort invincible* (*Only the Valiant*) – westernu z 1951 roku w reżyserii Gordona Douglasa z Gregorym Peckiem w roli głównej, *Love among the Millionaires* Franka Tuttle'a z 1930 roku z Clarą Bow, a także plakat do filmu Martina Ritta z 1958 roku *Długie gorące lato* (*The Long Hot Summer*; *Les feaux l'ete*), zrealizowanego według opowiadań Williama Faulknera z Paul'em Newmanem, Joanne Woodward i Orsonem Wellesem w obsadzie aktorskiej. Natomiast ściany przestronnego salonu willi zdobią m.in.: awangardowy rosyjski plakat do filmu *Ziemia* Aleksandra Dowżenki, plakaty do filmów *Cień Zorro* (western francusko-hiszpańsko-włoski z 1962 roku w reżyserii Joaquina Romero Marchenta), oraz filmu o włoskim superbohaterze Maciste, zatytułowanego *Maciste alle corte dello zar* z 1964 roku (reż. Tonio Boccia). To właśnie w tym salonie Jacques dokonuje zakupu fotosu przedstawiającego wizerunek Miriam Hopkins, amerykańskiej gwiazdy filmowej z lat 30., który z pietyzmem chowa w specjalnym sejfie. Są też

sycznej kinofilii, która rozwinęła się w okresie najsilniejszego wpływu André Bazina, współzałożyciela „Cahiers du cinéma”, a później podczas narodzin nurtu Nowej Fali. Jej głównymi wyznacznikami były: wspólnotowy charakter, nacisk na kontekst historycznofilmowy, obrona filmów marginalizowanych i oczywiście koncepcja autora-reżysera, oraz idąca za tym wszystkim gotowość tworzenia dzieł własnych przez niektórych kinofilów[35]. Klasyczna, francuska kinofilia była oczywiście zjawiskiem doskonale znanym Andrzejowi Żuławskiemu z okresu jego nauki licealnej i studiów w paryskiej szkole filmowej IDHEC, na przełomie lat 50. i 60. Ważny był jednak fakt, że reżyser realizował swój film w pierwszej połowie lat 70. XX wieku, w której etos klasycznej kinofilii został już mocno nadszarpnięty politycznymi wydarzeniami 1968 roku i nasilającą się inwazją kultury popularnej. To właśnie w 1968 roku kinofile paryscy utracili, w sensie „duchowym”, swoją główną siedzibę, czyli Cinémathèque française, wraz ze zwolnieniem z funkcji dyrektora jej patrona Henri Langlois. W następnych latach zmiany zachodzące w kinematografii francuskiej, rozwój telewizji oraz inne czynniki spowodowały, że w 1978 roku znany krytyk filmowy (i kinofil), Louis Skorecki, obwieścił, iż „nie ma już prawdziwej kinofilii, bo nie ma już prawdziwego kina”[36]. Andrzej Żuławski pokazał zatem swoich bohaterów w momencie zmian, a nawet pewnej degradacji dawnej formuły kinofilii. Nic dziwnego zatem, że filmowy Jacques jawi się nie tylko jako niefortunny mąż, lecz również jako „osierocony” kinofil, egzystujący poza wspólnotą, wyalienowany w swojej pasji do kina i manii kolekcjonerskiej. Jest niczym „zombie”, przeniesiony z wyidealizowanej epoki kina klasycznego i Nowej Fali wprost w brudny świat współczesnego, filmowego pornobiznesu. Jest to jeszcze jeden czynnik, który naznacza go piętnem swoistej melancholii i „looserstwa”. Może właśnie dlatego czyni on obiektem swojej adoracji głównie filmy mniej znane, rozrywkowe i klasy B[37].

Tak wygląda sytuacja bohaterów filmu. Natomiast Andrzej Żuławski uczynił wiele, aby



otoczyć swój film aurą kinofilii, dając prawdziwym miłośnikom kina możliwość odnajdywania wielu filmowych kontekstów. Przede wszystkim jednak podjął najtrudniejsze wyzwanie, przeznaczone tylko dla nielicznych kinofików – autorstwo.

Najważniejsze to kochać powstało po okresie silnego fermentu politycznego i ideologicznego we francuskiej kinematografii, spowodowanego właśnie wydarzeniami 1968 roku. Było to związane z poluzowaniem cenzury obyczajowej i politycznej oraz z nowymi strategiami autorskimi lansowanymi na przykład przez wpływowe czasopismo „Cahiers du cinéma”. W postulatach przedstawianych na jego łamach chodziło m.in. o kwestię, na ile film artystyczny może być jednocześnie filmem *mainstreamowym*, po to by w kostiumie kina gatunkowego nieść wywrotowe treści obyczajowe i polityczne^[38]. Intensywne debaty na ten i inne tematy trwały bardzo długo (nie tylko w „Cahiers...”, ale także w innych czasopismach, np. „Cinématique”), bo od połowy 1968 roku aż do połowy 1974 roku, czyli do momentu, w którym realizowano *Najważniejsze to kochać*. Debaty te doprowadziły do „gwałtownej zmiany myślenia o filmie”^[39], która przyniosła przeistoczenie

francuskiej twórczości filmowej w pierwszej połowie lat 70.

Pojawiły się cztery zasadnicze przejawy tej „odmiany” filmu francuskiego. Pierwszy dotyczył odważnego kina politycznego i historycznego, rewidującego mitologię narodową, czego znaczącym przykładem był m.in. film Louisa Malla *Lacombe Lucien* (1973). Drugi wiązał się z autorskim kinem kobiet (np. filmy Marguerite Duras i Agnes Varda). Trzeci przyniósł filmy gatunkowe, policyjne, psychologiczne, które otwierały się na rzeczywistość i łamały tabu obyczajowe. Bardzo dużą popularność zyskały filmy Constantina Costy-Gavrasa (*Z*, 1969; *Stan obłączenia*, 1972) i Claude’a Sauteta (*Max i ferajna*, 1971; *Cezar i Rozalia*, 1972; *Vincent, Francois, Paul i inni*, 1974). Łączyły one elementy

książki i albumy o kinie, które bohater przegląda, leżąc w łóżku przed snem, m.in. albumy *The Films of Marlon Brando* oraz *Silent Screen*.

[38] Zob. T. Gołuński, *Change sans risque? Kino francuskie po Nowej fali (1968–1984)*, [w:] *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015, s. 971.

[39] Ibidem, s. 972.

filmu psychologiczno-obyczajowego z elementami *noir* i sensacyjnymi. Natomiast czwarty przejaw pojawił się stosunkowo najpóźniej, bo w 1974 roku^[40], i związany był z nowym stosunkiem do cielesności i seksu oraz wprowadzeniem do kin nurtu filmu erotycznego i soft porno, czego najgłośniejszym przykładem była słynna *Emmanuelle* (reż. Just Jaeckin), najpopularniejszy francuski film dekady lat 70.

Wpływ dwóch z czterech powyższych tendencji można dostrzec w filmie Andrzeja Żuławskiego. Po pierwsze, melodramatyczny, obyczajowy i quasi-sensacyjny temat filmu oraz udział w nim Romy Schneider przywołuje kontekst dzieł Claude'a Sauteta z początku lat 70., w których aktorka ta stworzyła wybitne kreacje. Jeśli jednak *Najważniejsze to kochać* można w jakimś sensie kojarzyć z filmami Sauteta, to niejako *à rebours*. Francuski reżyser pokazywał w swoich filmach bohaterów ustabilizowanej klasy średniej przeżywających kryzys wieku średniego. Czynił to w konwencji realistycznej lub mocno do niej zbliżonej. Żuławski odwrotnie – dramat egzystencjalny i miłosny kobiety w średnim wieku umieścił na dnie społecznym, za nic mając zasady tak zwanego realizmu.

„Prawdopodobnie nie byłbym zdolny zrobić filmu realistycznego w stylu, który nazywam szkołą francuską lat 1960–1970. Postacie w tych filmach (np. u Claude'a Sauteta) wyglądają tak, jak gdyby czarowały wszystkich swoją drobno-mieszcząską prawdziwością...”^[41] – wyznawał reżyser. Mimo to obecność Romy Schneider w pierwszoplanowej roli oraz wątek melodramatyczny musiały przyciągnąć do kin również widzów filmów Sauteta, a z pewnością musiały magnetyzować wielbicieli talentu i urody tej aktorki.

Po drugie, Andrzej Żuławski kręcąc swój film w 1974 roku, a więc w momencie przeło-

mu obyczajowego, jaki przechodził wtedy przez kino francuskie, skorzystał w pewnym sensie z dobrej koniunktury na przekraczanie konwencji obyczajowych. I to jednak uczynił, jak gdyby „na odwrót”. Wprowadził wprawdzie do filmu bardzo drastyczną scenę orgii oraz elementy przemocy, ale zarazem zdystansował się do tego typu motywów pewną umownością zastosowanych środków wyrazu (inscenizacja, aktorstwo), jak również wysublimowanymi odniesieniami literackimi i filmowymi skierowanymi bez wątpienia do ambitnego widza-kinofila.

A zatem, można ująć to tak, że reżyser przeniósł niejako wizerunek kobiet granych przez Romy Schneider z filmów Claude'a Sauteta i zdecydowanie odmienił oblicze aktorki, umieszczając w zupełnie innej scenerii, a film nasycił motywami obyczajowymi i emocjonalnymi znacznie przekraczającymi poziom stereotypowej mieszczańskiej poprawności. Usytuował jednak swoje dzieło w pewnej opozycji w stosunku zarówno do konwencji francuskiego dramatu obyczajowego czy psychologicznego, jak również do konwencji soft porno.

Ta strategia, którą można nazwać „miękką prowokacją” artystyczną, polegająca na zaskakującym odwracaniu konwencji, nie udałaby się, gdyby nie było odpowiednich warunków produkcyjnych dla takiego przedsięwzięcia oraz ludzi, którzy się na nie zdecydowali. Realizacji *Najważniejsze to kochać* nie należy jednoznacznie identyfikować z mrocznym tematem i ponurą scenerią, w jakiej rozgrywa się akcja tego filmu. Nie była to produkcja nisko budżetowa, realizowana *ad hoc* i przypadkowo, tak jak spektakl teatralny według *Ryszarda III* w filmie, lecz dzieło z gwiazdorską obsadą aktorską przygotowane przez znanych europejskich producentów filmowych. Fakt ten również współtworzy kinofilski kontekst *Najważniejsze to kochać*.

Wprawdzie Andrzej Żuławski w wywiadzie rzece udzielonym Piotrowi Mareckiemu i Piotrowi Kletowskiemu określił producenta filmu jako pewnego „Amerykanina z nizin”^[42], ale w tym przypadku nie należy wspomnieć reżysera traktować zbyt dosłownie. W rzeczywistości głównym producentem filmu była firma Albina

[40] Zmiany te związane były m.in. ze zniesieniem cenzury obyczajowej wynikającym z dojścia do władzy, właśnie w 1974 roku, nowej ekipy politycznej pod kierunkiem Valéry'ego Giscarda d'Estainga.

[41] *Kino musi niepokoić...*, s. 16–17.

[42] P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 196.



Productions działająca na rynku od 1969 roku. Jej właścicielką była Albina du Boisrouvray, młoda arystokratka pochodzenia boliwijskiego, blisko spokrewniona m.in. z rodziną księcia Monako, a zarazem dziennikarka po studiach na Sorbonie, która badała np. sprawę śmierci Che Guevary^[43]. Drugim partnerem produkcyjnym była słynna firma Rizzoli Film, należąca do włoskiego klanu Rizzoli, właścicieli wielkiego koncernu prasowego i producentów filmowych. Jej założycielem w 1965 roku był magnat prasowy Angelo Rizzoli, a na początku lat 70. firmę przejęli jego syn, również Angelo, i wnuk Andrea^[44]. Od początku lat 70. firma Rizzoli zaangażowała się zwłaszcza w koprodukcje włosko-francuskie, czego efektem stało się również *Najważniejsze to kochać*. Trzecim koproducentem filmu była monachijska firma TIT Film Production, która w pierwszej połowie lat 70. również specjalizowała się w koprodukcjach włosko-francuskich, a ich wynikiem były takie filmy, jak m.in. *Borsalino* (1970) Jacques'a Deraya z Alainem Delonem w roli głównej i *Piekielne trio* (1974) Francis Giroda z Michelelem Piccolim i Romy Schneider.

Były to zatem odpowiednie warunki produkcyjne, które pozwoliły na sfinansowanie

adaptacji filmowej głośnej wtedy powieści Christophera Franka (nagrodzonej w 1973 roku prestiżową nagrodą Prix Renaudot), według której powstał film Andrzeja Żuławskiego. Umożliwiły również skompletowanie gwiazdorskiej obsady aktorskiej. *Najważniejsze to kochać* jest

[43] Była ona również żoną Georges'a Casati producenta, który przy filmie Żuławskiego pełnił funkcję głównego kierownika produkcji, a w latach 80. zasłynęła z intensywnej działalności filantropijnej, głównie na rzecz ofiar HIV. Zob. wywiad z Albiną du Boisrouvray – R. Dain, *Interview with Ms. Albina Du Boisrouvray*, „The UN Women's Newsletter” October, November, December 2005, vol. 9, no. 4, https://www.un.org/womenwatch/osagi/network/network_vol9no4.pdf (dostęp: 6.05.2022).

[44] W latach 60. najpierw sam Rizzoli-dziadek a potem firma założona przez niego, byli producentami wielu znanych i wybitnych filmów jak m.in.: *Mamma Roma* (reż. P.P. Pasolini, 1962), *Zaćmienie* (reż. M. Antonioni, 1962), *Pieski świat* (reż. G. Jacopetti, 1962), *8 ½* (reż. F. Fellini, 1963), *Przed rewolucją* (reż. B. Bertolucci, 1964) i innych. Zob. M. Scollo Lavizzari, *Rizzoli Film*, *Enciclopedia del Cinema* (2004), https://www.treccani.it/enciclopedia/rizzoli-film_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (dostęp: 6.05.2022).

dzisiaj dziełem prawdziwie kinofilskim dzięki wielu kontekstom filmowym, jakie się w nim pojawiają, ale przede wszystkim ze względu na obecność legendarnych aktorów.

Z pewnością kluczowe dla sukcesu filmu było zaangażowanie Romy Schneider. Aktorka ta w 1974 roku sięgała szczytu popularności dzięki udziałowi w ambitnych artystycznie filmach, głównie francuskich (m.in. wspomnianego Claude'a Sauteta). Tworzyła wybitne kreacje kobiet dojrzałych, ale rozdartych emocjonalnie między potrzebą miłości a potrzebą wolności. Osiągnęła status najpopularniejszej, obok Marleny Dietrich, aktorki niemieckojęzycznej w Europie. Andrzej Żuławski zmienił i pogłębił ten wizerunek w swoim filmie.

Zaproponowałem warunki Romy Schneider: powiedziałem jej, że ryzykuje, bo jest bardzo piękną mieszczańską gwiazdą, a tu będzie bez makijażu, odkryje swój wiek, swoje doświadczenie[45]

– mówił reżyser.

Odniesienie do postaci Marleny Dietrich jako gwiazdy o wielkiej charyzmie, a zarazem do stworzonych przez nią postaci kobiet fatalnych, miało pojawić się również w *Najważniejsze to kochać*. Do filmu nie trafiły jednak sceny, w których Schneider występuje w kabarecie jako aktorka-Nadine wystylizowana na podobieństwo Marleny Dietrich. Ślad tych scen (o których reżyser wspominał w cytowanym tu wywiadzie rzece[46]) pozostał jednak w archiwach w postaci fotosów przedstawiających Schneider na scenie kabaretu, okrytą czerwonym woalem boa i z fryzurą à la Dietrich[47]. Stylizacja ta przywodzi oczywiście na myśl kolejny kontekst

filmowy – odniesienie do słynnego filmu Josefa von Sternberga *Błękitny anioł* (1930), który ugruntował wielką karierę Marleny Dietrich i stworzył jeden z modelowych wizerunków kobiety fatalnej w kinie klasycznym.

Nie jest to jedyna aluzja do *Błękitnego anioła*. Druga, już obecna w filmie Żuławskiego, pojawia się w momencie, kiedy Jacques Chevalier, siedząc przed lustrem w garderobie teatralnej, maluje swoją twarz jak maskę klauna, podsłuchując jednocześnie Servaisa i Nadine. Jest to czytelna aluzja do wizerunku Profesora Unrata, głównego bohatera filmu von Sternberga, który w jego finale pokazuje się właśnie z twarzą umalowaną jak klaun, co symbolizowało ostateczną klęskę jego miłosnych złudzeń, ale również coś ważniejszego – krach mieszczańskich wartości symbolizowany przez upadek Unrata ze stabilnej pozycji niemieckiego profesora liceum na miejsce klauna w podrzędnym objazdowym kabarecie.

Równie spektakularne, choć z pewnością bardziej ekstrawaganckie, były pomysły obsadzenia Klausea Kinskiego w roli Zimmera i Jacques'a Dutronca w roli Jacques'a Chevaliera. Kinski – słynny skandalista, aktor, szaleniec, był już wtedy postacią legendarną i miał na swoim koncie wiele ról teatralnych i filmowych. Na początku lat 70. w teatrze zasłynął m.in. skandalem, jaki w 1971 roku wywołało przedstawienie *Jezus Chrystus Zbawiciel*, grane przez niego w berlińskiej Deutschlandhalle[48]. Natomiast w kinie znany był głównie z charakterystycznych ról drugoplanowych w filmach rozrywkowych, ale zagrał już również swoją pierwszą wielką rolę w filmie Wenera Herzoga *Aguirre, gniew boży* (1972). Natomiast Dutronc – odwrotnie, zagrał do tej pory tylko w jednym filmie, ale był za to bardzo popularny we Francji jako kompozytor i piosenkarz. I wreszcie, nie można zapomnieć – Claude Dauphin w roli demonicznego Mazellego – wielka legenda filmu francuskiego, aktor pamiętający (i pamiętany) jeszcze złotą epokę klasycznego kina lat 30.

W takim doborowym towarzystwie główna rola męska przypadła Fabio Testiemu. Był on wtedy wschodzącą gwiazdą kina włoskiego. Zaczynał karierę jako kaskader i wystąpił do

[45] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, oprac. red. wersji pol. K. Merta, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2004, s. 21.

[46] P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 219.

[47] <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/romy-schneider-sur-le-tournage-du-film-limportant-cest-news-photo/1270420969> (dostęp: 6.05.2022).

[48] K. Stanisławski, *Werner Herzog*, Stowarzyszenie Kampania Artystyczna, Warszawa 2012, s. 64–65.



tego momentu m.in. w *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* (1968) Sergio Leone i *Barbarelli* (1968) Rogera Vadima. W filmie Andrzeja Żuławskiego jest, następnym po Leszku Teleszyńskim (grającym w *Trzeciej części nocy* i *Diable*), pięknym młodzieńcem uwikłanym w zło i namiętności.

Wizualnym zwieńczeniem wątków intertekstualnych i kinofilskich jest w filmie Andrzeja Żuławskiego ujęcie w jednej z ostatnich scen filmu. Nadine i Servais, już po śmierci jej męża, leżą na podłodze salonu willi, pokrytej rozsypanymi na niej fotosami filmowymi i stronami gazet filmowych. Kamera pokazuje ich twarze, z góry, w półzbliżeniu, tak że kadr ten może kojarzyć się ze słynnym ujęciem sceny miłosnej z *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy, z udziałem Zbigniewa Cybulskiego i Ewy Krzyżewskiej. I jest to być może dyskretny ukłon reżysera złożony nie tylko francuskiej kinofilii, lecz również kinu polskiemu, które w nie mniejszym stopniu kształtowało jego filmowe preferencje.

Pośród wielu odniesień intertekstualnych i kinofilskich, z jakimi kojarzy się *Najważniejsze to kochać*, jest jednak jedno, z pozoru mało oczywiste, ale, jeśli dobrze się zastanowimy, zasadnicze. W jednej z najbardziej poruszających

scen tego filmu, rozgrywającej się w kawiarni, Jacques rozmawia po raz ostatni (jak się okaże) z żoną. Tłumaczy jej, dlaczego ich związek, mimo łączącego ich przywiązania, nie ma już szans na przetrwanie. Jacques mówi wtedy o pogardzie (franc. *mepris*), jaką Nadine zaczyna odczuwać wobec niego. Scena ta nasycona jest bardzo silnymi emocjami. Sytuacja małżeńska, w jakiej znajdują się bohaterowie, mocno kojarzy się z tą, którą ponad dziesięć lat wcześniej przedstawił Jean Luc Godard w słynnym filmie *Pogarda* (*Le mepris*, 1963) z Brigitte Bardot i Michelem Piccolim w rolach głównych (zrealizowanym według powieści Alberto Moravii).

W filmie Andrzeja Żuławskiego jednym z głównych problemów, podobnie jak u Godarda, jest „wypalanie” związku uczuciowego między mężczyzną a kobietą. W *Pogardzie* Paul Javal, grany przez Piccoliego, pisarz poprawiający, w celach finansowych i na życzenie demonicznego producenta filmowego, scenariusz filmowej *Odysei* autorstwa wielkiego reżysera (Fritz Lang), próbuje dociec, dlaczego jego piękna żona, Camille, przestaje go kochać. Paul pozostaje przy tym bierny i niezdecydowany, co z biegiem czasu pogłębia jeszcze utajony konflikt między nim a żoną. Zachowuje się cy-

nicznie, choć sam przed sobą nie przyznaje się do tego – dbając o własny interes finansowy, popycha żonę w ramiona prymitywnego producenta. W efekcie jego zachowanie prowadzi w finale filmu do rozstania i śmierci dziewczyny.

Sytuacja małżeńska w filmie Andrzeja Żuławskiego jest bardzo podobna; świadczy o wypaleniu uczuć i końcu związku. I choć przyczyny są nieco inne, efekt jest ten sam – śmierć jednego z partnerów. Mamy tu również do czynienia z podobną dwuznacznością intencji: są pozory wspólnego życia, utrata spontaniczności, niejasna postawa męża, zawiedzione nadzieje żony oraz motyw „prostyтуowania się” artystów dla pieniędzy. W filmie Żuławskiego sytuacja ta i postacie biorące w niej udział są jednak pokazywane z innej perspektywy i zdecydowanie bardziej pogłębione psychologicznie. Jacques grany przez Dutronca jest w pewnym sensie odwrotnością męża z *Pogardy*. Będąc człowiekiem wypalonym emocjonalnie, zachowuje człowieczeństwo, ponosząc ofiarę (samobójstwo), rezygnując z litości, unika ostatecznie pogardy...

To odwrócenie znaczeń i jednocześnie ich pogłębienie dotyczy również postaci kobiecych. Tak jak w *Pogardzie* „śmierć Camille wydaje się wyzwoleniem dla Paula”[49], po to by bohater mógł poświęcić się sztuce (gdyż ostatecznie Paul zrywa kontrakt z producentem), tak w *Najważniejsze to kochać* śmierć Jacques’a wiąże się z wyzwoleniem dla Nadine, po to aby mogła oddać się miłości. Tak jak sytuacje obu kobiet stanowią niejako lustrzane odbicie (są podobne, ale w pewnym sensie odwrócone), tak też postaci te różni skala emocji. Camille-Bardot jest zdystansowana i chłodna, natomiast Nadine-Schneider to wulkan sprzecznych uczuć, wybuchających i gasnących na przemian.

[49] J.-P. Esquenazi, *Konstrukcja genealogii artystycznej. Pogarda Jean-Luca Godarda i społeczeństwo lat sześćdziesiątych*, tłum. E. Lubelska, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 267.

[50] Ibidem, s. 252.

[51] *Opętanie...*, s. 16.

Podobieństwa obu filmów nie kończą się jednak na wątku małżeńskim. Podobny jest również moralny stan świata. Chodzi przede wszystkim o zależność artystów od pieniędzy i ludzi posiadających te pieniądze. W przypadku obu filmów korupcja finansowa, jakiej ulegają ich bohaterowie, wskazuje oczywiście na głębszy problem, czyli degenerację kultury współczesnej. W filmie Godarda uosobieniem tego zjawiska jest amerykański producent filmowy Prokosch, osobnik wulgarny i brutalny, który próbuje dostosować do swoich prymitywnych wyobrażeń klasyczne dzieło sztuki, czyli *Odyseję*, i który gra „diabelską rolę korumpującego i skorumpowanego”[50]. W filmie Żuławskiego jeszcze bardziej demoniczną postacią jest oczywiście Mazelli, który – niejako dziesięć lat po Prokoschu – zajmuje się już nie korumpowaniem artystów, lecz po prostu pornografią, po to, by – jak sam mówi – zmusić ludzi „do przyjrzenia się temu, co wstrętne”.

Pogarda i *Najważniejsze to kochać* mają zatem podobny temat, inaczej jednak ujęty. W obu filmach chodzi o działanie pewnej „siły fatalnej” w życiu ludzi oraz o związane z tym pytania o wolność i możliwość autentycznej miłości. Chodzi również o stan kultury, o jej degradację, ale również o tkwiące w niej trwałe i inspirujące wartości. Mimo że Andrzej Żuławski raczej dystansował się do filmów francuskiej Nowej Fali, uważając je w gruncie rzeczy za mieszczańskie i minoderyjne, to jednak doświadczenia francuskich reżyserów nie mogły być przecież dla niego zupełnie obojętne. Wśród filmów, które uważał za istotne, były zwłaszcza dzieła Jeana Luca Godarda, w tym właśnie *Pogarda*. „Jedynie dwa dla mnie istotne filmy *nouvelle vague* to *Le mepris* (*Pograda*) i *Pierot le fou* (*Szalony Piotruś*), oba Godarda”[51] – mówił reżyser.

W przypadku dzieł Godarda i Żuławskiego, mimo dzielącej ich różnicy ponad dziesięć lat, można dostrzec pewne podobieństwa realizacyjne oraz te dotyczące sytuacji, w jakiej znajdowali się ich autorzy. Dla obu twórców był to niejako „drugi debiut”. *Pogarda* była pierwszym filmem wysokobudżetowym Godarda, z którym wiązano nadzieje na duży zysk komercyj-

ny[52]. Natomiast dla Andrzeja Żuławskiego był to pierwszy film pełnometrażowy zrealizowany we Francji. Sukces frekwencyjny obu dzieł uzależniony był w dużej mierze od zaangażowania znanych aktorek, gwiazd filmowych o magnetyzującym *emploi*. Brigitte Bardot była w pierwszej połowie lat 60. najsłynniejszą aktorką w Europie, podobnie jak Romy Schneider w momencie realizacji *Najważniejsze to kochać*. Oba filmy współprodukowali znani włoscy producenci (w przypadku *Pogardy* było to Carlo Ponti) i – co ważne – w obu filmach charakterystyczna muzyka autorstwa Georges'a Delerue współtworzy ich melodramatyczny nastrój.

Jest między tymi filmami jeszcze jedno, głębsze powinowactwo, a mianowicie manifestujący się w nich specyficzny stosunek do kina. Dla Jeana-Luca Godarda realizacja *Pogardy* wiązała się z próbą (pozornego) porzucenia zasad kinofilii i związanej z nią fascynacji kulturą popularną na rzecz stworzenia własnej polityki autorskiej, ambitnej i odnoszącej się do kultury klasycznej. W przypadku *Pogardy* tę szerszą perspektywę kulturową wnosi przede wszystkim postać reżysera, Fritza Langa. Jest on uosobieniem mitu kina klasycznego. Realizując filmową *Odyseję* posługuje się cytatami zaczerpniętymi z klasycznej poezji europejskiej, Dantego, Hoelderlina i innych. Filmowy Lang jest więc niejako strażnikiem kultury klasycznej, kontynuatorem mitu Homera[53]. Jego dążenia artystyczne polegają „na ukazaniu walki ludzi z obcymi siłami”[54], czyli uwarunkowaniami naturalnym (niezależnymi od ludzkiej woli) personifikowanymi pod postacią bogów, tak jak w mitologii greckiej i *Odysei* Homera. Ale w *Pogardzie* „równocześnie nie brakuje też cytatów filmowych: w kamerze pojawiają się plakaty filmowe, liczne są aluzje do przeszłości aktorów, powtarzanie kwestii i tak dalej. Tak, jakby życie filmowe karmiło życie codzienne postaci”[55].

W filmie Andrzeja Żuławskiego z jednej strony również chodzi o ukazanie pierwotnych sił, instynktownych, naturalnych, wpływających na los ludzi, a z drugiej – o stworzenie perspektywy kulturowej, która pozwalałaby diagnozować uwarunkowania kondycji człowieka.

W *Najważniejsze to kochać* taką perspektywę, już bardziej „nowożytną”, współtworzy przede wszystkim odniesienie do dramatu Williama Szekspira *Ryszard III*. Jednak ważną funkcję spełniają również inne odniesienia literackie i filmowe.

Stosunek do kina obu reżyserów różnił się bez wątpienia, jeśli chodzi o cele artystyczne, do jakich dążyli. Ich filmy, w tym przypadku *Pogarda* i *Najważniejsze to kochać*, różnią się zdecydowanie sposobem reżyserii aktorów, metodą inscenizacji i realizacji zdjęć oraz scenerią. A mimo to istnieje wiele czynników, dzięki którym można je ze sobą kojarzyć.

Być może najważniejszym z nich było przekonanie obu reżyserów o fundamentalnym znaczeniu kina oraz filmowych mitów dla całości kultury i życia ludzi. Jak zauważył Konrad Eberhardt, dla Godarda kino „to pewien klimat moralny, pewien rytuał, pewna mitologia”[56]. Podobnie chyba było w przypadku Andrzeja Żuławskiego, który w kinie poszukiwał epifanicznych prawd, przebłykających przez blichtr filmowego spektaklu[57].

BIBLIOGRAFIA

- Bierdiajew Mikołaj, *Światopogląd Dostojewskiego*, tłum. i oprac. Henryk Paprocki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2013.
- Dain Rebeca, *Interview with Ms. Albina Du Boisrouvray*, „The UN Women's Newsletter” October, November, December 2005, vol. 9, no. 4, https://www.un.org/womenwatch/osagi/network/network_vol9no4.pdf (dostęp: 6.05.2022).
- Demby Łucja, *Kinofilia szerokokątna. Wybrane aspekty „nowej kinofilii” w piśmiennictwie francuskim – diagnozy i definicje*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 120, s. 190–205. <https://doi.org/10.36744/kf.1377>

[52] J.-P. Esquenazi, op. cit., s. 249.

[53] Ibidem, s. 266.

[54] Ibidem, s. 260.

[55] Ibidem, s. 266.

[56] K. Eberhardt, *Jean-Luc Godard*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970, s. 59.

[57] Zob. A. Żuławski, *Zaułek pokory*, op. cit., s. 197.

- Eberhardt Konrad, *Jean-Luc Godard*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970.
- Esquenazi Jean-Pierre, *Konstrukcja genealogii artystycznej. Pogarda Jean-Luca Godarda i społeczeństwo lat sześćdziesiątych*, tłum. E. Lubelska, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 245–277.
- Evdokimov Paul, *Gogol i Dostojewski, czyli Zstąpienie do otchłani*, tłum. Adriana Kunka, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Ghyka Matila C., *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tłum. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 2006.
- Gołubiński Tycjan, *Change sans risque? Kino francuskie po nowej fali (1968–1984)*, [w:] *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015, s. 963–1054.
- Halperin David M., *Ironia miłości. Sześć uwag na temat platońskiego Erosa*, tłum. G. Czemieli, [w:] *Platon, Uczta*, tłum. Andrzej Serafin, wybór tekstów i red. nauk. Piotr Nowak, komentarze Benjamin et al., Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2012.
- Katafiasz Olga, *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence'a Oliviera i Kennetha Branagha*, Societas Vistulana, Kraków 2005.
- Kino musi niepokoić. Z Andrzejem Żuławskim rozmawia Jacques Grant*, tłum. J. Słodowski, „Film na Świecie” 1991, nr 383.
- Kott Jan, *Szekspear współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
- Kletowski Piotr, Marecki Piotr, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej [wywiad-rzeka]*, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”, Warszawa 2008.
- Michalski Krzysztof, *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. Sergio Naitza, oprac. red. wersji pol. Katarzyna Merta, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2004.
- Platon, *Fajdros*, tłum. i komentarze Władysław Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Marek Derewiecki, Kęty 2002.
- Platon, *Uczta*, [w:] *Platon, Uczta, Eutryfon, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, tłum., wstęp i objaśnienia Władysław Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 49–164.
- Rietbergen Peter, *Europa. Dzieje kultury*, tłum. Robert Bartoń, Książka i Wiedza, Warszawa 2001.
- de Rougemont Denis, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. Lesław Eustachiewicz, PAX, Warszawa 1968.
- Scollo Lavizzari Marco, *Rizzoli Film*, Enciclopedia del Cinema (2004), https://www.treccani.it/enciclopedia/rizzoli-film_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (dostęp: 6.05.2022).
- Stanisławski Krzysztof, *Werner Herzog*, Stowarzyszenie Kampania Artystyczna, Warszawa 2012.
- Żuławski Andrzej, *Juki podróże*, Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1994.
- Żuławski Andrzej, *Zaulek pokory*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2000.
- <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/romy-schneider-sur-le-tourage-du-film-limportant-cest-news-photo/1270420969> (dostęp: 6.05.2022).

Spróchniałe gałęzie.

Upadek rodziny w Buddenbrookach Tomasza Manna i Zmierzchu bogów Luchina Viscontiego

JĘDRZEJ SŁAWNIKOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Sławnikowski Jędrzej, *Spróchniałe gałęzie. Upadek rodziny w Buddenbrookach Tomasza Manna i Zmierzchu bogów Luchina Viscontiego* [Rotten Branches: The Fall of the Family in Thomas Mann's *Buddenbrooks* and Luchino Visconti's *The Damned*]. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 185–199. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.9>

The topic of this article is the depiction of the fall of the family in Luchino Visconti's film *The Damned* and Thomas Mann's novel *Buddenbrooks*, which served as a major inspiration for the former. The comparison of both works centers on two pairs of opposite attributes: the fall of the Buddenbrooks is characterised as gradual and internal, whereas the von Essenbeck family from *The Damned* declines in a rapid and external manner. These differences are studied in connection with such issues as the role of historical events in both works, the similarities and dissimilarities between certain characters, as well as the impact of Shakespeare's *Macbeth* on the narrative structure of *The Damned*. The nature of Visconti's inspiration with Mann's work and the connection between both artists are also discussed.

KEYWORDS: Thomas Mann, *Buddenbrooks*, Luchino Visconti, *The Damned*, the fall of the family, literary inspiration in film

Zestawienie *Zmierzchu bogów* Luchina Viscontiego z *Buddenbrookami* Tomasza Manna jest nieprzypadkowe. Związek obu dzieł sytuuje się w szerszym kontekście pewnego duchowego i artystycznego powinowactwa między ich autorami. Sam reżyser powiedział kiedyś w wywiadzie: „Uwielbiam Tomasza Manna. W taki czy inny sposób, wszystkie moje filmy są zanurzone w Mannie”[1]. Podobieństwa między twórcami trafnie charakteryzuje w swojej książce o Viscontim Henry Bacon[2]. Badacz wskazuje na kluczowe dla obydwu opozycje: „sztuka i życie, piękno i prawda, zmysłowość i intelekt, namiętność i opanowanie, patos i ironia”[3], a także na szczególną rolę artysty występującego w podwójnej roli: zarówno członka społeczeństwa i przedstawiciela określonej klasy społecznej (Visconti – arystokracji, Mann – kupieckiego mieszczaństwa), jak i ich zewnętrznego obserwatora. Bacon pisze też: „Dla Manna Włochy i ich duch, *latinitas*, były konieczną przeciwwartością dla Niemiec i ich *germanitas*”[4], sugerując

dalej, że „Visconti mógł postrzegać siebie, ze swoimi niemieckimi afiliacjami, jako włoski odpowiednik niemieckiego artysty niepokozonego swoimi niezbyt tłumionymi łacińskimi sympatiami”[5]. Poza tym, reżyser czuł więź z Mannem jako na swój sposób „spóźnionym” (ang. *late-comer*), pod którym to pojęciem Bacon rozumie „zasadniczo konserwatywne, dalekiego od awangardy autora, mającego wiele więzi z poprzednią epoką kulturalną”[6].

[1] „Observer”, 30.07.1972, [za:] H. Bacon, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 140. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z jęz. angielskiego: J.S.

[2] H. Bacon, op. cit., s. 140–141.

[3] A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 227. We wskazanym fragmencie polska badaczka również referuje ustalenia Bacona.

[4] H. Bacon, op. cit., s. 140.

[5] Ibidem, s. 141.

[6] Ibidem.

Wreszcie, Mann to postać silnie obecna w dorobku Viscontiego, nie tylko za sprawą (powstałej bezpośrednio po *Zmierzchu bogów*) *Śmierci w Wenecji*, którą do dziś otacza sława najlepszej kinowej adaptacji utworu Manna, ale też scenicznej wersji *Mario i czarodzieja* z 1956 roku[7] oraz aluzji do jego prozy, które poza *Zmierzchem bogów* wskazywano również w *Rocco i jego braciach* (Bacon wymienia jako źródło inspiracji reżysera Mannowską tetralogię *Józef i jego bracia*).

W kontekście uwag Bacona o *latinitas* i *germanitas* warto rozważyć problem międzynarodowości obu omawianych dzieł. Zarówno bowiem film Viscontiego, jak i powieść Manna wydają się, mimo silnego zakorzenienia w narodowej tradycji i historii Niemiec, wykraczać poza nie tylko ten kraj, ale również krąg kultury germańskiej. Aleksander Rogalski napisał o *Buddenbrookach*: „to książka na wskroś niemiecka: niemal wszystko w niej jest przesyczone niemieckością [...] A przecież *Buddenbrookowie* to zarazem jeden z pierwszych przejawów europeizacji prozy niemieckiej”[8]. Sam Mann wśród dzieł, z których czerpał inspiracje i wzory, wymienił francuską powieść *Renée Mauperin* braci Goncourtów, a także powieści skandy-

nawskie[9]. Można zatem przyjąć, że *Buddenbrookowie* to dzieło jednocześnie mocno osadzone w kontekście niemieckim i uniwersalne, wyrosłe z tradycji europejskiej i oddziałujące na czytelników z różnych kręgów kulturowych – świetnym przykładem na poparcie tej tezy może być przecież sam Visconti. Międzynarodowość *Zmierzchu bogów* wykazać dużo łatwiej: film nakręcił włoski reżyser z udziałem aktorów wielu nacji (niemieckiej – Helmut Griem; austriackiej – Helmut Berger; włoskiej – Umberto Orsini; szwedzkiej – Ingrid Thulin; francuskiej – Renaud Verley; brytyjsko-holenderskiej – Dirk Bogarde[10]), w angielskiej wersji językowej, choć film powszechnie funkcjonuje też w wersji z włoskim dubbingiem. Różnorodna jest również lista literackich inspiracji, na której obok Manna najczęściej wymienia się *Biesy* Dostojewskiego oraz Szekspirowskiego *Makbeta* (do podobieństwa filmu i tego dramatu wrócę w dalszej części pracy).

Zanim przyjrzę się przyczynom i torom upadku rodzin w obu utworach, warto ogólnie nakreślić charakter ich podobieństwa. Inspiracja *Buddenbrookami* jest w *Zmierzchu bogów* na tyle wyraźna, że Alicja Helman w swojej monografii o Viscontim zatytułowała rozdział poświęcony temu filmowi: *Essenbeckowie – dzieje upadku rodziny*[11], czytelnie nawiązując do podtytułu powieści Manna. Istotnie, najważniejszy łącznik między utworami stanowi główny temat obu dzieł. Jego realizacja następuje jednak w bardzo odmiennych formach i z całym szeregiem istotnych różnic. Charakter związków filmu Viscontiego z *Buddenbrookami* celnie skomentowała Helman w tekście zatytułowanym *Palimpsesty Luchina Viscontiego*: „W *Zmierzchu bogów* aluzje do powieści Manna są niezmiernie delikatne i raczej są sprawą pewnego klimatu i nastroju niż literalnych bądź strukturalnych podobieństw”[12]. Z kolei podstawową różnicę między obydwoma upadkami najtrafniej i najzwięźlejš scharakteryzowała Joanna Wojnicka:

Mieszcząńska rodzina z Lubeki chyli się ku upadkowi ł a g o d n i e [podkr. – J.S.], staje się coraz bardziej „odległa”, zatracając swą kupiecką żywotność.

[7] Ibidem, s. 142.

[8] A. Rogalski, *Tomasz Mann: dzieje rozwoju osobowości twórczej*, Pax, Warszawa 1975, s. 40.

[9] T. Mann, *Lubeka jako duchowa forma życia*, tłum. I. i E. Naganowscy, [w:] idem, *O sobie. Wybór pism autobiograficznych*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 9. Mann nie podał tytułów wspomnianych powieści skandynawskich, ograniczając się do wymienienia autorów: Alexandra Kiellanda i Jonasa Liego. Marek Wydmuch wyraża przypuszczenie, iż powieściami tymi mogły być *Mahlstrom* Liego, *Garman* i *Worse* Kiellanda oraz tegoż *Truczizna* (zob. M. Wydmuch, *Tomasz Mann*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1979, s. 58).

[10] O obsadzie filmu por.: L. Schifano, *Luchino Visconti: ogień namiętności*, tłum. E. Radziwiłłowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 381–382.

[11] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 225.

[12] Eadem, *Palimpsesty Luchina Viscontiego*, [w:] *Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka, STO Films, Łódź 1996, s. 215.

[...] Obraz końca rodziny Essenbecków znacznie odbiega od mannowskiego modelu. Essenbeckowie są klanem, do którego nie zakradł się duch melancholii, ich upadek spowodowany został z e w n ę t r z n y m b o d ź c e m [podkr. – J.S.], powołującym tylko do życia demony ukryte wewnątrz niej samej[13].

Autorka rozpoznaje tu dwie kluczowe opozycje odróżniające od siebie upadki omawianych rodzin: łagodność i gwałtowność oraz wewnętrzność i zewnętrzność. Pora zatem, mając w pamięci powyższe rozpoznania, przyjrzeć się bliżej Buddenbrookom i Essenbeckom oraz dziejom ich upadku. Zaczęę, w porządku chronologicznym, od tytułowej rodziny z powieści *Manna*.

Upadek Buddenbrooków

Opisana przez *Manna* historia upadku rodziny Buddenbrooków – zamieszkałych w Lubece kupców zbożowych – rozciąga się na 40 lat i cztery pokolenia. Pierwsze pokolenie reprezentują Jan Buddenbrook senior i jego małżonka, Antoinette Buddenbrook, z domu Duchamps. Drugie pokolenie to ich syn, konsul Jan Buddenbrook[14], jego przyrodni brat, syn Jana seniora z pierwszego małżeństwa – Gotthold, oraz małżonka Jana, konsulowa Elżbieta Buddenbrook, z domu Kröger. Najwięcej uwagi Mann poświęca przedstawicielom trzeciego pokolenia, wśród których najważniejsza jest trójka dzieci konsulstwa: Tomasz, Antonina (zdrobniale Tonia) i Chrystian Buddenbrookowie. Oprócz nich trzecie pokolenie reprezentują: ich siostra Klara, wychowująca się z nimi Klotylda, pochodząca z bocznej, zubożałej linii rodziny, trzy córki Gottholda (Fryderyka, Henryka i Fifi) oraz żona Tomasza, Gerda Buddenbrook, z domu Arnoldsen. Najważniejszą postacią z pokolenia czwartego jest syn Tomasza i Gerdy, ochrzczony imionami Justus Jan Kasper, ale nazywany przez wszystkich zdrobniale Hanno (od niemieckiej formy Johann). Oprócz niego ostatnie pokolenie reprezentuje Eryka Grünlich, córka Toni z pierwszego małżeństwa[15].

Szczegółowe rozpoznanie postaci wydaje mi się konieczne dla przesłedzenia dziejów upadku rodziny Buddenbrooków. Na razie skoncentru-

ję się na zreferowaniu faktów, które następnie poddam analizie, z wykorzystaniem różnorodnych ustaleń wcześniejszych interpretatorów. Jakie zatem zdarzenia znaczą kolejne stadia tego stopniowego rozkładu? Pierwszym z nich jest bez wątpienia megalomania Gottholda Buddenbrooka, który skutkuje wydziedziczeniem pierworodnego przez Jana seniora. Jedynym spadkobiercą staje się w ten sposób konsul Jan, po którego śmierci firma przechodzi w ręce Tomasza. Spośród czwórki dzieci konsulstwa Klara i Chrystian są bezdzietni, natomiast Tonia wzięła się w dwa nieudane małżeństwa: z Benedyktem Grünlichem i Alojzym Permanederem. Z każdym z nich ma po jednym dziecku: z Grünlichem córkę Erykę, z Permanederem również córkę, która jednak umiera pół godziny po porodzie. W ten sposób jedynym męskim potomkiem rodu zostaje syn Tomasza i Gerdy, Hanno, który ani nie nadaje się na dziedzica rodzinnego interesu, ani też nie jest nim specjalnie zainteresowany. Tomasz przedwcześnie umiera i na mocy jego testamentu firma zostaje zlikwidowana. Hanno zaś, od wczesnego dzieciństwa chorowity, odchodzi wkrótce po ojcu, w wieku zaledwie 15 lat. Spośród Buddenbrooków płci męskiej przy życiu pozo-

[13] J. Wojnicka, *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego*, Rabid, Kraków 2001, s. 128.

[14] W dialogach określany często jako „Jean”, sądzę, że z racji francuskiego pochodzenia madame Antoinette. Badacze, z których prac korzystałem, różnią się w przyjętych formach imion powieściowych postaci (np. niemieckie „Johann” a spolszczone „Jan”). Na potrzeby niniejszego tekstu przyjmuję (najczęściej polsko brzmiące) formy używane w powieści w tłumaczeniu Ewy Librowiczowej.

[15] *De facto* w powieści pojawia się także piąte pokolenie w osobie Elżbiety Weinschenk, córki Eryki. Nie ma to jednak większego znaczenia z uwagi na panujące w ówczesnym mieszczaństwie obyczaje faworyzujące potomków męskich. Zresztą, powieść wymownie kończy śmierć ostatniego męskiego przedstawiciela rodziny, choć co najmniej siedem potomków Jana Buddenbrooka seniora wciąż pozostaje przy życiu.

staje jedynie Chrystian, ale na końcu powieści znajduje się on w zakładzie psychiatrycznym w Hamburgu i zaznaczone zostaje, iż „widoki na wypuszczenie go stamtąd były nader słabe” [16]. Gerda po śmierci syna planuje wrócić do rodzimego Amsterdamu, więc w Lubece pozostają tylko Tonia z córką i wnuczką, Klotylda i trzy córki Gottholda. Jedynie pierwsza z nich stara się zachować rodzinną dumę; mówi: „dopóki będę przy życiu, nasza mała gromadka tych, co pozostali, powinna tutaj trzymać się razem” [17].

Analizując upadek rodziny Buddenbrooków, badacze przyjmowali różną optykę, zazwyczaj dostrzegając zarówno jego wymiar indywidualny, jak i bogaty kontekst społeczny, jednak różnie rozkładając akcenty. Marceli Ranicki w swojej interpretacji powieści kładzie szczególny nacisk na jej wymowę krytyczno-społeczną, przeprowadzając uszeregowaną pokoleniami analizę działań kolejnych szefów firmy (Jan senior, konsul Jan, Tomasz) w kontekście przemian wewnątrz systemu kapitalistycznego. Wskazuje, iż już za konsula pojawiają się „typy zapowiadające stopniowe przechodzenie wolnego handlu wczesnego okresu kapitalizmu do drapieżnego i brutalnego w środkach handlu epoki imperializmu” [18] – takie znaczenie

badacz przypisuje pierwszemu mężowi Toni, Grünlichowi, i jego bankierowi Kesselmejerowi. Ów konflikt społeczny rozwija się w latach, gdy firmę prowadzi Tomasz. Ranicki przywołuje scenę z części ósmej powieści: Tonia proponuje bratu nieuczciwą transakcję, którą ten ze względów etycznych stanowczo odrzuca. Pojawia się w nim jednak wewnętrzny konflikt między „kupiecką etyką oderwaną od rzeczywistych warunków społecznych a faktycznym rozwojem moralności burżuazji w epoce kapitalizmu” [19], spotęgowany tylko pojawieniem się bezwzględnej konkurencji w osobie Hermana Hagenströma, o którym pisze Ranicki: „to pełnokrwisty przedstawiciel nowych metod kupieckich” [20]. Ustalenia badacza to niezwykle cenna analiza tego aspektu powieści; trudno jednak zgodzić się na jego kategorię wywyższenie ponad inne problemy.

Na inny z nich – pogarszający się stan zdrowia członków rodziny (uciążliwe schorzenia gnębią zwłaszcza Chrystiana, Klarę i Hanna, ale również Tomasz zmaga się z rozmaitymi dolegliwościami [21]) – zwraca uwagę Norbert Honsza w książce *Tomasz Mann – arystokrata ducha*: „Wzrastający biologiczny dekadentyzm rodziny Buddenbrooków wiąże się z ich specyficzną duchową sublimacją, co implikuje dla stylu i konstrukcji tej powieści wyrafinowaną dwuznaczność” [22]. Autor co prawda zaledwie stronę dalej również deprecjonuje kwestie biologiczne, „gdyż są to jedynie szyfry literackie dla ukazania narastającego upadku społecznego” [23], jednak jego obserwacja dotyczy innej istotnej kwestii: zachodzących wewnątrz rodziny procesów duchowych. To problem, w mojej opinii, co najmniej równie istotny, co społeczna wymowa powieści – nie są to zresztą całkiem osobne kwestie. Koncepcję zbliżoną do owych „szyfrów literackich” Honszy, jednak bliższą mojemu pogładowi, przedstawia Georg Lucács. Pisze on: „w upadku rodziny Buddenbrooków znajduje odbicie ogólny proces kryzysu burżuazji; cechy biologiczne i psychologiczne przedstawicieli różnych pokoleń to charakterystyczne oznaki i formy, w których wyraża się ten nieuchronny upadek” [24]. Zatem

[16] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, tłum. E. Librowiczowa, Książka i Wiedza, Warszawa 1988, s. 266.

[17] *Ibidem*, s. 265.

[18] M. Ranicki, *Z dziejów literatury niemieckiej* (fragmenty), Warszawa 1955, [w:] *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej*, wyb. i oprac. R. Dziergwa, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003, s. 209.

[19] *Ibidem*, s. 210.

[20] *Ibidem*, s. 209.

[21] Warto przy tym zaznaczyć, że wszystkie wymienione postacie są jeszcze we względnie młodym wieku.

[22] N. Honsza, *Tomasz Mann – arystokrata ducha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993, s. 36.

[23] *Ibidem*, s. 37.

[24] G. Lucács, *Buddenbrookowie*, tłum.

B. Tarnas, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, wyb. A. Rogalski, Państwowy Instytut

to Buddenbrookowie są mimo wszystko w tej powieści najistotniejsi, a rzeczywistość społeczna stanowi zaledwie tło dla ich rozkładu, wynika z niej tylko jeden z jego aspektów. Zdaniem Lucácsa, „Tomasz Mann przedstawia upadek starej burżuazji jako proces wewnętrzny [podkr. – cytowanego autora] [...] Znakomicie indywidualizuje postaci i po mistrzowsku przedstawia zarówno ich odrębność, jak i podobieństwo rodzinne”[25]. To konstatacja kluczowa dla prowadzonych tu rozważań ze względu na rozpoznanie wewnętrznego charakteru upadku oraz indywidualnego rysu postaci. W opozycji wewnętrzność–zewnętrzność, którą wyróżniłem na podstawie porównania przeprowadzonego przez Wojnicką, *Buddenbrookowie* reprezentują tę pierwszą kategorię. Nie unieważnia to doniosłego znaczenia uwarunkowań społecznych na drodze rodziny do upadku, ale głównym przedmiotem zainteresowania pozostają tu jednak konkretne postaci wykreowane przez Manna i w różny sposób przeżywające schyłek świetności swojego rodu.

Jako że *Buddenbrookowie* to dzieło wielopłaszczyznowe, niemożliwością jest omówienie jednego jego aspektu z całkowitym pominięciem innych – tak jak zrobił to Ranicki, opisując wyłącznie kontekst przemian systemu kapitalistycznego. Poniekąd na drugim biegunie dyskusji nad powieścią Manna sytuuje się Armand Nivelle, który w tekście pt. *Struktura „Buddenbrooków”* skupia się niemal wyłącznie na indywidualnych cechach bohaterów i ich układzie w konstrukcji utworu[26]. Na początku swoich rozważań wyróżnia on jednak trzy plany, na których rozgrywa się akcja powieści. Pierwszy z nich to „fresk mieszczańskiej społeczności dziewiętnastowiecznej Lubeki”[27] (a więc główny przedmiot zainteresowań Ranickiego). „Chylenie się ku upadkowi rodziny Buddenbrooków”[28] to plan drugi, na planie trzecim zaś „obserwujemy psychologię jednostkową”[29], co do której jednak autor wyraźnie zaznacza, że „imperatywy społeczne określają, lub przynajmniej wpływają, na tę jednostkową psychologię”[30]. Następnie Nivelle określa wzajemny układ tych planów: „plan pierwszy

ustala wymiary przestrzenne, drugi – wymiary czasowe, trzeci zaś daje głębsze usprawiedliwienie zdarzeń rozgrywających się w dwóch poprzednich planach”[31]. Znowż zatem nacisk położony jest na wewnętrzne przeżycia bohaterów, dla których zewnętrzne bodźce społeczne stanowią jedynie kontekst.

W tym miejscu warto przywołać też koncepcję „kilku torów upadku”, którą – z precyzją, moim zdaniem, dorównującą propozycji Nivelle’a – prezentuje Marek Wydmuch:

Rodzina kupiecka o świetnych tradycjach, jedna z pierwszych w mieście, skłania się ku upadkowi kilkoma torami, których równoległość i wzajemne z siebie wynikanie może sprawiać wrażenie ciemnego determinizmu [...] Jest to upadek fizyczny [wszystkie podkreślenia w tym cytacie – J.S.], objawiający się coraz wyraźniejszym występowaniem u członków rodu przeróżnych drobnych dolegliwości, wzmagających się w następnym pokoleniu; jest to zanik siły i energii witalnej, przerost refleksji nad bezpośrednim działaniem, prowadzący do braku zdecydowania i rozmachu w operacjach handlowych; są to rozmaite przypadkowe niepowodzenia w rodzaju nieudanych małżeństw Toni, powodujące dotkliwy odpływ gotówki z rodzinnej kasy; jest to wreszcie rosnąca w siłę, bezwzględna konkurencja, reprezentowana przez coraz szybciej pnących się w górę Hagenströmów[32].

Nivelle określał plany akcji w strukturze powieści, natomiast Wydmuch charakteryzuje już sam rozgrywający się w jej ramach upadek. Jego

Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 40. Wszystkie inne przejrane przeze mnie źródła podają nazwisko autora w formie „Lukács”. Będę jednak w tej pracy przywoływać je w zapisie figurującym w powyższej pozycji.

[25] Ibidem, s. 41.

[26] Ustalenia badacza dotyczące powieściowych postaci oceniam jako szczególnie wartościowe i powrócę do nich w dalszej części pracy.

[27] A. Nivelle, *Struktura „Buddenbrooków”*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, op. cit., s. 49.

[28] Ibidem.

[29] Ibidem, s. 50–51.

[30] Ibidem, s. 51.

[31] Ibidem.

[32] M. Wydmuch, op. cit., s. 65.

opis również wyraźnie akcentuje wewnętrzność owego procesu, marginalizując wręcz znaczenie przemian, które opisywał Ranicki. Właściwie jedynie ostatni „tor” uwzględni aspekt społeczny upadku, choć i tu autor wspomina wyłącznie o konkurencyjnej rodzinie Hagenströmów.

Na marginesie tych rozważań przytoczę jeszcze jedną obserwację Armanda Nivellé'a: „Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że zamiarem autora było zilustrowanie idei upadku, gdyż wznosząca się i następnie opadająca krzywa stosuje się do wszystkich rodzin, o których mowa jest w powieści” [33]. Badacz wymienia następnie rodziny Krögerów („podupadają wskutek nadmiernego zbytku” [34]), Ratenkampów, którzy wybudowali zajmowany później przez Buddenbrooków dom przy Mengstrasse, oraz kolejnych po Buddenbrookach właścicieli tej nieruchomości, czyli samych Hagenströmów, u których Nivelle również dopatruje się oznak powoli nadchodzącego schyłku. Buddenbrookowie nie są zatem przypadkiem odosobnionym – te same mechanizmy, które poprowadziły ich w dół, zachodzą również w innych rodzinach. Bodaj najwyraźniej sugeruje to w powieści wątek Jakuba Krögera, który „wdał się w wielkim Hamburgu w niemoralne towarzystwo” i „wyciągał od ojca w ciągu wielu lat znaczne sumy; gdy zaś konsul Kröger odmawiał dalszych zapomóg, wówczas małżonka jego [...] przesyłała lekkomyślnemu synowi coraz to nowe kwoty” [35]. Co znamienne, Mann czyni z przesyłania przez konsułową Kröger pieniędzy Jakubowi stały motyw, powracający od czasu do czasu na prawie pobocznej wspominiki. Sądzę, że pisarz celowo przypomina ten w gruncie rzeczy nieistotny dla fabuły wątek,

[33] A. Nivelle, op. cit., s. 50.

[34] Ibidem.

[35] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 1, tłum. E. Li-browiczowa, Książka i Wiedza, Warszawa 1988, s. 172.

[36] W powieści pojawia się nawet wprost wyrażona uwaga na temat Chrystiana, iż „spadł on po prostu do jednego rzędu z Jakubem Krögerem” (T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 24).

aby podkreślić uniwersalność opisywanych zjawisk. Jakub Kröger pełni przecież w swojej rodzinie funkcję „czarnej owcy”, tak samo jak u Buddenbrooków Gotthold, a w kolejnym pokoleniu Chrystian [36]. Jego powracające nazwisko można traktować wręcz jako przestrożę dla bohaterów – oto pod ich nosem rozgrywają się procesy podobne do tych, które niebawem spowodują ich własny regres.

Podsumowując ten fragment rozważań, podkreślę raz jeszcze, iż upadek Buddenbrooków ma charakter wewnętrzny, choć czynniki zewnętrzne również mają w nim swój udział – nie da się przecież ukryć, że jednym z głównych warunków dobrobytu rodziny jest sprawnie prosperująca firma. Mann kładzie jednak wyraźny nacisk na splot fizycznych i duchowych zmian zachodzących wśród członków rodziny, które – z całym bogactwem innych istotnych czynników i wątków pobocznych – stanowią sedno jej upadku. Należy też w tym miejscu wspomnieć o drugiej wyszczególnionej opozycji: łagodność–gwałtowność. O zaklasyfikowaniu upadku Buddenbrooków do pierwszej z tych kategorii świadczyć może już samo rozciągnięcie go w czasie na cztery dekady rodzinnej historii. Najlepiej jednak wątek ten wybrzmi w zderzeniu z filmową wizją Viscontiego.

Upadek Essenbecków

W świetle jawnej inspiracji włoskiego reżysera utworem Manna zdaje się słuszne, by zarysowując koleje upadku rodziny Essenbecków ze *Zmierzchu bogów*, dokonywać równoczesnego ich porównania ze schematem zaczerpniętym z *Buddenbrooków*. Szczególnie ważnym elementem poniższych rozpoznań będzie skonfrontowanie obu dzieł pod względem wyróżnionych opozycji: wewnętrzność–zewewnętrzność, łagodność–gwałtowność. W tym celu dokonam zestawienia wybranych aspektów obydwu utworów, takich jak znaczenie historii czy portrety wybranych postaci. Najpierw jednak wypada przedstawić, jak przebiega upadek rodziny w filmie Viscontiego.

W dziejach Essenbecków – podobnie jak u Manna – wielką rolę odgrywa rodzinny in-

teres, którym w *Zmierzchu bogów* jest nie firma kupiecka, ale stalownia. Jej znaczenie podkreśla Visconti już na samym początku filmu – obrazy z huty stanowią tło dla napisów początkowych. W przeciwieństwie do mieszczańskich Buddenbrooków, Essenbeckowie są rodziną arystokratyczną. Senior rodu, baron Joachim von Essenbeck, miał dwóch synów, jednak starszy z nich zginął w czasie I wojny światowej, osierocając syna Martina, który jest na początku filmu głównym spadkobiercą Joachima – pozostaje jednak pod wpływem swej matki Sophie. Drugi syn Joachima, Konstantin, jest wdowcem i ma syna Günthera. Oprócz nich w kręgu rodzinnym znajdują się Thalmannowie: siostrzenica Joachima, Elisabeth[37], jej mąż – Herbert, oraz ich córki Thilde i Erika, a także kuzyn Aschenbach i często zapraszany do rodzinnego stołu dyrektor stalowni, Friedrich Bruckmann – w ukryciu mający romans z wdową Sophie. Warto zwrócić uwagę, iż Essenbeckowie już na początku filmu są rodziną podziurawioną i niepełną – nie żyją mąż Sophie i żona Konstantina, nie pojawia się też żadna wzmianka o małżonce Joachima. Buddenbrookowie zresztą również już od pierwszych rozdziałów mają problemy z zachowaniem spójności rodziny – pełen goryczy list od wydziedziczonego Gottholda przychodzi już w trzecim rozdziale, choć odczytany zostaje dopiero w rozdziale dziesiątym, ze względu na trwającą rodzinną uroczystość.

Właśnie w scenach przedstawiających uroczystość rodzinną – otwierające film przyjęcie urodzinowe barona Joachima – interpretatorzy dzieła Viscontiego wskazują najsilniejsze jego podobieństwa do powieści Manna. „Porównanie z *Buddenbrookami* – pisze Alicja Helman – narzuca przede wszystkim pierwsza scena filmu [...] Wszystko wydaje się tu świadczyć o świetności rodziny, jej nobliwości, poszanowaniu tradycji, uczuciowych więzach [...] Nie inaczej świętowali od pokoleń Buddenbrookowie”[38]. Świetność ta, oczywiście, to tylko pozór: jest 27 lutego 1933 roku, krótko po dojściu hitlerowców do władzy, i owe „demony ukryte wewnątrz rodziny” już powoli podnoszą łeb. Ten moment swego rodzaju lśniącej pełnym blaskiem ciszy

przed burzą trafnie charakteryzuje Tomasz Buddenbrook w momencie swojego – na pozór – wielkiego sukcesu: krótko po narodzinach pierworodnego syna został (jako pierwszy z rodziny) podniesiony do godności senatora, po czym wybudował sobie „najpiękniejszy dom na całą okolicę”[39]. W odbytej około miesiąc po wprowadzeniu rozmowie z Tonią mówi on:

Gdyśmy chrzcili Jana, przypominasz sobie? Powiedziałaś: „Wydaje mi się, jak gdyby teraz miały się zacząć zupełnie inne czasy!” Słyszę to wyraźnie; a potem wszystko układać się zaczęło tak, jak gdybyś trafnie przewidywała, przyszły wybory do senatu, poszczęściło mi się, a tu wyrastał z ziemi dom. Ale „senator” i dom – to pozory, a ja wiem coś, o czym tyś jeszcze nigdy nie pomyślała, wiem o tym z życia i z historii. Wiem, że często zewnętrzne, widoczne i uchwytnie oznaki i symbole szczęścia i wznoszenia się wwyż zjawiają się dopiero wtedy, kiedy w istocie wszystko już zmierzcha. Owym zewnętrznym oznakom potrzeba nieco czasu na to, by się ukazać, są jak światło gwiazdy, tam w górze, o której nie wiemy, czy nie zaczyna gasnąć, czy już nie zgasła, wówczas gdy najjaśniej nam świeci...[40]

Georg Lucács tak skomentował ten punkt rozwoju historii Tomasza: „gałąź, na której siedzi, jest już mocno spróchniała, i im więcej czasu upływa, tym wyraźniej to widać”[41]. Podobnie przedstawia się sytuacja rodziny Essenbecków na początku filmu, z tą istotną różnicą, że czas, który upływa, zanim pozór świetności zostanie przełamany, jest znacznie mniejszy, a właściwie rozbitcie idyllicznego obrazu rodzinnego następuje jeszcze tego samego dnia, w trakcie tej samej uroczystości. 27 lutego to data nieprzypadkowa, wtedy bowiem miał miejsce pożar Reichstagu, który „uświadamia zebranym,

[37] Dla porządku zaznaczę, iż w przypadku filmowych postaci – również określanych w polskojęzycznych źródłach różnymi formami (np. Elżbieta zamiast Elisabeth) – używam imion w ich oryginalnym brzmieniu.

[38] A. Helman, *Palimpsesty...*, s. 216.

[39] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 26.

[40] Ibidem, s. 31.

[41] G. Lucács, op. cit., s. 43.

że są u progu wielkich zmian”[42], dlatego też wcześniejsza część filmu „to rodzaj rekwiem dla odchodzącego świata – niesie ze sobą mroczną zapowiedź nadciągających zdarzeń”[43]. Aby symbolicznie puścić w ruch mechanizm upadku rodziny Essenbecków, Visconti wybrał zatem konkretne wydarzenie historyczne, nazwane przez Helman, wraz z pojawiającą się w dalszej części filmu nocą długich noży, „sytuacjami, które [...] zapewniły Hitlerowi nieograniczoną władzę i przesądziły o losie Niemiec”[44]. Wobec zdarzeń politycznych w kraju historia Essenbecków staje się zatem „rodzajem mikrokosmosu tego, czego doświadczył kraj”[45].

Rozkład rodziny Essenbecków – jak rozpoznała w przywoływanym już fragmencie swojej książki Joanna Wojnicka – „spowodowany został zewnętrznym bodźcem, powołującym tylko do życia demony ukryte wewnątrz niej samej”[46]. Korelacja tego, co zewnętrzne, z tym, co wewnętrzne, jest tu zatem odmienna od tej, którą można zaobserwować w *Buddenbrookach*. Owe „demony” to bowiem przede wszystkim żądza władzy, umiejętność wzajemnej manipulacji oraz pogłębiające się podziały polityczne. Herbert Thalman ma poglądy liberalne i otwarcie krytykuje nazistów. Joachim von Essenbeck pozostaje sceptyczny wobec władzy Hitlera, podczas gdy jego syn Konstantin należy do SA. W rodzinie znajduje się również członek SS – kuzyn Aschenbach. To właśnie on, „diabliczny lalkarz”[47], steruje działaniami innych postaci, najpierw skłaniając Friedricha i Sophie do zabójstwa Joachima i upozorowania winy

Herberta, potem namawiając Friedricha na zamordowanie Konstantina w czasie nocy długich noży, wreszcie manipulując Martinem, który zyskuje dominację nad matką i jej kochankiem, doprowadzając do ich kończącej akcję filmu samobójstwa. Manipulantami są również Sophie – po śmierci Joachima nakłania ona Martina do przekazania szefostwa stalowni Friedrichowi z całkowitym pominięciem Konstantina – oraz Konstantin, który dowiedziawszy się o dokonanej przez Martina zbrodni (gwałcie na małej Żydówce), wykorzystuje tę wiedzę dla własnej korzyści. Jedynymi spośród zamieszanych w zainicjowane śmiercią Joachima wydarzenia, którzy zachowują czyste sumienie, są Thalmanowie – ich rodzina zostaje jednak szybko rozbita: Herbert musi uciekać z kraju, jego żona również chce wyjechać z córkami, ale trafia do Dachau, gdzie umiera, oraz Günther, wrażliwy, uzdolniony muzycznie syn Konstantina, którego jednak w końcówce filmu także dosięgają macki Aschenbacha: esesman opowiada mu o śmierci jego ojca, budząc w nim nienawiść do Friedricha. Badacze odczytywali złamanie Günthera jako „metaforę upadku całej kultury”[48], łącząc tę scenę z wcześniejszym paleniem książek[49]: „Na stosach spłonęły nie tylko książki, płomienie zniszczyły także ich potencjalnych obrońców”[50].

Kluczową rolę w upadku Essenbecków odgrywa zatem historia – „zewnętrzny bodziec”. To istotna różnica między *Zmierzchem bogów* a powieścią Manna. Marek Wydmuch pisze o *Buddenbrookach*: „jest to powieść w każdym calu ahistoryczna [...] wszystko to, co skłaniać by mogło do ujęcia historyczno-społecznego, pozostawił Mann świadomie na uboczu”[51]; i dalej: „Książka dopuszcza interpretację socjologiczno-historyczną, [...] ale w zamyśle zjawiska te usuwała z pola widzenia, koncentrując się przede wszystkim na procesach indywidualnych”[52]. Nawet znacznie bardziej dowartościowujący wymowę społeczno-historyczną powieści Norbert Honsza zauważył, iż Mann w konstruowaniu tła historycznego ogranicza się do „zarysowania tylko ogólnych konturów”[53]. Georg Lucács zaś, w toku rozważań

[42] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 236.

[43] Ibidem, s. 233.

[44] Ibidem, s. 232.

[45] Ibidem.

[46] J. Wojnicka, op. cit., s. 128.

[47] H. Bacon, op. cit., s. 153.

[48] Ibidem, s. 154.

[49] Notabene, pierwszym wśród wyliczanych w tej scenie autorów jest Tomasz Mann (wraz z bratem Henrykiem).

[50] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 239.

[51] M. Wydmuch, op. cit., s. 64.

[52] Ibidem, s. 65.

[53] N. Honsza, op. cit., s. 40.

nad obiektywnością i subiektywnością *Buddenbrooków*, tak komentuje omawiany problem: „Subiektywny jest przede wszystkim wybór materiału. Z rzeczywistości społecznej wydobyte zostało tylko to, co dotyczy Buddenbrooków, [...] nawet wówczas, jeśli idzie o wydarzenia ekonomiczne czy polityczne o znaczeniu światowym (rewolucja 1848 roku, wojna 1870–1871 i inne)”[54]. W istocie, wydarzenia Wiosny Ludów zostają wprowadzone w powieści poprzez informację, iż „kucharka Katarzyna, zawsze dotąd wierna i uczciwa, teraz nagle zbuntowała się”[55], a rozdział poświęcony drugiemu z wymienionych konfliktów zajmuje zaledwie jedną stronę i przeplata skrótowy, względnie zobjektywizowany opis działań wojsk z informacjami o interakcjach Buddenbrooków z pruskimi oficerami, zabawach małego Hanna czy dotkliwym dla rodzinnego interesu bankructwie innej firmy z przegranego Frankfurtu[56].

Inaczej wygląda obecność historii w filmie Viscontiego. Tam również pozostaje ona zaledwie tłem dla opowieści rodzinnej, ale jej znaczenie dla zdarzeń fabularnych jest dużo donioślejsze. Sam reżyser miał stwierdzić, że *Zmierch bogów* to „film usytuowany w tym momencie [narodzin hitleryzmu – J.S.] po to, by sprowokować pewne konflikty [...] Nigdy zresztą nie zamierzałem nakręcić filmu historycznego”[57]. Także Wojnicka argumentuje, iż dzieło Viscontiego filmem historycznym nie jest, „albowiem historia spełnia tu jedynie rolę inauguracyjną wydarzenia”[58]. Jednak w kontekście porównania z *Buddenbrookami*, to właśnie ta rola okazuje się kluczową zmianą wprowadzoną w Mannowskim schemacie przez włoskiego reżysera. Znaczenie zdarzeń historycznych jako zapłonu dla upadku rodziny Essenbecków jest nieporównanie większe niż dla upadku Buddenbrooków, a jednak paradoksalnie to dzieło Manna silniej osadzone jest w konkretnym czasie. Zapożyczając pewne powieściowe tematy i osadzając je w zgoła innych realiach, Visconti uniwersalizuje opowiadaną historię; jego film – zdaniem Henry’ego Bacona – „sugeruje, że siły, które wywołały dojście do władzy partii nazistowskiej, mogą zostać

uwolnione kiedykolwiek i gdziekolwiek”[59]. Jedynym fragmentem *Zmierchu bogów*, który wykracza ponad tak zdefiniowane metody prezentacji zdarzeń historycznych, jest – znakomita skądinąd – sekwencja przedstawiająca noc długich noży. Choć dla rozwoju akcji potrzebna była ona jedynie, by pokazać zamordowanie Konstantina przez Friedricha, reżyser uległ pokusie rozszerzenia sekwencji o wcześniejszą orgiastyczną zabawę członków SA. Jednak raczej funkcjonuje ona w filmie na prawach mistrzowsko wkomponowanej dygresji[60], aniżeli przełamuje dotychczas stosowaną strategię prezentacji wydarzeń historycznych.

Jednym z czynników wpływających na uniwersalny charakter *Zmierchu bogów* jest bez wątpienia zaczerpnięcie struktury nie tylko z *Buddenbrooków*, ale też z *Makbeta*. Liczne paralele między sztuką Szekspira a filmem Viscontiego wyliczają właściwie wszyscy jego komentatorzy, jednak większość istotnych powiązań zawarła w pigułce Wojnicka: „*Zmierch bogów* zaczyna się jak dramat Szekspira – od

[54] G. Lucács, op. cit., s. 43.

[55] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 1, op. cit., s. 129. W dalszym ciągu akcji konsul Buddenbrook przemawia do protestującego tłumu; jest to jednak ledwie epizod bez szczególnie doniosłego znaczenia dla całej powieści. Dla porządku należy też zaznaczyć, że w czasie Wiosny Ludów umieścił Mann śmierć Lebrechta Krögera, teścia konsula i jednego z ostatnich żyjących wówczas przedstawicieli najstarszego pokolenia powieściowych postaci.

[56] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 35–36.

[57] L. Schifano, op. cit., s. 384. Autorka nie podaje, niestety, źródła przytaczanej wypowiedzi Viscontiego.

[58] J. Wojnicka, op. cit., s. 128.

[59] H. Bacon, op. cit., s. 154.

[60] Podobną funkcję rozbudowanej dygresji w *Buddenbrookach* spełnia rozdział o szkolnych doświadczeniach Hanna, jeden z ostatnich rozdziałów w książce, odwołujący się do momentu śmierci chłopca i dodatkowo go charakteryzujący, ale jednak przede wszystkim odmalowujący realia systemu edukacji, przez który musiał kiedyś przejść także Mann. Por.: M. Ranicki, op. cit., s. 211.

morderstwa króla, uruchamiającego pasmo kolejnych zbrodni. Podobnie jak u Szekspira tak i w *Zmierzchu bogów* król jest stary i szanowany, Makbet-Fryderyk ambitny, lecz słaby, a Lady Makbet-Sophie – żądna władzy i odważna” [61]. Do listy budzących makbetowskie skojarzenia postaci można jeszcze dopisać Aschenbacha („Na podobieństwo Szekspirowskich czarownic w *Makbecie* rozstrzuwa przed nim [Friedrichem – J.S.] miraż nieograniczonych możliwości” [62]) oraz Herberta Thalmanna w scenie jego powrotu do kraju („Pojawia się on, przy rodzinnym stole niczym duch Banka na ucztach, jako że wracając do Niemiec, przesądza swą śmierć z rąk gestapo” [63]). Zresztą, w wypowiedzi cytowanej przez Henry’ego Bacona, Suso Cecchi d’Amico, scenarzystka i współpracowniczka Viscontiego, wprost stwierdza, że pierwotnym pomysłem na projekt, który przerodził się w *Zmierzch bogów*, był właśnie swego rodzaju „współczesny *Makbet*”, dopiero później zaś twórcy umieścili akcję w pierwszych latach rządów Hitlera [64].

Wątek makbetowski przywołuję nie tylko jako ornamentacyjną ciekawostkę czy też poszerzenie zbioru literackich inspiracji reżysera, ale także ze względu na istotne rozważania Bacona dotyczące struktury narracyjnej filmu i jej związków z dramatami Szekspira oraz dziewiętnastowieczną powieścią. Konkluzją jego analizy jest rozpoznanie, iż w narracji *Zmierzchu bogów* utrzymuje się „balans pomiędzy elementami dramatycznymi i powieściowymi” [65]. Cóż zatem z obu tych schematów znajduje badacz w filmie Viscontiego? Jako powieściową wskazu-

je „jego [medium filmowego – J.S.] zdolność do pokazywania bogatych, pełnych w detale obrazów, w pełni wykorzystanych do rekonstrukcji sposobu życia w określonej sytuacji historycznej, która na różne sposoby determinuje bohaterów, ich aspiracje i możliwości” [66] (jakże współgrają ten opis z *Buddenbrookami!*); jako dramatyczny zaś „gwałtowny [ang. *torrential*; podkr. – J.S.] strumień zdarzeń, w którym bohaterowie desperacko próbują podążać za swymi ambicjami lub po prostu panować nad biegiem swego życia” [67]. To oczywiście jedynie wyimki z dość obszernych rozważań Bacona, jednak rzucają one wystarczająco dużo światła na powieściowe i dramatyczne proveniencje narracji filmu, by pozwolić mi wrócić do opozycji łagodność-gwałtowność. Druga z tych kategorii została bowiem zaakcentowana nie tylko przez Bacona w kontekście narracji filmu, ale też przez Laurence Schifano, która pisze: „główne obsesje Viscontiego objawiają się poprzez gwałtownie [podkr. – J.S.] ekspresjonistyczny i pogmatwany styl, więcej zawdzięczający fantazmatom niż obiektywizmowi historycznemu czy rozważaniom ideologicznym” [68], w kolejnym zdaniu wskazując jeszcze na „gwałtowność przeżyć bohaterów” [69]. W zestawieniu z tymi rozpoznaniem niech wybrzmiały obserwacje Georga Lucácsa nt. *Buddenbrooków*:

Styl powieści pozostaje w całkowitej zgodności z wyborem materiału. Tomasz Mann dąży do tego, aby stworzyć w miarę duże, gładko wykończone, spokojne [wszystkie podkreślenia w tym cytacie – J.S.] obrazy. Dlatego opowiada możliwie niewiele o poszczególnych wydarzeniach [...] Przełomy w życiu społecznym pokazane są najczęściej jako podsumowanie minionych zdarzeń, jako porównanie teraźniejszości z przeszłością, a nie jako dramatyczne punkty zwrotne [...] Nawet jeśli [Mann – J.S.] opowiada o jakichś dramatycznych konfliktach, to przede wszystkim zaczyna od ostatecznej katastrofy, a następnie, w skondensowanej formie *résumé*e podaje to wszystko, co poprzedziło akcję. [...] Na tym gruncie rodzi się spokojna wielkość *Buddenbrooków*. Jest ona bardziej wynikiem starannego filtrowania materiału, którego dostarcza życie, niż chłodnego epickiego ujęcia tego materiału i epickiego nasycenia pełnymi dramatyzmami punktami zwrotnymi [70].

[61] J. Wojnicka, op. cit., s. 144.

[62] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 236.

[63] Ibidem, s. 238.

[64] H. Bacon, op. cit., s. 146. Wypowiedź przez autora opisana jako pochodząca z przeprowadzonej przez niego samej rozmowy z Cecchi d’Amico.

[65] Ibidem, s. 152.

[66] Ibidem.

[67] H. Bacon, op. cit., s. 150.

[68] L. Schifano, op. cit., s. 384.

[69] Ibidem.

[70] G. Lucács, op. cit., s. 44–45.

Czyż nie jest *Zmierzch bogów*, ze swoim „gwałtownym strumieniem zdarzeń”, doskonałym przykładem tego, co Lucács, w opozycji do „spokojnej wielkości *Buddenbrooków*” nazywa „epickim nasyceniem pełnymi dramatyzmu punktami zwrotnymi”? Czy ta „spokojna wielkość” nie wiąże się ściśle z – jak to ujęła Wojnicka – „łagodnym chyleniem się ku upadkowi”? Zdaje się zatem, że to owa rozpoznana przez Bacona dramatyczność filmu *Viscontiego* odróżnia go od *Buddenbrooków*; to w niej przejawia się gwałtowność *Zmierzchu bogów*, równie starannie dopasowana do niszczącego Essenbecków przebudzenia demonów, jak „spokojna wielkość” powieści zestrojona jest z łagodnym i stopniowym próchnieniem gałęzi, na której siedzą jej tytułowi bohaterowie. Taka „makbetyzacja” Mannowskiego tematu, na jaką porwał się Visconti, może jawić się także jako komentarz na temat dramatycznej i gwałtownej natury niepokojów XX wieku.

Buddenbrookowie a Essenbeckowie

Scharakteryzowane w poprzedniej części różnice między omawianymi utworami mają też przełożenie na sposób portretowania ich bohaterów. Przy definiowaniu tego, jak wygląda on w obu dziełach, znów pomocna i kluczowa okazuje się opozycja wewnętrzności i zewnętrzności. Podstawową różnicą między postaciami filmowymi a powieściowymi jest bowiem fakt, iż Visconti zachowuje wyraźny dystans wobec swoich bohaterów, ogląda ich z zewnątrz, podczas gdy Mannowi, choć również opowiada on z pozycji obserwatora, zdarza się zagłębić w życie wewnętrzne niektórych postaci – co ważne, jedynie członków rodziny *Buddenbrooków*, najczęściej Toni, Tomasza i Hanna. Naokoło nich rozpościera się zaś barwna galeria postaci drugoplanowych i epizodycznych, które dzięki niewątpliwemu talentowi autora ożywają na kartach jego powieści. Opisując *Buddenbrooków*, Aleksander Rogalski wspomina o „nieprzebranej ilości typów i postaci, które wnikają w pamięć cierpliwego czytelnika swymi niepowtarzalnymi rysami indywidualnymi: językiem, zwyczajami, mimiką, gestami,

odruchami, postępowaniem itd.”[71]. Za przykład niech posłuży fragment z pierwszej sceny powieści, w której zgromadzeni *Buddenbrookowie* wybuchają gremialnie śmiechem:

Na te słowa stary monsieur Jan Buddenbrook wybuchnął głośnym śmiechem, na który od dawna już mu się zbierało [...] Wszyscy śmieli się wraz z nim, głównie jednak z uszanowania dla głowy rodziny. Madame Antoinette Buddenbrook, z domu Duchamps, chichotała zupełnie tak samo jak jej mąż [...] Synowa jej, konsulowa Buddenbrook, z domu Kröger, śmiała się podobnie jak wszyscy Krögerowie; rozpoczynała parsknięciem i przyciskała przy tym podbródek do piersi [...] Konsul pochylił się w fotelu ruchem nieco nerwowym[72].

Mann wykorzystuje reakcję postaci do ich prezentacji (we fragmentach tekstu, które ominąłem, następują krótkie opisy ich wyglądu i ubioru), a jednocześnie wstępnie je charakteryzuje (przyczyną rozbawienia jest nieudolna recytacja katechizmu przez Tonię; jedynym, który się nie śmieje, choćby tylko z grzeczności, jest konsul – człowiek głęboko religijny). Podobną funkcję u *Viscontiego* można przypisać długiemu ujęciu z początku filmu, pokazującemu twarze Essenbecków obserwujących występ wiolonczelowy Günthera. Nie są oni jednak tak silnie zindywidualizowani, raczej zlewają się w jednorodną zasłuchaną publikę; samo ujęcie zresztą służy przede wszystkim skonstrastowaniu tego występu z następującym po nim, oburzającym zebrane grono popisem Martina – kontrast ten powróci jeszcze w dalszej części tekstu. W tym miejscu zaś kluczowym rozpoznaniem dotyczącym sposobu prezentacji postaci jest ich indywidualny rys w powieści i bardziej symboliczne traktowanie w filmie. Tam, gdzie w *Buddenbrookach* roi się od kolejnych mężów Toni, zaprzyjaźnionych pastorów czy poetów, swawolnych znajomych Chrystiana, nauczycieli Hanna, przedstawicieli innych lubeckich rodzin kupieckich etc., tam w *Zmierzchu bogów* nie pojawia się nikt. Występujący w pierwszej sekwencji filmu lokaje i służące to

[71] A. Rogalski, op. cit., s. 40.

[72] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 1, op. cit., s. 5–6.

tylko element dekoracji domu, żadne z nich nie ma choćby najmniejszego znaczenia dla rozwoju akcji, żadnemu też nie poświęca Visconti choćby chwili samodzielnej uwagi. Zdaje się, że kolejną cechą, którą *Zmierzch bogów* zawdzięcza wpływowi dramatu, jest ograniczony krąg postaci; liczą się tu bowiem jedynie bezpośredni uczestnicy zachodzących wewnątrz rodziny wydarzeń^[73]. Niektórzy z nich mają silne nacechowanie symboliczne. Helman nazywa Aschenbacha „symbolem nazistowskiej władzy”^[74], Schifano zaś w następujący sposób komentuje Mannowską etymologię jego nazwiska: „Wiążąc rodowód hitlerowca z rodowodem estety ze *Śmierci w Wenecji*, Visconti zmierza do udowodnienia, że potworne zwyrodnienie Niemiec hitlerowskich ma odległe głębokie źródła”^[75]; Bacon pisze o mordzie na baronie Joachimie, iż „oznacza on destrukcję nie tylko Republiki Weimarskiej, ale też generalnie patriarchy”^[76]; Wojnicka tymczasem zauważa, porównując Martina do postaci z innych filmów reżysera, iż „młody Essenbeck traci charakter prawdziwej, realnej postaci, staje się on w pewien sposób figurą symboliczną, znakiem ostatecznego upadku i całkowitej hańby rodziny”^[77]. Konfrontacja symboliczności postaci filmowych i indywidualności powieściowych

[73] Wyjątek od tej reguły stanowi molestowana przez Martina żydowska dziewczynka. W scenie orgii biorącym w niej udział członkom SA co prawda poświęca Visconti nieco uwagi, ale traktowani są oni wyłącznie jako zbiorowość.

[74] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 238.

[75] L. Schifano, op. cit., s. 391.

[76] H. Bacon, op. cit., s. 152.

[77] J. Wojnicka, op. cit., s. 148.

[78] M. Wydmuch, op. cit., s. 73.

[79] T. Mann, *Lubeka...*, s. 10.

[80] A. Nivelle, op. cit., s. 51.

[81] Ibidem, s. 62. Szczególnie znamienita w kontekście powyższych obserwacji wydaje się scena lektury Tomasza, w której w pełni ujawnia się jego skłonność do refleksji, tragicznie nierozwijana ze względu na codzienne zaabsorbowanie biznesem, polityką i sprawami bieżącymi. Por. T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 192–196.

wybrzmie najpełniej przy pojedynczych ich porównaniach; najpierw jednak wypada nakreślić ogólny układ kluczowych postaci w ramach omawianych utworów.

Posłużmy mi do tego przede wszystkim kategoryzacja dokonana przez Armanda Nivelle’a, z którego ustaleniami na temat postaci powieściowych skonfrontuję bohaterów filmu Viscontiego. Wśród badaczy nie ma zgody co do tego, kto jest głównym bohaterem *Buddenbrooków* – większość po prostu nie rozpatruje tego problemu, opisując kluczowe postaci jako równorzędnie ważne. Marek Wydmuch nieśmiało wskazuje na Hannę („przez wielu uważany za właściwego bohatera powieści”^[78]); sam Mann zaś wspominał, iż jego pierwotny zamiysł skupiony był właśnie na najmłodszym członku rodziny, ale „z czasem to wszystko, co chciałem traktować jedynie jako prehistorię, zaczęło nabierać samodzielnych i samowolnych kształtów”^[79]. W świetle takiej postawy innych badaczy, uderza przekonanie Nivelle’a, iż za głównego bohatera powieści uznać należy Tomasza:

To on jest duszą i pierwiastkiem twórczym dzieła. Zajmuje w nim miejsce centralne [...] On jeden wie, co to jest prawdziwy konflikt wewnętrzny, co znaczy mieć naturę pełną sprzeczności i wewnętrznie rozdartą [...] W nim samym zawiera się skomplikowany obraz [...] tendencji rozsadzających jego rodzinę^[80].

I dalej, w zestawieniu z innymi ważnymi postaciami:

Troski Jana Buddenbrooka dotyczą wcielania w życie jego mieszczańskiego ideału, nie zaś wartości tego ideału samego w sobie. Podobnie jest z Tonią. Chrystian zsuwa się po pochyłości swej natury bez żadnych zahamowań, bez umiaru. Hanno jest taki, jaki jest, i nie podejmuje poważnego wysiłku, aby stać się innym. Jedynie Tomasz kwestionuje [podkr. cytowanego autora] rodzaj swej egzystencji i sposób życia. To właśnie [...] czyni z niego centralną postać książki, wokół której i w zależności od której wszystko się układa^[81].

Nivelle umieszcza Tomasza w centrum powieściowej konstelacji postaci, odnosząc pozostałych członków rodziny do tak zdefi-

niowanego głównego bohatera. Szczególne znaczenie ma wymieniona w powyższym cytacie czwórka: konsul Jan, Tonia, Chrystian i Hanno. Pisze Nivelle o Tomaszu: „Ojciec i syn, siostra i brat, wszyscy mieszkają w jego duszy, która przez długi czas potrafi ich ze sobą gościć i wiązać w jedno”[82]. Te cztery postacie to również główni reprezentanci dwóch grup, na które badacz dzieli pozostałych bohaterów powieści: „mieszczan” (konsul i Tonia) oraz „artystów” (Hanno i Chrystian). Najważniejsze cechy tych pierwszych to jego zdaniem: „zdolność działania nie hamowanego skrupułami moralnymi”[83], „tradycja rodzinna w połączeniu ze świadomością klasową”[84] i „konformizm we wszystkich dziedzinach życia oraz przywiązywanie wagi do pozorów”[85]. Grupę „artystów” charakteryzuje Nivelle poprzez zaprzeczenie tych trzech cech, wskazując poza tym na ich chorowitość oraz – co najistotniejsze – „skoncentrowanie się na zagadnieniach życia wewnętrznego, wglądanie w siebie”[86] (skłonność ta, zdaniem badacza, często znajduje wyraz w sztuce). Można zatem nieco uprościć ten układ, przypisując „mieszczanom” rolę spoiwa rodziny, natomiast „artystom” – osób sytuujących się na jej obrzeżach.

W świetle tego ostatniego stwierdzenia najwyraźniej widać, jak niewiele z tej powieściowej konstrukcji ostało się w filmie Viscontiego. Główną tego przyczyną jest, moim zdaniem, zanik spójności rodziny Essenbecków. Po śmierci barona Joachima brak wśród pozostałych bohaterów kogoś, kto chociaż podjąłby próbę powstrzymania postępującego rozkładu, kogoś, kto powiedziałaby – jak Tonia Buddenbrook w finale powieści – „dopóki będę przy życiu, nasza mała gromadka tych, co pozostali, powinna tutaj trzymać się razem”[87]. Spójność rodziny nikogo z Essenbecków nie interesuje. Konstantinowi bardziej zależy na jego organizacji i na dochodowym rodzinnym interesie; Sophie jeszcze w trakcie przyjęcia urodzinowego Joachima śmieje się zza kulis, obserwując oburzenie wywołane występem Martina. Powieściowa grupa „mieszczan” nie jest w filmie w ogóle reprezentowana[88]. Pojawiają się za

to „artyści” – są nimi przedstawiciele młodego pokolenia, tak przecież skrajnie od siebie różni, Martin i Günther. Obaj występują na urodzinach dziadka, ale podczas gdy Günther grający Bacha na wiolonczeli wpisuje się w obyczajowe kanony (jak występujący przed rodziną Hanno), popis Martina przebranego za Lolę-Lolę z filmu *Błękitny anioł* to prowokacja przeciw tym kanonom (można tu dostrzec pewne podobieństwo z opowieściami snutymi przez Chrystiana, choć młody Buddenbrook prowokuje swą rodzinę bardziej bezwiednie). Ponadto, obaj nie interesują się sprawami stalowni i finalnie znajdują się pod wpływem Aschenbacha. Obecność kluczowego dla „artystów” „wglądania w siebie” trudno u nich stwierdzić, zwłaszcza u Günthera, ze względu na opisywany już sposób prezentacji postaci w filmie – Martin zdaje się jednak działać impulsywnie i bezrefleksyjnie.

Istnieją zatem pewne punkty wspólne między Martinem i Hannem, których „funkcja w strukturze dzieła – jak twierdzi Alicja Helman – kształtuje się podobnie”[89]. Obaj są ostatnimi przedstawicielami swojego rodu, zupełnie niezdolnymi do jego kontynuacji. Różnią ich przede wszystkim charakter i wynikające z niego przyczyny tej niezdolności. Obaj też stanowią (ważny w kontekście tematu upadku rodziny) punkt odniesienia wobec wzorów uosabianych w postaciach rodowych seniorów. Wojnicka nazywa Martina i Joachima „dwoma biegunami”, między którymi rozpięta została historia rodziny: „Na jednym więc krańcu mamy przywiązaną do tradycji i porządku starość, na drugim młodość – upadłą, złą i zdeprawowa-

[82] Ibidem, s. 71.

[83] Ibidem, s. 53.

[84] Ibidem, s. 54.

[85] Ibidem, s. 55.

[86] Ibidem, s. 59.

[87] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 265.

[88] Oczywiście, von Essenbeckowie nie są mieszczańami, tylko arystokratami, jednak najważniejsze wydaje mi się to, że nikt z nich nie dąży do zachowania jedności rodziny.

[89] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 239.

na”[90]. W finale filmu zaś, zdaniem badaczki, Martin „odgrywa kolejną farsę, wulgaryzując tradycję, której reprezentantem był jego dziadek”[91]. Inaczej przedstawia się zestawienie Hanna z Janem seniorem, przeprowadzone w głowie Tomasza Buddenbrooka: „Stał mu przed oczyma [...] obraz pradziadka małego Hanna z czasów dzieciństwa Tomasza, otwarta głowa, jowialny, prosty, pełen humoru i siły... Czyż nie mógł on [Hanno – J.S.] stać się takim? Byłoby to niemożliwe?”[92]. Charakter syna wywołuje u Tomasza bezradność, nie ma tu mowy o jakiegokolwiek „wulgaryzacji tradycji”, po prostu Hanno nie wpisuje się w preferowany przez kupieckie mieszczaństwo typ spadkobiercy. Warto przy tym zaznaczyć, że postać ta – na swój sposób uosabiająca rozkład Buddenbrooków, tak jak w filmie Martin uosabia upadek swojej rodziny – odczytywana była na bardzo różne sposoby. Ranicki zauważa w nim „rysy patologicznej wręcz nadwrażliwości”[93], sam Mann zresztą także określa Hanna mianem „przewrażliwionego epigona”[94]. Tymczasem Wojnicka stwierdza, że „po tak subtelnym zjawisku, jakim jest ów młodzieńcy chłopiec, rodzina nie może już wydać nic doskonalszego”[95]. Wypływające z tych stwierdzeń niejednoznaczności w ocenie postaci Hanna – a ujmując temat szerzej: ambiwalentny charakter upadku rodziny Buddenbrooków – ciekawie podsumowuje Rogalski: „ta droga wiodąca deterministycznie w dół jest przecież jednocześnie drogą, która wiedzie w górę. Im bliżej kresu, tym ciekawszych, bogatszych i subtelniejszych ludzi się na niej spotyka, tym szlachetniejszy gatunek człowieczeństwa się nam objawia”[96]. Podobnych stwierdzeń nie sposób wyrazić na temat *Zmierzchu bogów* – tak jak Martin to

postać raczej jednowymiarowa, tak też upadek Essenbecków nie ma znamion niejednoznaczności. Jest po prostu całkowitym, brutalnym i brudnym moralnie rozpadem, po którym nie zostaje nawet ta „nasza mała gromadka”, która mogłaby „trzymać się razem”. Wyrażona w finale powieści nadzieja na ponowne zjednoczenie rodziny po śmierci[97] nie znajduje zastosowania do rodziny Essenbecków – choćby z tego prostego powodu, że jej członkowie uśmiercili się nawzajem. Na nich po śmierci czeka co najwyżej – może sugerowany przez eksponowane w klamrze filmu obrazy ze stalowni? – ogień piekielny.

Buddenbrookowie i *Zmierzch bogów* bardzo różnie podejmują temat upadku rodziny. Visconti świadomie zaczerpnął inspirację z powieści Mann, dokonując jednak wielu przetworzeń tamtejszego schematu. Zmieszał go ze strukturą i układem postaci z *Makbeta*, łącząc w swej narracji elementy dramatyczne z powieściowymi. Zachował wyraźny dystans wobec bohaterów, nie zagłębiając się w ich życie wewnętrzne. Zupełnie zmienił czynniki popychające rodzinę do upadku: na wzór *Makbeta* stała się nim żądza władzy, środkiem jej realizacji zaś – zbrodnia. Reżyser umieścił akcję w znaczącym momencie historycznym, odmalowując w ramach portretu rodzinnego Essenbecków różne poglądy polityczne obecne w ówczesnych Niemczech, a jednocześnie za pomocą historycznych niepokojów „uruchamiając” mechanizm degradacji rodziny. Upadek w jego filmie ma charakter gwałtowny, podczas gdy Mann powoli opisuje łagodne „próchnienie gałęzi”. Upadek w *Buddenbrookach* ma charakter wewnętrzny – dokonuje się za sprawą uwarunkowań biologicznych i psychologicznych członków rodziny, choć czynniki zewnętrzne (przemiany społeczno-ekonomiczne) również wywołują rozmaite, wpływające na zdarzenia impulsy. W *Zmierzchu bogów* zaś upadek rozpoczyna się pod wpływem „zewnętrznego bodźca”, który uruchamia samonakręcającą się

[90] J. Wojnicka, op. cit., s. 143.

[91] Ibidem, s. 148.

[92] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 97.

[93] M. Ranicki, op. cit., s. 210.

[94] T. Mann, *Lubeka...*, s. 9.

[95] J. Wojnicka, op. cit., s. 128.

[96] A. Rogalski, op. cit., s. 41.

[97] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 267.

spirale przemocy. Demony czają się wewnątrz rodziny, ale akcent położony jest na rolę czynników zewnętrznych. Essenbeckowie rozpadają się pod naporem bezwzględnej rzeczywistości; Buddenbrookowie – kruszą się od wewnątrz, a rzeczywistość stanowi jedynie punkt odniesienia dla tego ich wewnętrznego rozkładu.

Za puentę tych rozważań niech posłuży jedna z najsłynniejszych i najbardziej wymownych scen z powieści Manna, w której Hanno ogląda rodzinne drzewo genealogiczne:

Na samym końcu wyczytał też, wypisane drobnym pośpiesznym pismem papy, pod imionami swoich rodziców własne imię [...] po czym wyprostował się nieco, niedbałym ruchem wziął do ręki linijkę i pióro, położył linijkę pod swoim imieniem, przebiegł jeszcze raz wzrokiem po całym genealogicznym tłumie... i wówczas, ze spokojną miną i bezmyślną starannością, machinalnie i w zamyszeniu, przeciągnął złotym piórem piękną, staranną, podwójną linię w poprzek przez cały arkusz [...] Potem z przechyloną na bok głową przyglądał się przez chwilę swojemu dziełu i odszedł.

Po obiedzie senator zawołał go do siebie [...]

– Co to znaczy? Co ty sobie myślisz?! Cóż to za wybryki?! – zawołał [...]

A mały Jan [...] wyjąkał: – Myślałem... myślałem... że tam już nic więcej nie będzie[98].

BIBLIOGRAFIA

- Bacon Henry, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
 Helman Alicja, *Palimpsesty Luchina Viscontiego*, [w:] *Mistrzowie kina europejskiego*, red. Kazimierz Sobotka, STO Films, Łódź 1996, s. 205–225.

Helman Alicja, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

Honsza Norbert, *Tomasz Mann – arystokrata ducha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.

Lucács Georg, *Buddenbrookowie*, tłum. B. Tarnas, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, wyb. Aleksander Rogalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 37–46.

Mann Tomasz, *Buddenbrookowie*, t. 1–2, tłum. Ewa Librowiczowa, Książka i Wiedza, Warszawa 1988.

Mann Tomasz, *Lubeka jako duchowa forma życia*, tłum. Irena i Egon Naganowscy, [w:] Tomasz Mann, *O sobie. Wybór pism autobiograficznych*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 5–26.

Nivelle Armand, *Struktura „Buddenbrooków”*, tłum. Maria Boduszyńska-Borowikowa, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, wyb. Aleksander Rogalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 47–73.

Ranicki Marcelli, *Z dziejów literatury niemieckiej (fragmenty)*, Warszawa 1955, [w:] *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej*, wyb. i oprac. Roman Dziergwa, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003, s. 207–222.

Rogalski Aleksander, *Tomasz Mann: dzieje rozwoju osobowości twórczej*, Pax, Warszawa 1975.

Schifano Laurence, *Luchino Visconti: ogień namiętności*, tłum. Elżbieta Radziwiłłowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

Wojnicka Joanna, *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego*, Rabid, Kraków 2001.

Wydmuch Marek, *Tomasz Mann*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1979.

[98] Ibidem, s. 98.

Morfologia plagiatu

MAREK HENDRYKOWSKI

Ósrodek Studiów nad Komunikowaniem im. McLuhana

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Morfologia plagiatu* [The Morphology of Plagiarism]. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 200–208. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.10>

Authorship, as a protected good, is never entirely secure. Plagiarism is a practice that has been perpetually present in human culture. This monographic essay dedicated to plagiarism offers a broad, panoramic view of its occurrence in science, art, and other creative fields. The author posits that the true subject of plagiarism is not the substance of the plagiarized text (words, sounds, images), but its essence, namely the original authorial thought – the original concept, idea, or creative vision contained within the structure of the original work.

KEYWORDS: plagiarism, theory, practice, law, author, authorship, text, message, science, art, culture

Stosunek dziedziczących do masy spadkowej mówi wiele o ich kulturze lub jej braku. Przejmowanie przez sukcesorów po poprzednikach tego, co stworzono wcześniej, należy do rzędu podstawowych procesów morfologicznych, które zapewniają istnienie kultury – jej ciągłość i żywotność. Wewnątrz systemu, jaki stanowi, sukcesja odgrywa w kulturze nad wyraz istotną rolę. Proces zmian oferuje jej coraz to inne szanse dokonania się metamorfozy będącej jednocześnie przetrwaniem i ciągiem dalszym. Minione nie przepada, nawet odrzucone znajduje kontynuację w tym, co po nim nadchodzi. Zachodzi nieustannie akt przejmowania – naturalnej sukcesji dziedzictwa, proces pierwszorzędnie ważny i trwający od pokoleń.

Wszystkie te przejęcia i towarzyszące im wewnętrzne przemiany są częścią naturalnego biegu życia i rozwoju kultury. Nie zawsze wychodzi jej to na korzyść. Wynik dziejowej konfrontacji starego z nowym jest za każdym razem niepewny. Bywają rozmaite postaci i odmiany przejęć, a przejęcie przejęciu nierówne.

Kwestia sporna

Ileokroć przedmiotem oskarżenia bywa plagiat dokonany dosłownie, sprawa nie wymaga skomplikowanego dowodu. W odróżnieniu od niego, plagiat wyrafinowany jest udowod-

nić o wiele trudniej. A to dlatego, że sprawca uczynił wiele, by zatrzeć za sobą ślady popełnionego przestępstwa.

Postępowanie dowodowe nieraz staje się w takich przypadkach rzeczą skomplikowaną i żmudną. Trudność dowiedzenia plagiatu wynika stąd, iż plagiujący zamaskował swój czyn w kamuflażu niedosłowności. Pozoracja ta ma sprawić, że pierwotny utwór zostaje „wymazany” z przestrzeni nowotekstu, przez co wydaje się nie występować w wersji splagiowanej.

Inaczej niż w przypadku plagiatu jawnego i ewidentnego, plagiat popełniony w sposób wyrafinowany bywa sprytnie dokonany, dalekim od oczywistości przestępstwem, które dużo trudniej wykryć i udowodnić. Trudność owa jest możliwa do pokonania. Zmusza jednak do tego, by na nowo postawić sobie zasadnicze pytanie: co w istocie jest przedmiotem plagiatu?

Otóż w moim przekonaniu właściwym przedmiotem plagiatu, generalnie rzecz biorąc, nie jest substancja plagiowanego utworu (słowa, dźwięki, wizerunki). Jest nim jego meritum, czyli *cu d z a a u t o r s k a m y ś l* – oryginalna koncepcja, idea, wizja twórcza zawarta w strukturze dzieła pierwotnego.

Za przykład weźmy temat muzyczny. Znaczenie mają w nim relacje, połączenia między dźwiękami, układ nut i ich wartości, a nie taka

czy inna materia dźwiękowa. Przedmiotem plagiatu staje się więc oryginalna struktura wykreowana uprzednio przez kogoś innego.

Wynika stąd, że nie złożona ze słów, dźwięków czy obrazów materia tekstu jest w istocie przedmiotem plagiatu, lecz kreatywna myśl, która została w nim utrwalona. Właśnie ona – nie zaś takie czy inne tworzywo, które służyło wcześniej do jej wyrażenia – pada łupem plagiatora.

Aby czyjaś autorską myśl przejąć i zawłaszczyc, czyniąc ją ukradzionym dobrem, wystarczy zatrzeć za sobą materialne ślady dokonanej aneksji. Zdając sobie z tego sprawę, przebiegły sprawca próbuje na wszelkie sposoby oddalić się od „literary” rzeczy plagiowanej, parafrazując ją, odmieniając i wyrażając po swojemu, po to, by w rezultacie tej operacji zaanektować i uwłaszczyć się na cudzym.

Skoro nie materia tekstu została splagiotowana, czy w takim razie ktoś popełnił plagiat? Oczywiście, że popełnił. Chociaż oczywistość ta przestaje być uderzająca w zestawieniu z tekstem oryginalnym (zadbano, by za dosłowną nie uchodziła), sam fakt popełnienia plagiatu nadal istnieje i wymaga równie umiejętnego dowiedzenia.

Dowieść trzeba homologii struktur zachodzącej między budową utworu pierwotnego a jego plagiatorską repliką. Plagiat jawnie dokonany zawiera ów izomorfizm ewidentnie. Przypadek plagiatu wyrafinowanego wymaga wniknięcia głębiej „pod powierzchnię” jednego i drugiego utworu. Zniknęło bowiem jedynie ich lustrzane zewnętrzne podobieństwo i zgodność 1:1 tekstu zależnego od oryginału, choć bynajmniej nie zniknęła zawłaszczona cudza oryginalna myśl.

Dowodząc popełnienia plagiatu, należy koniecznie wskazać bezprawne skopiowanie elementów twórczych utworu oryginalnego. Występowanie takich elementów powinno zostać dowiedzione na drodze analizy utworu oryginalnego. Choć istnieje generalna ochrona autorstwa, jego ochrona prawna dotyczy jedynie elementów twórczych. Zawłaszczenie takich elementów również musi zostać wykazane w toku analizy utworu pochodnego.

Obecna praktyka rozpoznawania plagiatu sprowadza się do elementów uchwytnych na powierzchni rozpatrywanego dwutekstu. Skupia ona całą uwagę na tropieniu i wskazywaniu elementów lustrzanej dosłowności powiązań łączących oba utwory. Ten rodzaj ewidencji jednak częstokroć nie wystarcza. W przypadku plagiatów o postaci wyrafinowanej zależność ta zostaje bowiem skrzętnie ukryta i przemyślnie zakamuflowana. Stąd niemała liczba postępowań i procesów wytaczanych o plagiat kończy się umorzeniem, uchodząc sprawcom na sucho – jako rzekomo niemożliwa do udowodnienia.

Morfologia plagiatu potwierdza jego zaistnienie lub mu zaprzecza. Rozstrzygnięcie, o którym mowa, nie jest ani czymś arbitralnym, ani też absolutnie obiektywnym, lecz ma charakter intersubiektywny. Oznacza to, iż za każdym razem bierze udział i stoi za nim ktoś będący podmiotem orzekającym, sam zaś dówód wynika z intersubiektywnie dostępnego.

Warto przy tym zdać sobie sprawę zarówno z doniosłości samego orzeczenia, jak i z właściwych podstaw, jakie leżą u jego źródeł. Plagiat okazuje się dotyczyć każdorazowo nie przejęcia jakiegoś quantum (nośnika) tekstu oryginalnego przekazu stanowiącej jego „powierzchnię”, ale przywłaszczenia wykładników struktury głębokiej stanowiących cudzą własność intelektualną.

W postępowaniu analitycznym i w osądzie, który go dotyczy, należy tedy koniecznie pamiętać o istnieniu różnicy zachodzącej między dwoma pojęciami: przekazem oraz tekstem jako jego nośnikiem. Oba współistnieją powiązane ze sobą na różnych „piętrach” organizacji komunikatu. Czym innym jednak jest tekst utworu w rozumieniu substancjalnym, a czym innym przekaz, który zostaje poprzez dany tekst wyrażony i zakomunikowany.

Plagiator – zarówno zwykły, jak wyrafinowany – *de facto* nie kradnie substancji cudzego utworu. Nie w tym rzecz. Powtórzmy raz jeszcze: plagiując cokolwiek – nie przejmując na własność, jak dawniej sądzono, materiału pojętego jako ewidentnie zawłaszczone tworzywo tekstu dzieła, lecz anektuje rozpoznawalną część błądź całość jego struktury.

Właśnie struktura semantyczna danego przekazu, a nie tworzywo, które posłużyło do jego wyrażenia, stanowi meritum oryginalnej autorskiej myśli. W przypadku plagiatu, mamy zatem do czynienia nie z kradzieżą czyjegoś utworu w sensie substancjalnym, lecz zawłaszczeniem wyższego dobra o charakterze symbolicznym.

By to zilustrować, sięgnę po prosty przykład. Sformułowanie autorskie zapisane w postaci wzoru $E = mc^2$ można wyeliminować i zastąpić całkiem innym zapisem, który plagiator, odrzucając zapis dotychczasowy, uzna już za własne odkrycie. Meritum owego twierdzenia stanowi bowiem nie formuła, lecz dostrzeżona niegdyś przez odkrywcę relacja wiążąca całkowitą energię ciała z jego masą i prędkością ciała w próżni. Właśnie to odkrył niegdyś i wyraził w formie słynnego wzoru Einstein.

Ważne zatem, by bronić przed plagiatem wartość, jaką przedstawia sobą czyjaś oryginalna myśl naukowa bądź wizja artystyczna (twierdzenie, teza, wzór, obraz, forma, wizerunek etc.), a nie coś, co tylko posłużyło do ich wyrażenia.

Zadanie osądzenia, czy doszło do plagiatu, nie należy do łatwych i wymaga za każdym razem przeprowadzenia wywodu adekwatnego do stopnia trudności. Tam wszędzie, gdzie autorstwo jest sprawą głęboko pojętą i dobrem wysoko postawionym przez światłą część społeczeństwa, kwestia jego właściwej ochrony posiada swe liczne i wielokrotnie sprawdzone umocowania.

Ochrona prawnoautorska

Ochrona prawnoautorska w naszym kraju staje się problemem społecznym coraz bardziej dostrzeganym i istotnym. Potwierdza ten fakt rosnąca liczba spraw o plagiat trafiających w ostatnich latach na wokandę. W samym tylko środowisku filmowym ich liczba sięga każdego roku kilkunastu przypadków.

Dodajmy z uznaniem, iż rodzime orzecznictwo w sprawach naruszeń praw autorskich wykazuje wysoki stopień merytorycznej kompetencji. Z roku na rok krystalizują się płynne

niegdyś kryteria i doskonałą metody obiektywnego osądu. Dzięki temu pogłębia się płytko niegdyś wiedza o plagiacie, a wraz z nią – zdolność skutecznego reagowania na różne przypadki kradzieży intelektualnej.

Podkreślmy: nie ma dwóch identycznych przypadków plagiatu. Każdy z poszczególnych wymaga osobnego rozpatrzenia i przeanalizowania oraz wnikliwego osądzenia, co bywa dość często absorbujące i niełatwe. Prawo nie może jednak pozostawać w tyle i musi nadążać za życiem – zwłaszcza teraz, gdy plagiatorska teraźniejszość dostarcza mu coraz to nowych wyzwani.

Utwór artystyczny i dzieło naukowe nie obronią się same. Jedno i drugie – jako specyficznego rodzaju byt o charakterze symbolicznym – pozostaje całkowicie bezbronne wobec naruszeń tak długo, jak długo ktoś o wyrządzonej przez plagiat krzywdę się nie upomni. Na milczenie swoich ofiar liczą wszelkiego rodzaju plagiatorzy.

Dlatego tak ważne z punktu widzenia elementarnych zasad, które obowiązują w cywilizowanym społeczeństwie – dodajmy stowiówanych na co dzień podstawę funkcjonowania danego makrosystemu kultury – jest nieustanne monitorowanie rozmaitych odmian twórczości, prowadzące do wykrywania przypadków plagiatu i piętnowania sprawców plagiatorskiego nadużycia.

Plagiuje się od wieków, praktycznie biorąc, niemal wszystko. Pomysłowość i bezczelność plagiatorów bywa niekiedy zadziwiająca. Dla osiągnięcia doraźnych zysków i korzyści nie cofają się przed niczym. Każda nowa dziedzina twórczości i każdy przejaw kunsztu staje się dla nich kuszącym terenem działania i obiektem do naśladownictwa. Widać to doskonale na przykładzie filmu.

Plagiat w tej dziedzinie nie jest bynajmniej czymś nowym. Już w najwcześniejszych dziejach kinematografii, u progu XX wieku jedni producenci kinematograficzni bezceremonialnie plagowali i okradali drugich, korzystając z bezradności ówczesnego prawa. W ramach samoobrony zaistniała potrzeba stworzenia zabezpieczeń.

By bronić się przed plagiatami, twórcy filmów umieszczali na kopii widoczny w każdym ujęciu znak firmowy wytwórni. Ale nawet takie zabezpieczenie nie odstraszało piratów. Gdy amerykański przebój ekranowy roku 1903 *Wielki napad na ekspres* w reżyserii Edwina S. Portera osiągnął kasowy sukces, producent-pirat Sid Lubin nakręcił go raz jeszcze w swoim studiu, dla podkreślenia własnego autorstwa sygnując każde ujęcie inicjałami S.L.

Thomas Alva Edison od dawna czuł się pełnoprawnym wynalazcą kinematografii. Posiadał na to urzędowy patent (motion-picture camera, 1888). Kierując się względami merkantylnymi, w obronie własnych interesów postanowił wypowiedzieć wojnę filmowcom czerpiącym bezprawnie, jak uważał, zyski z jego epokowego wynalazku. Obwiniani przez wynalazcę, nie plagiowali filmów jego produkcji, lecz przywłaszczali sobie i wykorzystywali bezumownie należący do niego patent kamery filmowej.

Po wynajęciu detektywów agencji Pinkertona zaczęło się w całej Ameryce zakrojone na szeroką skalę polowanie na kinematograficznych piratów. Zdeterminowany Edison nie zamierzał im odpuścić. W latach 1908–1911 rozgorzała tzw. wojna patentowa między potężnym trustem kinematograficznym Edisona MPPC (Motion Picture Patents Company) a jego konkurencją.

Jak było do przewidzenia, uznawani za przestępców niezależni filmowcy nie zaprzestali pokątnej acz wielce intratnej produkcji filmów. Uciekając przed swymi prześladowcami, część z nich dotarła w końcu aż na przedmieścia Los Angeles. Niedoszły monopolista Edison w roku 1915 musiał się ostatecznie poddać po przegranej batalii w Sądzie Najwyższym. Notabene z historii tej bierze początek kolejne stadium rozwoju amerykańskiego przemysłu filmowego i narodziny imperium Hollywood.

Dla dopełnienia obrazu warto jeszcze przywołać inny pamiętny casus z wczesnego okresu rozwoju kinematografii. Chodzi o inny wielki hit ekranowy tamtych czasów, jakim stała się *Podróż na Księżyc* Georges'a Mélièsa (1902). Film

ten doczekał się na szkodę swego autora nie jednego plagiatorskiego naśladownictwa, lecz całej ich serii, których dokonano w latach 1904–1909 najpierw w Stanach Zjednoczonych, a potem w Hiszpanii i Francji[1]. Również w tym wypadku poszkodowany musiał dać za wygraną.

Na plagiacie filmowym bynajmniej nie koniec. Proceder plagiatorstwa zdaje się nie mieć granic. Obejmuje swym zakresem plagiat naukowy, literacki, malarski, muzyczny, sceniczny, architektoniczny, wynalazczy itp. Co do kwestii powszechności tego zjawiska nie podobna mieć złudzeń.

Autorstwo jako dobro chronione nigdy nie bywa stuprocentowo bezpieczne. Dopóki oryginalność (to jest niepowtarzalna, jednokrotna unikatowość) utworu naukowego, artystycznego itp. pozostanie wysoko cenioną społecznie wartością, będą się notorycznie zdarzały w różnych dziedzinach ludzkiej twórczości przypadki jej mniej lub bardziej oczywistego przejęcia i zawłaszczenia.

Zarzut popełnienia plagiatu trzeba oczywiście udowodnić. Przeprowadzenie takiego dowodu bywa jednak nieraz rzeczą absorbującą i trudną. W przypadku utworów literackich cennego wzorca postępowania naukowego w sprawach o plagiat dostarcza podejście pragmatyczne.

Podejście takie ma co najmniej dwie zalety. Pierwszą z nich jest „naoczna” precyzja sądowego dowodu, będąca rezultatem analizy językowej, przeprowadzonej przez biegłego sądowego metodami oraz narzędziami naukowego językoznawstwa[2]. Drugą – wykazanie podobieństw i oparcie samej argumentacji na badaniu porównawczym pierwotekstu i tekstu

[1] Historię wielokrotnego plagiatu filmu Georges'a Mélièsa *Podróż na Księżyc* opisuje szczegółowo Małgorzata Hendrykowska w monografii książkowej *Podróż na Księżyc*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2023 (Seria Klasyka Kina/Classics of Cinema).

[2] M. Szczyszek, *Plagiat jako przedmiot analizy biegłego językoznawcy*, „Iustitia. Kwartalnik Stowarzyszenia Sędziów Polskich” 2021, nr 4.

wtórnego jako materialnej podstawy stanowiącej *corpus delicti* inkryminowanego czynu.

W tym miejscu dają o sobie znać określone wątpliwości. Po pierwsze – działania plagiatorskie, o których mowa, nie dotyczą tylko samego plagiowania utworów językowych (tekstów naukowych, literackich, publicystycznych etc.), lecz również sfery twórczości wizualnej, dźwiękowej i audiowizualnej. W zakres ten wchodzi ponadto wzory przemysłowe, wraz ze znakami towarowymi[3].

Po wtóre – o popełnieniu plagiatu nie decyduje samo przejście materiału językowego, bo nie on przecież, lecz oryginalne posłużenie się nim i zorganizowanie, jest własnością poszkodowanego autora.

I po trzecie – dla orzeczenia o tym, że istotnie doszło do plagiatu, ma znaczenie nie ilość zawłaszczonego materiału, lecz sposób i charakter jego ponownego wykorzystania. Plagiat z istoty swej jest czymś kulturowo nagannym, bo nietwórczym. Podczas gdy kreatywne przetworzenie materiału zaczerpniętego z cudzego utworu już nie.

W przypadku wystąpienia zbieżności liczy się kreatywne potraktowanie materiału cudzego utworu. Nie ma wówczas mowy o plagiacie. Zabrzmiałoby to dość paradoksalnie, ale coś takiego jak plagiat cząstkowy nie istnieje. Każde naruszenie fragmentu tak czy inaczej oznacza aneksję całości. W grę wchodzi za każdym razem naruszenie integralności utworu cudzego autorstwa. Jeśli jego celem był plagiat, nie może być na to zgody.

Z punktu widzenia usankcjonowanych prawem norm społeczno-kulturowych plagiat jest niewątpliwie przestępstwem. Fakt, iż został przez kogoś popełniony, powoduje każdorazowo bezsporną szkodę, będąc ewidentnym występkiem przeciw istniejącym normom kultury. Co do tego nie ma wątpliwości wszędzie tam,

gdzie wykształciły się i panują wartości oparte na indywidualnym bądź zespołowym autorstwie.

W tym miejscu spróbujmy oderwać się na pewien czas w rozważaniach od kwestii prawnych i spojrzeć na ów fenomen z perspektywy antropologii kultury. Odwieczna obecność odwzorowań plagiatowych w kulturze nasuwa myśl, iż być może pełnią one funkcję – jak bardzo szokująco stwierdzenie to by zabrzmiało – wspomagającą procesy jej rozwoju.

Starając się w tym szkicu pojęciowo uchwycić i ukazać obustronnie nieskończoną perspektywę antropokulturową przeszłości i przyszłości plagiatu, zachowuję dość ambiwalentne poczucie jego nie tylko negatywnej, lecz także pozytywnej roli w przemianach, jakie dokonywały się i nadal dokonują w systemie kultury.

W każdym z poszczególnych przypadków jego popełnienia plagiat stanowi kulturowy incydent – czyn umiejscowiony w określonym miejscu i czasie. Dawniej miewał on charakter „lokalny” i ograniczony; obecnie występuje najczęściej z udziałem i za pośrednictwem wszechobecności sieci, która nadaje mu zasięg niezmiernie szeroki, a co za tym idzie jeszcze bardziej szkodliwy.

Plagiatorstwo jako specyficzne zjawisko i proceder postrzegany w kategoriach antropokulturowych jest przejawem dewiacji rozwojowej kultury. Można tu mówić o fałszywie ukierunkowanym popędzie wytwarzania wszelkiego rodzaju imitacji. Ich wspólny mianownik stanowi czynione z myślą o określonych korzyściach zawłaszczanie cudzej własności przez plagiatora.

W funkcjonowaniu systemu kultury jako nieustannie ewoluującej całości plagiat niekoniernie i nie zawsze odgrywa rolę wyłącznie destrukcyjną. Nie ma tu oczywiście – i absolutnie nie może być – mowy o jakichkolwiek pozytywach plagiowania. Faktem jest jednak, iż jego wystąpienie uruchamia i pobudza mechanizmy obronne organizmu kultury. Wzmaga je choćby dlatego, że – ujawnione i postawione w stan oskarżenia – wywołuje reakcję zmierzającą do

[3] Wszelkiego rodzaju wzory przemysłowe (wraz ze znakami towarowymi) traktowane jako twórczość w zakresie wzornictwa przemysłowego podlegają formalnej ochronie prawnej po ich zgłoszeniu i zatwierdzeniu w urzędzie patentowym.

przywrócenia wewnętrznej równowagi układu czynników twórczych i nietwórczych.

Ilekroć plagiat zostaje odkryty i ujawniony, przypomina on i uświadamia, jak bardzo istotnym czynnikiem pozostaje dla rozwoju kultury oryginalna twórczość. I jak doniosłą – utrzymującą i definiującą system – wartością jest w danej kulturze autorstwo oryginalnego utworu. Autorstwo autentyczne, a nie podrobione.

Nie wolno zapominać, iż żadne dzieło nie jest stuprocentowo oryginalne i nie składa się z samych tylko elementów twórczych. Zarówno w mikrosystemie budowy pojedynczego utworu, jak i w makrosystemie kultury występują i kooperują ze sobą współczynniki twórcze oraz nietwórcze, krążące pomiędzy biegunami kreacji i reprodukcji.

Co więcej, nie zakładamy funkcjonalnej separacji jednych od drugich. Całkiem przeciwnie – elementy twórcze wykazują pełną zależność semantyczną względem niezbędnych im elementów nietwórczych, w powiązaniu z którymi stają się w pełni czytelne na poziomie tak mikroznaczeń, jak makroznaczeń pojedynczego utworu bądź ich serii.

Kim jest plagiator?

Nie jest naśladowcą. Nie jest kopistą danego dzieła. Nie jest też samozwańczym dzierżawcą gruntu opuszczonego i niczyjego – użytkownikiem bezprawnie przejętego cudzego dobra w postaci praw autorskich. Kto popełnia plagiat, jest złodziejem – przestępcą zawłaszczającym i uzurpującym sobie autorstwo czegoś, czego sam nie stworzył.

Osobnik plagiujący cudzy utwór przywłaszcza sobie jego autorstwo, by móc czerpać określone korzyści z przestępstwa, którego się dopuścił. Plagiat bywa dokonywany zawsze po coś, popełniony absolutnie bezinteresownie nie istnieje. Różne postaci zawłaszczenia wartości umownie zwanych autorskimi czynią zasadnym pytanie o to, czym generalnie jest plagiat.

Teoria praktyki

Aby móc rozstrzygnąć spór o plagiat, instancja orzekająca nie może się obyć bez głębszej

refleksji łączącej w sobie ogólną teorię plagiatu z doraźną praktyką plagiowania. Wysoki sąd bynajmniej nie musi przy tym znać się doskonale, dajmy na to, na muzyce dodekafonicznej, współczesnym teatrze, malarstwie dawnych mistrzów, scenariopisarstwie czy samplowaniu. Od tego ma biegłych sądowych będących ekspertami w danej dziedzinie i możliwość zasięgnięcia ich fachowej opinii. Musi natomiast wiedzieć, na czym polega plagiat i jakie skutki społeczno-kulturowe czyn taki wywołuje.

Co jest, a co nie jest plagiatem? Kiedy został ewidentnie popełniony? Co w istocie stanowi przedmiot plagiatu? – oto pytania o podstawowym znaczeniu, których nie podobna pominąć, próbując rozwikłać temat tego eseju.

Wydając przed laty postanowienie w jednej ze spraw o plagiat, Sąd Najwyższy stwierdził w uzasadnieniu swego wyroku: „Za kryterium rozgraniczające dzieło inspirowane od dzieła zależnego należy uznać twórcze przetworzenie elementów dzieła inspirowanego tak, że o charakterze dzieła inspirowanego decydują już jego własne indywidualne elementy, a nie elementy przejęte” [4].

W uzasadnieniu tym pojawia się kilka istotnych, kluczowych merytorycznie pojęć. Należą do nich: „elementy dzieła”, „przetworzenie”, „dzieło inspirowane”, „dzieło inspirowane”, „dzieło zależne”, „elementy własne” oraz, last but not least, „elementy przejęte”.

Nasuwa się pytanie: czym w istocie są wspomniane „elementy przejęte”? Miarodajna odpowiedź udzielona w tej kwestii powinna nie tylko dostarczyć nam niezbędnej orientacji w przedmiocie sprawy, lecz co więcej – wskazać, czy rzeczywiście doszło, a może jednak nie doszło, do popełnienia plagiatu.

Warto zdać sobie sprawę, iż ani nauka, ani sztuka – każda z nich obu rozpatrywana jako wieloistna, multipodmiotowa jedność – nie składa się z samych tylko oryginalnych myśli. Z nowatorskich oryginalnych idei składa się je-

[4] Wyrok Sądu Najwyższego z 23 czerwca 1972 r., sygn. I CR 104/72, LEX nr 63572.

dynie ich rozwój. Kreatywność tę wyzwalają zaś konkretne podmioty twórcze zwane autorami.

Rzecz w tym, by wszystko to, co głoszone jest w sferze nauki i to, co pojawia się w dziedzinie sztuki, zawierało prawdziwy adres swego autora. Bo właśnie jemu i nikomu innemu – w sprawczej roli „nadawcy” utworu – przysługują prawa autorskie, czyniące go ich prawowitym posiadaczem. Dokładnie to samo stwierdzenie autorskiej własności utworu dotyczy w jednakowej mierze sfery sztuki, jak również twórczości artystycznej.

Plagiator jako ktoś, kto podszywa się pod innego autora, zamienia samego siebie w fałszyfikatora, który popełnia przestępstwo dlatego, że odkrywcza prawda, jaką przekazuje, nie pochodzi od niego. Dodajmy, iż fałszerstwo, jakiego dokonał, i w nauce, i w sztuce przekreśliła wartość rzeczy, pod którą w swoim imieniu złożył własny podpis.

Trudność osądzenia ewidentności takiego czynu wynika najczęściej z braku wyrazistych kryteriów plagiatu. Mimo pospolitości samego przestępstwa plagiat przejawia za każdym razem szereg właściwości indywidualnych i tak też – indywidualnie – powinien być osądzany.

Plagiat dawniej i dziś

Wszelkie autorstwo zachowuje swoje prawa i status na mocy istniejącej, prawnie umocowanej umowy społecznej. W różnych dziedzinach przedstawia się ona odmiennie. Jedno drugiemu nierówne. Naruszenie cudzych praw autorskich nie tylko dotyczy różnych sfer twórczości, ale też przybiera najrozmaitsze postaci.

Ewidentność plagiatu również przedstawia się rozmaicie zarówno dawniej, jak i dzisiaj. Zmienia się on i ewoluuje historycznie. W dobie sztucznego intelektu nie jest tym samym, czym był niegdyś w mniej lub bardziej odległych dziejach, cofając się dajmy do: *Pieśni Mal-dorora* Lautréamonta, oper Rossiniego i Mozarta, fug Bacha, dramatów Szekspira czy do epoki trubadurów, anonimowych skrybów kopistów i iluminatorów średniowiecza.

Plagiatorstwo uprawiane w dzisiejszym świecie postawiło ludzkość przed nowymi wy-

zwzianiami. Wobec niemal lawinowo narastającego w ostatnich czasach procederu popełniania plagiatów czeka nas zatem konieczność ponownego rozpoznania i zredefiniowania samego zjawiska zgodnie z jego współczesnymi przemianami. Konieczność tę determinują i wymuszają na nas coraz to nowe sposoby i postaci plagiatu, z jakimi od niedawna mamy do czynienia.

Plagiat nie jest fenomenem wyłącznie literackim bądź też językowym. Poza literaturą spotykamy go w bardzo wielu innych postaciach: w muzyce, sztukach plastycznych, architekturze, na scenie, w filmie, piosence, reklamie, wideoarcie, grach komputerowych etc.

To samo niezmiernie szerokie spektrum występowania plagiatu daje o sobie znać również w naukach ścisłych, humanistycznych, w technice i wynalazczości. W tej ostatniej sferze, aby zapobiec procederowi kradzieży i skutecznie chronić wynalazki w krajach cywilizowanych, już wieki temu powołano urzędy patentowe.

Badania nad plagiowaniem i plagiatowością ze względu na złożoność przedmiotu wymagają współdziałania wielu różnych dziedzin, specjalności tudzież metod badawczych. Podobnie jak metaprawnicza refleksja nad plagiatem – metodologia jego pojmowania nie powinna ograniczać się wyłącznie do rozstrzygania kwestii o charakterze penitencjarnym, karnoprawnym czy cywilnoprawnym.

Wypada w tym miejscu postawić sobie pytanie: skąd bierze się powszechnie artykułowana dzisiaj pełna obaw reakcja *homo informaticus* towarzysząca zwłaszcza ekspansji technologii spod znaku sztucznej inteligencji?

Jak się wydaje, generuje ją obawa przed utratą poczucia antropokulturowej niezastępowalności człowieka jako podmiotu twórczego. AI jako groźne narzędzie władające jednostką i społeczeństwem? Lęk ów zdaje się przynajmniej częściowo uzasadniony względami operacyjnymi – tym wszystkim, co sztuczna inteligencja potrafi z siebie wygenerować, zastępując w wielu intelektualnych czynnościach człowieka.

A potrafi ona już teraz naprawdę bardzo wiele. Tak wiele, iż wraz z udoskonalaniem re-

pertuaru zadziwiająco zaawansowanych umiejętności programów spod znaku AI, GPT etc. rysuje się na horyzoncie realna perspektywa górowania wyposażonego w twórcze dyspozycje sztucznego intelektu nad rodzajem ludzkim.

Już nie uczeni i inżynierowie eksperymentujący w zaciszu naukowych laboratoriów, lecz my wszyscy posiadamy coraz liczniejsze dowody na to, że dostępna na wyciągnięcie ręki milionom zwykłych użytkowników zaawansowana technologia GPT reaguje, produkuje i uczy się z niebywałą szybkością. Powstaje jednak pytanie: czego się uczy?

Czy umiejętność produkowania słów, dźwięków i wszelkiego rodzaju obrazów wystarczy, by przyznać sztucznej inteligencji status pełnoprawnej twórczyni? Co do tego, że osiągnęła ona zadziwiająco wysoki poziom generowania tekstów będących namiastkami utworów, nie ma raczej wątpliwości. Zauważmy jednak z należytą dozą poznawczego sceptycyzmu, iż AI nie tworzy ich samodzielnie.

Plagiatorstwo stanowi proceder permanentnie „od zawsze” obecny w kulturze ludzkiej. Samo stwierdzenie tego faktu, choć co do zasady prawdziwe, jednakowoż nie wystarczy. Kryje się bowiem za nim nadmierna wyrozumiałość i milczące przyzwolenie na plagiat. Zwłaszcza obecnie byłaby to postawa skrajnie nieodpowiedzialna. Była już mowa wcześniej o konieczności uważnego monitorowania i odpowiedniego reagowania.

Plagiat doby dzisiejszej poszerza swój zasięg i obficie się rozplenia. W trzeciej dekadzie XXI wieku zjawisko to ponownie daje o sobie znać, pojawiając się ze zwielokrotnioną siłą – już nie w wymiarze lokalnym, lecz za sprawą wykorzystania sieci w skali ogólnoswiatowej.

Efekt znamy. Pojawienie się programów opartych na sztucznej inteligencji mogących w błyskawicznym tempie produkować teksty, utwory muzyczne, obrazy itp. poczyniło nie małe spustoszenie widoczne w szkolnictwie, życiu naukowym, twórczości artystycznej, a także rozmaitych innych dziedzinach kultury.

Zmieniły się – nie tylko pod względem ilościowym, lecz także jakościowym – proporcje

kulturowego udziału współczesnego plagiatu na tle przemian jego historycznego makroobrazu obserwowanych w długim trwaniu.

Dziś plagiuje się na potęgę inaczej niż niegdyś – przy użyciu szerokiego wachlarza wymyślnych metod i technik dawniej nieistniejących. Sztuczny intelekt w swej zaawansowanej technologicznie postaci zdolny jest fabrykować sztucznotwory łudząco podobne do autentycznych dzieł, jakie wychodzą spod twórczej ręki człowieka.

Krajobraz autorski trzeciej dekady XXI wieku przeżywa narastające zagrożenie. Uczniowie i studenci pełnymi garściami czerpią z cudzego, nie zaprzatając sobie głowy tym, że myśl znaleziona przez program w sieciowych bazach ma swój realny adres.

Symptomy współczesnej erozji autorstwa dają o sobie znać nie tylko w przyziemnych realiach codzienności biznesu, edukacji, produkcji przemysłowej, Internetu, kultury masowej itp., lecz także w wysokich rejonach nauki i twórczości artystycznej.

Metoda „wytnij i wklej”, w powiązaniu z bezlikami jej wariantów, nie omija utworów chronionych. Nic dziwnego, że uczeni i artyści z prawdziwego zdarzenia czują się (nie od dzisiaj) zagrożeni. Wielu z nich przeżywa osobisty dramat konfrontacji z obezwładniającym zbiorową świadomość naporem sztucznie wytwarzanych pseudointelektualnych falsyfikatów.

Zagrożenia wywołane rozwojem sztucznej inteligencji zależą bezpośrednio od tego, jak ją sami oprogramujemy i co z nią uczynimy. Czy należy się obawiać jej inwazji w naszym życiu? Generalnie skłonny jestem sądzić, że raczej nie. Natomiast spustoszeń kulturowych AI w funkcji instrumentu plagiatorskiego zdecydowanie tak.

Choć cieszący się rosnącą popularnością generator treści GPT nie po to został skonstruowany i zaprogramowany – jako powszechnie dostępne narzędzie, niestety, natychmiast zaczęł służyć nieuczciwym użytkownikom do plagiowania. Pokazał przy tym, co potrafi. Nic dziwnego, że w oczach wielu uchodzi za fenomenalnie sprawnego plagiatora.

Nie są to już pojedyncze incydenty. Z peryferii kultury szeroko dziś występujący plagiat uprawiany za pomocą narzędzi cyfrowych wtargnął do jej centrum. Czas pokaże, jakie skutki przyniesie owo niebagatelne zagrożenie. Tym wszystkim, którzy rozumieją znaczenie i nieprzemijającą wagę fenomenu autorstwa, pozostaje walczyć w jego obronie z nadzieją, że mimo wszystko przetrwa.

Zwalczanie plagiatu jest działaniem ściśle zależnym od aktywów aksjologii – innymi słowy: od dźwigni wartości, na których opiera się i z których działania czerpie swą tożsamość ekosystem kultury danego miejsca i czasu. Oryginalne autorstwo, którego autorytet przez wieki promieniował na kulturę i twórczość naukową oraz artystyczną minionych epok, istnieje wprawdzie nadal, lecz pozostaje w dzisiejszej dobie wartością wielorako zagrożoną, której należy się skuteczna ochrona i obrona.

P.S. Poruszone w końcowej partii tego artykułu zagadnienie plagiatu w dobie sztucznej inteligencji ze względu na jego złożoność podejmuję i rozważam w osobnym studium zatytułowanym *Plagiat w dobie sztucznej inteligencji*.

BIBLIOGRAFIA

- Carr Nicholas, *Płytki umysł. Jak Internet wpływa na nasz mózg*, tłum. Katarzyna Rojek, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2021.
- Chaitin Gregory, *Proving Darwin: Making Biology Mathematical*, Knopf Doubleday Publishing Group, London 2013.
- Dennett Daniel C., *Dźwignie wyobraźni i inne narzędzia do myślenia*, tłum. Łukasz Kurek, Copernicus Center Press, Kraków 2015.
- Dennett Daniel C., *Natura umysłów. Jak zrozumieć świadomość*, tłum. Witold Turopolski, Copernicus Center Press, Kraków 2021.
- Dennett Daniel C., *Świadomość*, tłum. Ewa Stokłosa, Marcin Miłkowski, Copernicus Center Press, Kraków 2018.
- Garcarz, Michał, *Zagadnienie plagiatu literackiego, czyli o domniemaniu winy/niewinności tłumacza słów parę*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2009, nr 5, s. 93–110. <https://doi.org/10.12775/RP.2009.007>
- Grzeszak Teresa, *Zagadnienie plagiatu*, Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Hendrykowska Małgorzata, *Podróż na Księżyc*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2023.
- Łotman Jurij, *Mózg – tekst – kultura – sztuczny intelekt*, tłum. Bogusław Żyłko, „Przekazy i Opinie” 1985, nr 1–2.
- Machała Wojciech, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, Wydawnictwo C.H. Beck, Warszawa 2012.
- Machowska Marta, *Plagiat w prawie autorskim*. Praca magisterska obroniona 26 czerwca 2014 r. na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Repozytorium Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Michałowski Piotr, *Nieuchwytność nieuchronnego plagiatu*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 217–228. <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.14>
- Mitchell Melanie, *Artificial Intelligence: A Guide For Thinking Humans*. Penguin Books, London 2020.
- Norvig Peter, Russell Stuart, *Sztuczna inteligencja. Nowe spojrzenie*, tłum. Andrzej Grażyński, Helion, Gliwice 2023.
- Szczyszek Michał, *Plagiat jako przedmiot analizy biegłego językoznawcy*, „Iustitia. Kwartalnik Stowarzyszenia Sędziów Polskich” 2021, nr 4, s. 212–216.
- Zenderowski Radosław, *Plagiat. Istota – rodzaje – skutki*, Instytut Politologii Uniwersytet Kard. Stefana Wyszyńskiego w Warszawie Warszawa 2008, <https://wydzialy.uksw.edu.pl/wp-content/uploads/sites/7/2023/01/Plagiat.-Istota-rodzaje-skutki.pdf>

Semantyka znaków w adaptacjach filmowych Miasteczka Salem Stephen Kinga

JAKUB RAWSKI

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie

ABSTRACT. Rawski Jakub, *Semantyka znaków w adaptacjach filmowych Miasteczka Salem Stephen Kinga* [The Semantics of Signs in Film Adaptations of Stephen King's „Salem's Lot”. „Images” vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 209–223. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/1.2024.36.45.11>

The article attempts to analyze the film adaptations of Stephen King's *Salem's Lot* directed by Tobe Hooper (1979) and Mikael Salomon (2004) from the perspective of the semiotics of popular culture, with particular emphasis on character creation and the components of the space of the depicted world. The semiotic approach used in the analysis is based on recognizing the primacy of intentions generated by the work and decoded by the recipient, and not reading the intentions of the sender. At the center of the discussion are film signs and an attempt to read the meanings they create. Semiotic analysis makes it possible to demonstrate that various elements related to the creation of characters and the poetics of space carry senses and meanings immanently inscribed in the plot fabric of the text. Film adaptations of one of King's most famous novels, and especially Hooper's film, are far from postmodern games with the recipient. In the two films discussed here, the elements of the semiosphere are clear, which, as specific signs of the film narrative, create semiological chains. It is also important to indicate how these adaptations fit into the cultural tradition of the vampire theme and to what extent new approaches have been introduced in relation to the literary original.

KEYWORDS: horror movies, adaptations, vampires, „Salem's Lot”, Tobe Hooper, Mikael Salomon, film semiotics

*Słońce zachodzi, wkrótce oni się przebudzą.
Taki już jest porządek rzeczy*[1].

*W małym miasteczku zło
rozprzestrzenia się szybko*[2].

Cele i wstępne rozpoznania

Celem niniejszego artykułu jest analiza ekranowych adaptacji *Miasteczka Salem* Stephen Kinga (1975) w reżyserii Tobe'a Hoopera (1979) oraz Mikaela Salomona (2004) w perspektywie semiotyki kultury popularnej, ze szczególnym uwzględnieniem znaków filmowych dotyczących kreacji bohaterów oraz składników przestrzeni świata przedstawionego: poszczególnych scen, ujęć, elementów niewerbalnych w komunikacji bohaterów, postaci drugoplanowych lub epizodycznych. Tym samym proces analityczny opiera się na dekodowaniu wskazanych znaków w kontekście głównych elementów filmowej semiosfery wyżej wymienionych dzieł. Adaptację filmową rozumiem jako „ope-

rację translologiczną będącą szczególnym przypadkiem przekładu intersemiotycznego i międzykulturowego”[3].

Analiza semiotyczna będzie opierała się na rozpoznaniu funkcji znaczeń, które istnieją w łańcuchach semiologicznych powiązanych z horrorem, konkretnie z manifestacją oraz wizualizacją wampiryzmu, a uwidocznionych w znakach przestrzeni oraz kreacji postaci *Miasteczka Salem*. Można zaryzykować tezę, że zarówno filmy Hoopera oraz Salomona, jak

[1] Słowa profesora Abronsiusa wypowiedziane w filmie *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (*The Fearless Vampire Killers*, reż. Roman Polański, 1967), tłum. M. Ejman.

[2] Hasło na plakatach promujących film *Miasteczko Salem* (*Salem's Lot*, reż. Mikael Salomon, 2004). Ang.: „In a small town, evil spreads quickly”.

[3] M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 183–184.

i powieść Kinga niosą jednakowe przesłanie – wampir stanowi odzwierciedlenie wewnętrznego zła człowieka, prowincja jawi się jako rezerwar nieetycznych postaw oraz niemoralnego postępowania itd. Bardzo wyraźna jest w *Miasteczku Salem* problematyka metafizyczna oraz etyczna. Sygnalizowane elementy utworów, podlegające analizie w niniejszym tekście, pozwalają przybliżyć się do tych zagadnień, jak również wykazać, w jaki sposób zostały one zaprezentowane przez twórców filmowych i w których miejscach dokonali oni konkrety-

zacji miejsc niedookreślenia względem literackiego pierwowzoru[4].

Stan badań

Obie ekranowe wersje *Miasteczka Salem* były już poddawane analizom w humanistyce i medioznawstwie. Nie pojawiły się jednak takie badania na gruncie polskiego filmoznawstwa oraz kulturoznawstwa, tym samym za konieczne uznano wypełnienie tej luki z racji znaczenia powieści Kinga i jej adaptacji filmowych w kulturze.

Zagadnienia techniki filmowej oraz okoliczności powstawania adaptacji Hoopera znalazły się w orbicie zainteresowań Jessie Horsting[5] oraz Michelle Le Blanc i Colina Odella[6]. Tony Magistrale wskazywał na różnice między powieścią a filmem z 1979 roku[7]. Stacey Abbott pisała o zwampiryzowanych dzieciach także w adaptacji Hoopera[8]. Simon Brown przyglądał się przedstawieniom zła (nadprzyrodzonego oraz ludzkiego) w obu obrazach[9]. Sudhir V. Nikam oraz Rajkiran J. Biraje w analizach powieści Kinga wspierali swoje tezy wizualizacjami konkretnych motywów z filmu Hoopera[10]. Adaptacja Salomona pozostawała jednak na uboczu dociekań badawczych. Spośród wszystkich ekranizacji prozy Kinga obie wersje *Miasteczka Salem* spotkały się ze zdecydowanie mniejszym zainteresowaniem naukowym niż takie filmy jak *Carrie*[11] czy *Lśnienie*[12].

Założenia metodologiczne

Podjęcie semiotyczne, zastosowane w poniższych analizach, opiera się na założeniu *intentio operis* uznającym prymat intencji generowanych przez dzieło i dekodowanych przez odbiorcę, nie zaś odczytywanie intencji nadawcy, co postulował w interpretacji tekstów kultury Umberto Eco[13]. Pojęcie „tekstu kultury”, używane w artykule, również wyprowadzone zostaje z semiotyki, zarówno bolońskiej (Eco), jak i tartusko-moskiewskiej (Łotman). Tekst kultury to „wszelkie struktury kodowe [...] realizujące określone elementy jednego lub więcej systemu znaków”[14]. W centrum niniejszych rozważań są znaki filmowe oraz próba odczytania znaczeń, które generują.

[4] Świadomie posługuję się tutaj pojęciami wywiedzionymi z teorii estetyki Romana Ingardena, która jest w pewnych kategoriach kompatybilna wobec semiotyki, „choć w innym języku – stawia to samo pytanie: Co sprawia, że wytwory artystyczne mogą pełnić funkcję znaków w wielu historycznie zmiennych językach komunikacji artystycznej?” – A. Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, PWN, Warszawa 1989, s. 256.

[5] Zob. J. Horsting, *Stephen King at the Movies*, Signet, New York 1986, s. 87–88.

[6] Zob. M. Le Blanc, C. Odells, *Vampire Films*, Pocket Essentials, Harpenden 2008, s. 124–125.

[7] Zob. T. Magistrale, *King of the Miniseries: “Salem’s lot”, “It”, the Stand, “The Shining”, “Storm of the Century”, “Rose Red”, [w:] idem, Hollywood’s Stephen King*, Palgrave Macmillan, New York 2003, s. 173–218.

[8] Zob. S. Abbott, *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World*, University of Texas Press, Austin 2007, s. 92.

[9] Zob. S. Brown, *Stephen King’s Vampire Kingdom: Supernatural Evil and Human Evil in TV Adaptations of “Salem’s Lot” (1979, 2004)*, „Horror Studies” 2017, t. 8, nr 2, s. 223–240.

[10] Zob. S.V. Nikam, R.J. Biraje, *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King’s “Salem’s Lot”*, „Infokara Research” 2019, t. 8, nr 11, s. 41–42.

[11] *Carrie* (*Carrie*, reż. Brian De Palma, 1976).

[12] *Lśnienie* (*The Shining*, reż. Stanley Kubrick, 1980).

[13] Zob. U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994.

[14] S. Żółkiewski, *Teksty kultury. Studia*, PWN, Warszawa 1988, s. 23.

Z racji specyfiki filmu jako sztuki polimedialnej, a tym samym polisemiotycznej, w funkcji znaku występują elementy audialne, czyli słowo i dźwięk, oraz wizualne, gdyż przede wszystkim[15] posługuje się on obrazami. Jerzy Płażewski stwierdza:

System językowy filmu [...] operuje obrazem wizualno-dźwiękowym, jak język mówiony słowem [...]. Ale ten filmowy znak pośredniczący posiada zdecydowanie najmniej umowy charakter, jest w swej istocie najbliższej rzeczywistości samej. Jego sugestywność opiera się na analogii do rzeczywistości fizycznej. Obraz nie przemawia, obraz pokazuje[16].

W rozumieniu semiotycznym: „W dziele filmowym [...] wszelkie zjawiska świata materialnego przemieniają się w znaki. W dziele filmowym tworzywem jest rzecz przekształcona w znak”[17]. Uogólniając, w filmie odbiorca ma do czynienia z wielotworzywowym i relacyjnym charakterem znaków oraz pojawiają się w nim fakultatywne i konwencjonalne reguły łączenia (zasady montażu, gatunki filmowe)[18]. Znaki filmowe, z wyjątkiem werbalizowanych, przynależą do znaków ikonicznych, a więc ich istotną cechą jest umotywowanie rozumiane jako przyjęcie postawy semantycznej odbiorcy, który rozpoznaje je na podstawie ich zewnętrznej postaci[19]. Ważne wydaje się również przypomnienie stanowiska Jurija Łotmana, który stwierdzał, iż: „znaczenie filmowe – to znaczenie wyrażone środkami języka filmowego i poza tym językiem niemożliwe. Znaczenie filmowe powstaje w wyniku swobodnego, właściwego tylko kinu zespolenia elementów semiotycznych”[20].

Dla holistycznego ukazania heterogeniczności znaków przynależnych do imaginariusium filmowych adaptacji *Miasteczka Salem* za istotne uznano przeprowadzenie kontekstualizacji, przywołanie innych utworów pochodzących z różnych rejestrów medialnych, w których pojawiają się analogiczne wątki oraz motywy. Na potrzeby, sygnalizowanej powyżej, analizy semiotycznej należy przywołać słowa Łotmana, który wskazywał, że znaczenie powstaje w korelacji tekstu jako systemu znaków wobec innego tekstu:

Istoty każdego z elementów treści nie da się wykryć bez odniesienia do innych elementów. Nie może stać się treścią fakt, który nie może być z czymkolwiek zestawiony i który nie włącza się w żadną z klas. Z tego wynika, że znaczenie powstaje w tych wypadkach, kiedy posiadamy co najmniej dwa różne ciągi-struktury oraz mamy możliwość przekodowania jednego z tych systemów na inny[21].

Eco zaznaczał, że w interpretacji dochodzi do odkrycia „głębokich struktur semantycznych, nie ujawniających się na powierzchni tekstu, lecz stworzonych przez czytelnika na prawach hipotez, jako klucz do pełnej aktualizacji tekstu”[22].

Znaczenie i miejsce *Miasteczka Salem* w kulturze popularnej

Miasteczko Salem, z pewnością jedna z najsłynniejszych powieści Kinga, ukazało się w 1975 roku. Było to drugie dzieło pisarza, po głośnym debiucie, czyli powieści *Carrie* (1975), która niemal od razu została zaadaptowana przez kino; już po roku film wszedł na ekran i cieszył się dużą popularnością zarówno wśród widzów, jak i krytyków[23]. Podobnie

[15] Taka też przecież była geneza filmu jako rodzaju sztuki.

[16] J. Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 18.

[17] B. Żyłko, *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 144.

[18] Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 35.

[19] Zob. H. Książek-Konicka, *Semiotyka i film*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław [etc.] 1980, s. 115.

[20] Zob. J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 99.

[21] J.M. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 1, s. 230.

[22] U. Eco, *Lector in fabula...*, s. 93.

[23] Zob. *Carrie* (*Carrie*, reż. Brian De Palma, 1976). Odtwórczynie głównych ról, Sissy Spacek i Piper Laurie, były nominowane do Oscara.

było z *Miasteczkiem Salem*. Adaptacja filmowa ukazała się w 1979 roku, w reżyserii Hoopera. W 2004 roku na ekranach telewizorów pojawia się dwuodcinkowe *Miasteczko Salem* Salomona. Produkcje te zostały przygotowane na rynek amerykański jako miniseriale, chociaż na gruncie europejskim są znane przede wszystkim jako dzieła filmowe.

Adaptacja Hoopera jest wierniejsza literackiemu pierwowzorowi, tymczasem u Salomona to, co u Kinga było sugerowane, zostało wypowiedziane. Konkretyzacja wizualna nie musi

stanowić jednakże mankamentu, co sugerują niektórzy badacze^[24]. Obie adaptacje filmowe zyskały dużą popularność wśród odbiorców kultury popularnej^[25], a milcząca kreacja wampira w dziele Hoopera wyróżniała się na tle głośnych horrorów wampirycznych lat 70.^[26] *Miasteczko Salem* do dzisiaj rezonuje w semiosferze kultury popularnej, o czym świadczą chociażby liczne nawiązania do niego w serialu *Nocna msza* Mike'a Flanagana (2021)^[27].

Głównym bohaterem powieści Kinga jest pisarz, Ben Mears. Po latach powraca do miasteczka swojej młodości Jeruzalem, zwanego też Salem. Miejscowość wkrótce zostaje opanowana przez wampira, Kurta Barlowa, a protagonista podejmuje z nim walkę. Utwór stanowi literacką grę z *Draculą* Brama Stokera (1897)^[28]. Do tej intencjonalnej strategii fabularnej przyznał się autor^[29]. Błędem poznawczym byłoby jednak stwierdzenie, że King dokonał jedynie renarracji. Nowatorstwo *Miasteczka Salem* opierało się również na reinterpretacji powieści Stokera, na przemieszczeniu topograficznym – wampir przybywa nie do wielkiej metropolii, lecz do prowincjonalnego miasta. Ujęcie zła również było pionierskie w kulturze popularnej w semiosferze krwio pijców. Wampir został przedstawiony jako lustro podłości tkwiących w ludziach:

kiedy pojawia się zło, jego nadejście wydaje się czymś od dawna przepowiedzianym, słodkim i uspokajającym, zupełnie jakby miasto wiedziało, pod jaką tym razem postacią zjawi się ów nieproszony gość. Miasto ma również swoje tajemnice i dobrze ich strzeże. O wielu z nich ludzie nie mają najmniejszego pojęcia^[30].

Bogactwo znaczeń *Miasteczka Salem*, rozmaicie dekodowanych metodologicznie, generuje wielość rozwiązań oraz możliwości interpretacyjnych^[31].

Diegeza obu adaptacji filmowych koncertuje się wokół zagarnięcia peryferyjnej miejscowości przez wampira oraz walki z nim. Chociaż w obu tekstach audiowizualnych pojawiają się *differencia*, szczególnie w aspekcie kompozycyjnym, jak również w aspekcie kreacji postaci, to jednak w głównej tematyce oraz problematyce nie róż-

[24] Zob. R. Ziębiński, *Stephen King. Instrukcja obsługi*, Wydawnictwo Albatros Sp. z o.o., Warszawa 2019, s. 64–65.

[25] Zob. ibidem, s. 61–62, 65.

[26] Zob. L. Rogak, *Życie i czasy Stephena Kinga*, tłum. R. Ziębiński, Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, Warszawa 2014, s. 155–156.

[27] Zob. M. Restaino, *From New England With Love: The Influences of Stephen King & the American Northeast on MIDNIGHT MASS*, Fangoria, 2.11.2021, <https://www.fangoria.com/original/from-new-england-with-love-stephen-king-northeast-midnight-mass/> (dostęp: 23.12.2022).

[28] Zob. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 226; K. Kaczor, *Od Draculi do Lestata. Portrety wampira*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1998, s. 34–38; R. Lidston, „*Dracula*” and „*Salem's Lot*”: *Why the Monsters Won't Die*, „West Virginia University Philological Papers” 1982, t. 28, s. 70–78; J.S. Sanders, *Closure and Power in „Salem's Lot”*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 1999, t. 10, s. 145.

[29] Zob. S. King, *Danse Macabre*, tłum. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Prószyński Media, Warszawa 2009, s. 46–48; idem, *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, tłum. P. Braiter, Prószyński Media, Warszawa 2014, s. 177; R. Ziębiński, op. cit., s. 57–58.

[30] S. King, *Miasteczko Salem*, tłum. A. Nankiewicz, Prószyński Media, Warszawa 2012, s. 267.

[31] Zob. J. Rawski, *Kierunki interpretacji motywu wampira w wybranych tekstach kultury od XIX do XXI wieku (rekonesans)*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2021, nr 1, s. 42–43.

nią się od powieści. Warto pamiętać, że w przypadku filmów „do diegezy zaliczamy także te zdarzenia, które należą do historii (zakładamy, że się wydarzyły), a które nie zostały pokazane na ekranie”[32]. Tym samym przy każdej percepcji filmu, podobnie jak tekstu literackiego, konieczna jest konkretyzacja odbiorcza.

Powieść Kinga stanowi jeden z fundamentalnych utworów kultury popularnej[33]. Pisarz nawiązał w niej do produktów kultury masowej[34] (kultura popularna i masowa nie powinny być traktowane synonimicznie[35]), jakimi są figurki potworów, będące zabawkami dla dzieci. Mark Petrie za pomocą krzyża wyciągniętego z jednej z nich odstrasza swojego zwampiryzowanego kolegę, Danny'ego Glicka:

plastikowe monstrum wędrowało przez plastikowy cmentarz; na jednym z nagrobków był kształt krzyża. Nie myśląc, co robi [...], odłamał krzyż, zacisnął go w dłoń [...]. Mark zamachnął się rozpaczliwie ściskany w dłoń, plastikowym krzyżem i przycisnął go do policzka Danny'ego[36].

Magdalena Kamińska stwierdza, że tą sceną King złożył hołd dla *action figures*[37].

Z pewnością powieść amerykańskiego pisarza wpisała się w utrwalenie motywu złego miasteczka. W przypadku tekstów wampirycznych zastosowana u Kinga topografia stanowiła *novum*, ponieważ do tej pory miejscem opanowywanym przez wampira była metropolia, jak Londyn w *Draculi* Stokera. Oczywiście motyw miasteczka zaatakowanego przez złe siły pojawia się w kulturze już wcześniej, np. w *Koszmarze w Dunwich* Howarda Phillipsa Lovecrafta (1928)[38]. To jednak w *Miasteczku Salem* mieszkańcy prowincji skrywają mroczne tajemnice, natomiast przybycie demona stanowi emanację oraz odbicie zła tkwiącego wewnątrz nich samych, jakby Barlow stanowił *signifiant* dla ludności Salem będących *signifié*.

W późniejszej twórczości Kinga pojawiają się również inne miejscowości, w których manifestuje się zło, a mieszkańcy, zazwyczaj naznaczeni różnorodnie warunkowaną odmiernością, stają do walki z nim. Wystarczy wspomnieć takie miasteczka, jak: Castle Rock z *Cujo* (1981),

Ludlow z *Smętarza dla zwierzaków* (1983), Derry z *To* (1986) czy Chester's Mill z *Pod kopułą* (2009). Notabene, negatywny obraz prowincji, motyw peryferii pełnej tajemnic jest często eksploatowany we współczesnych serialach streamingowych[39]. W tym względzie powieść Kinga stanowiła zapowiedź takiego sposobu obrazowania.

[32] D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014, s. 561.

[33] Kulturę popularną rozumiem jako tę, której treści „są łatwe w odbiorze, często bardzo skonwencjonalizowane, oraz które zawierają wyraźne elementy rozrywkowe i tym samym przyciągają liczną publiczność”, M. Golka, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007, s. 146.

[34] Kulturę masową rozumiem jako tę, której głównym celem jest „produkcja dla rynku masowego, stąd wynika standaryzacja jej produktów”, T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 134.

[35] Teksty kultury popularnej są tekstami kultury w klasycznym rozumieniu semiotycznym, natomiast wytwory kultury masowej są standardowe, zglobalizowane, realizują funkcję użytkową, jak zabawki czy Coca-Cola. Na ten temat również zob. M. Juza, *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów*, [w:] *Oblicza nowych mediów*, red. A. Ogonowska, Oficyna Wydawnicza Text, Kraków 2011, s. 11–30. Co ciekawe, niektórzy semiotycy, jak Roland Barthes, traktowali synonimicznie kulturę masową i popularną, zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziedek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

[36] S. King, *Miasteczko Salem...*, s. 303.

[37] M. Kamińska, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2016, s. 70.

[38] Szerzej na ten temat przestrzeni w prozie Lovecrafta zob. D. Misterek, *Tam, gdzie czyha Cthulhu. O przestrzeni naznaczonej w prozie H.P. Lovecrafta*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1999.

[39] Głównie produkcji Netflix, zob. np. *Broadchurch* (2013–2017), *Stranger Things* (2016–2022), *Las* (2017), *Czarny punkt* (2017–2019), *Dark*

Miasteczko Salem, podobnie jak jego adaptacje filmowe, przynależy do kultury popularnej, o czym wspominano powyżej. Jednakże, co należy podkreślić, utwór ten poszerza poetykę tego typu kultury, głównie poprzez swoją intertekstualność oraz innowacyjne ujęcie symboliki wampira[40]. King odwołał się nie tylko do prozy Stokera (w schemacie fabularnym), ale również, w postaci mott do każdej z trzech części powieści, wprowadził cytaty z poezji: Jorgosa Seferisa[41], Wallace'a Stevensa[42], Boba Dylana[43], Edgara Allana Poe'go[44] czy prozy Shirley Jackson[45]; zagadnienie to wymaga jednak osobnego opracowania. Znaki, jak wskazuje Eco, służą do „wskazywania przedmiotów i stanów świata, wydawania rozkazów, wyrażania pragnień, wywoływania namiętności, mówienia o innych znakach, a niekiedy – do wytworzenia tej mieszanki wiedzy i rozkoszy, która bywa nazywana przyjemnością estetyczną”[46]. Takich znaków dostarcza odbiorcy *Miasteczko Salem*, dzięki swojej różnorodności, a przede wszystkim – filmowym konkretyzacji oraz reinterpretacji.

(2017–2020), *Riverdale* (2017–2022). Oczywiście w materii serialowej pierwszeństwo w tego typu realizacji artystycznej, jeżeli chodzi o zaprezentowanie prowincji, należy do Davida Lyncha i jego *Miasteczka Twin Peaks* (1990).

[40] Wampir jako odzwierciedlenie zła tkwiącego w człowieku.

[41] Zob. S. King, *Miasteczko Salem...*, s. 5, 217, 515.

[42] Zob. ibidem, s. 217.

[43] Zob. ibidem, s. 383.

[44] Zob. ibidem.

[45] Zob. ibidem, s. 19.

[46] U. Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, tłum. J. Wąjs, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, s. 327.

[47] Zob. *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (*The Fearless Vampire Killers*, reż. Roman Polański, 1967).

[48] Zob. *30 dni mroku* (*30 Days of Night*, reż. David Slade, 2007).

[49] Zob. *Nocna msza* (*Midnight Mass*, reż. Mike Flanagan, 2021).

Postacie

W literackim pierwowzorze Richard Straker to asystent i pośrednik wampira, Kurta Barlowa. W kulturowych realizacjach toposu nieumarłego często pojawiała się taka postać – ludzkiego pomocnika demona. Tym samym Straker ewokuje R.M. Renfielda i transylwańskich Romów z *Draculi* Stokera (1897) czy Håkana Bengtssona z *Wpuść mnie* Johna Ajvidego Lindqvista (2004). Warto wspomnieć, że figura czeladnika wampira była rozmaicie motywowana, jej pobudki nie zawsze były znane czy oczywiste, jak Kukola z *Nieustraszonych pogromców wampirów* Romana Polańskiego (1967)[47]. W innych przypadkach chodziło o pragnienie przemiany w krwiopijcę, żeby przypomnieć Nieznajomego z *30 dni mroku* Davida Slade'a (2007)[48], albo konieczność wypełnienia ważnej misji, co zostało zaprezentowane w kreacji księdza Paula Hilla w przywoływanym powyżej serialu *Nocna msza* Flanagan (2021)[49]. W filmie Hoopera Strakera zagrał brytyjski aktor, James Mason. Interesująco oddał charakter oraz groźny status tej postaci za pomocą gry twarzą. Mimika ekranowego Strakera zasługuje na uwagę, być może bardziej niż jego słowa oraz działania. Niewerbalne elementy znakowe wizualizacji tej postaci, takie jak: wpatrywanie się w mieszkańców Salem przez okno antykwariatu, pojedynek spojrzeń z Mearsem przed Domem Marstenów czy liczne ujęcia twarzy kadrowanej w zbliżeniu, na której maluje się smutek czy też beznadzieja, powodują, że w filmie Hoopera postać ta, chociaż negatywna, wykazuje odruchy świadczące o świadomości własnego tragicznego położenia czy też nieetyczności postępowania. Tym samym Straker w pierwszej adaptacji *Miasteczka Salem* jawi się jako postać ambiwalentna. Ambivalencję tę można jednak uchwycić wyłącznie w elementach niewerbalnych oraz sposobie kadrowania.

Odmienne przez reżyserów została potraktowana postać księdza Donalda Callahana. Katolicki kapłan w pierwszej adaptacji powieści, u Hoopera, jest postacią epizodyczną, pojawia się w zaledwie kilku sekwencjach. Jego wątek urywa się w momencie zwampiryzowania

przez Barlowa w scenie, gdy duchowny ratuje życie Markowi Petriemu. Tymczasem w filmie z 2004 roku Callahan jest bohaterem skrętnie wpisanym w fabułę. Ta postać pojawia się na początku i na końcu opowieści, podobnie jak pomarańczowa czapka z daszkiem. Widz obserwuje Callahana w sekwencji rozpoczynającej (prologu) oraz finałowej. Salomon przyjął narrację opartą na retrospekcji. W jego adaptacji Mears i Petrie nie udają się do Ameryki Południowej (jak to ma miejsce u Hoopera), uciekając przed wampirami z Salem, ale pozostają w Stanach Zjednoczonych i poszukują Callahana. Film rozpoczyna się od nieudanej próby zabicia księdza przez Mearsa, po czym obaj trafiają do szpitala, a pisarz opowiada historię pielęgniarzowi. Kapłan stał się pomocnikiem Barlowa w miejsce Strakera, gdy ten został zamordowany przez Petriego. Po anihilacji głównego krwiopijcy Callahan zaczął przewodzić pozostałym w Salem nieumarłym, co jest interesującym poszerzeniem semantycznym figury kapłana – duchowny prowadzi społeczność, jest dla wiernych powiernikiem oraz ostoją. W filmie z 2004 roku ta społeczność to wspólnota wampirów. Postać księdza została dookreślona przez Salomona w aspekcie homoseksualnej tożsamości. W scenie duchowego pojedynku księdza i Barlowa, gdy stawką jest wiara Callahana, demon mówi: „Wyznaj, gdzie zblądziłeś. [...] Klerycy albo chłopcy? Wiesz, że nie pójdziesz do nieba”[50].

Matt Burke, dawny nauczyciel Mearsa, którego ten odwiedza zaraz po przyjeździe do miasteczka, nadal pracuje w szkole. Ów wątek jest analogiczny w obu filmach. W adaptacji z 2004 roku Salomon skonkretyzował miejsce pozostawione, jak się wydaje, przez Kinga na uzupełnienie odbiorcze. Burke mieszka sam w dużym domu, niewiele wiadomo o jego życiu prywatnym, nie pojawia się żadna informacja na temat związków czy relacji, w których by uczestniczył. Tę przestrzeń osobistą pedagoga Salomon dookreślił, dopisując nauczycielowi homoseksualną tożsamość. Na początku filmowej opowieści Mears informuje w ekspozycji, że w przypadku Burke’a „tolerowano jego

odmienność pod warunkiem, że nie propagował jej w szkole”[51]. Konkretyzacja następuje w trakcie nocnej wizyty zwampiryzowanego Mike’a Ryersona, który mówi do Burke’a: „Wiem, po co mnie zaprosiłeś. [...] Czułem, jak na mnie patrzysz. [...] Nie chcesz mnie dotknąć choć raz?”[52]. Homoseksualizm i wampiryzm, jak zauważa Maria Janion, od opublikowania *Wampira* Johna Williama Polidoriego (1819) „pozostaną, [...] w nierozzerwalnym związku, aż po uzyskanie pełnego wyrazu w powieściach Anne Rice”[53], jednak w *Miasteczku Salem* Salomona taka kontaminacja nie następuje; ani Burke, ani Callahan nie będą realizowali motywu homoseksualnego wampira. Demoniczne dziedzictwo nie spełni funkcji emancypacyjnej. Ksiądz, gdy zostanie ludzkim pomocnikiem Barlowa, zamorduje Burke’a w szpitalu, zatem nauczyciel nie stanie się krwiopijcą[54]. Sugerowany u Kinga homoseksualizm Burke’a i Callahana został zaprezentowany w adaptacji Salomona.

[50] *Miasteczko Salem (Salem’s Lot, reż. Mikael Salomon, 2004)*, tłum. A. Wichlińska-Kacprzak.

[51] Ibidem.

[52] Ibidem.

[53] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008, s. 174.

[54] Notabene, w powieści Kinga pojawia się gej, George Middler, pracownik sklepu z narzędziami. W adaptacjach filmowych ten bohater jednak nie występuje. Pisarz posłużył się w jego przypadku krzywdzącym stereotypem, utożsamiając homoseksualizm z pedofilią, zob. S. Eads, *The Vampire George Middler: Selling the Monstrous in ‘Salem’s Lot’*, „The Journal of Popular Culture” 2010, t. 43, nr 1, s. 78–96. Middler, przemieniony w wampira, „zjawił się z wizytą u kilku spośród dokonujących zawsze u niego zakupów chłopców, zwykle przyglądających mu się spod oka albo z domyślnym uśmiechem na ustach; wreszcie mógł zrealizować swoje najbardziej mroczne fantazje”, S. King, *Miasteczko Salem...*, s. 511. Problematyka homofobii w dziełach Kinga była już poruszana, zob. D. Keesey, „The Face of Mr. Flip”: *Homophobia in the Horror of Stephen King*, [w:] *The Dark Descent: Essays Defining Stephen King’s Horror-scape*, red. T. Magistrale, Bloomsbury Academic, New York 1992, s. 187–201.

Mark Petrie, nastolatek, konsument kultury popularnej, który jako jeden z pierwszych domyśli się, że miasto zostało zaatakowane przez wampiry, jest znakiem pomocnika protagony, niczym Alfred dla profesora Abronsiusa w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* Polańskiego lub John Seward dla Abrahama van Helsinga w *Draculi* Stokera. Interesująco semiotycznie przedstawia się scena w filmowej narracji Salomona, gdy chłopiec po ucieczce z Domu Marstenów przychodzi porozmawiać z Mearsem[55]. W scenie, w której Mark przybywa do pensjonatu Evy Miller i prosi ją, by obudziła Bena Mearsa, pojawia się ujęcie bohatera w czasie, gdy właścicielka hotelu poszła do pokoju pisarza, a on stoi sam w kuchni. Następuje zbliżenie kamery na patelnię z przypalającymi się kiełbaskami, wyraźnie słycać dźwięk smażenia, a w tle tykanie zegara oraz bicie serca. W kolejnym ujęciu pojawia się przejście brzmieniowe, cięcie montażowe, widać kran, z którego cieknie woda, i rozlega się uporczywy dźwięk kapania. Niezmiennie słyszalne jest bicie serca. Następnie widać w planie amerykańskim Marka, przed nim stół, na którego blacie z tostera nagle wyskakują przypalone grzanki. Są to polimedialne znaki, których *signifié* komunikuje, iż jest za późno, by uratować miasteczko przed zwycięstwem epidemii wampiryzmu. Przypalone kiełbaski i grzanki, czyli pożywienie ludzi, nie nadają się do spożycia; kapiąca woda komunikuje upływający czas. Te znaki ukazują tragiczne położenie człowieka w starciu z krwiopicjami. Pole semantyczne omawianej sceny pogłębia fakt, że rozgrywa

się ona wcześniej rano, a więc w czasie solarnym, który nie sprzyja wampirom, a stanowi dla nich realne zagrożenie. Świt stanowi utracony w tekstach kultury znak zwycięstwa nad krwiopicjami, jego zapowiedź albo moment, w którym bohaterowie mogą zebrać siły do walki z demonami[56]. Semantyka poranka w *Miasteczku Salem* Salomona zostaje w tej scenie zdekonstruowana, promienie słoneczne nie przynoszą nadziei, ale są zapowiedzią klęski, niczym w wierszu George'a Gordona Lorda Byrona: „świt nadchodził,/ Odchodził, wracał, nie przynosząc dnia”[57]. Nie są to jednak typowe dla kina postmodernistycznego, spod znaku Quentina Tarantina czy Davida Lyncha, gry z widzem, w którym to, co widać na ekranie, nie jest tożsamy z tym, co znaczy, gdy *signifiant* nie pokrywa się z *signifié*. W omawianym przypadku odbiorca ma raczej do czynienia z odmiennym potraktowaniem semantyki, poszerzeniem jej pola przez zastosowanie przeciwstawienia, dostosowanym do całościowej wymowy dzieła. U Salomona następuje niuansowanie pewnych znaczeń, odwrócenie ich w kontekście wampiryzmu, co prowadzi do nowych ujęć w kontekście prezentowania wpływu krwiopicjów na postępowanie człowieka.

Odmienny porządek znaczeń w nowszej adaptacji uwidacznia się również w scenie rozmowy telefonicznej szeryfa Parkinsa Gillespiego z córką, prowadzonej w radiowozie w nocy. W tle słycać ujadanie psów i dźwięk tłuczonego szkła. Te brzmienia powinny wzbudzić czujność w policjancie. Widz oczekiwałby, że szeryf wysiadzie z samochodu i podąży tropem niepokojących dźwięków, tymczasem tak się nie dzieje. Scena urywa się w momencie, gdy córka Gillespiego prosi go, by nie zwlekał za długo z przyjazdem do niej na Florydę i poznał wnuka, a policjant nie opuszcza radiowozu. Widoczna jest dychotomia życie – śmierć: Salem, pełne zagrożeń, opanowane przez wampiry, któremu nikt ani nic nie zdoła już pomóc, tymczasem w południowym stanie USA potomkini szeryfa urodziła dziecko, znak istnienia, bytu, przedłużenia rodu w sensie mikro, a w sensie

[55] Ten motyw ewokuje topos chłopca i starca, zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, „Universitas”, Kraków 2009, s. 107–110.

[56] Zob. np. *Dracula* (reż. Francis Ford Coppola, 1992); *Od zmierzchu do świtu* (*From Dusk Till Dawn*, reż. Robert Rodriguez, 1996); *Postrach nocy* (*Fright Night*, reż. Craig Gillespie, 2011). Przykładów można by mnożyć.

[57] G.G. Lord Byron, *Ciemność*, tłum. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 2022, nr 9–10, s. 235.

makro – całego gatunku ludzkiego. Uwidacznia się również opozycja światło – ciemność: słoneczna Floryda *versus* nocne Salem.

Eva Miller, wdowa i właścicielka pensjonatu, w którym zatrzymał się Mears, w filmowej adaptacji Salomona od lat kocha się z wzajemnością w Edzie Weaselu Craigu, pomagającym jej w prowadzeniu hotelu[58]. Postanawiają wziąć ślub. W dniu ceremonii bohaterka siedzi sama w kościele w świetle lamp oraz świec. Przemieniony w wampira Ed stoi w cieniu i mówi, że wszystko się zmieniło, następnie prosi Evę o dołączenie do niego. Ta gra znakami światła oraz mroku w kontekście zaślubin niesie podwójne znaczenie. Oczywiście operowanie światłem i cieniem ewokuje podział na dobro i zło, natomiast sam fakt zaślubin, do których musi dojść przez śmierć – Ed po wyjściu z kościoła wbija kły w szyję kobiety, wpisuje się w typowy aspekt wampirycznej miłości niemożliwej do zrealizowania w ludzkim życiu, ponieważ

kiedy wampir pokocha, jego ofiara musi umrzeć: tylko w taki sposób mogą stać się jednością. Ruch w drugą stronę – ku życiu – jest niemożliwy. Śmierć – koniec ziemskiej egzystencji, ziemskiej miłości [...] staje się więc początkiem, momentem, w którym zaczyna się miłość nieśmiertelna[59].

Postacią bezpośrednio odpowiedzialną za sprowadzenie do Salem Strakera, a tym samym Barlowa, jest Larry Crockett, miejscowy agent nieruchomości. To on zaprosił demona, wpuścił go do miejscowości. Crockett wprost przyznaje się do tego w filmie Salomona, w scenie, gdy zdenerwowany policjant przydusza go, by ten wyjawiał genę przybycia Strakera. Na pytanie, dlaczego to przedsiębiorca musiał kupić Dom Marstenów, Crockett odpowiada: „Straker mówił, że nie może wkupić się do miasta, trzeba go zaprosić”[60]. Działania agenta nieruchomości są znakiem chciwości, chęci zysku, co szczególnie uwypuklone zostało w adaptacji filmowej Salomona. Podobnie jak seksualność jego córki, rozbudzonej przez wampiryczną przemianę. Crockett, chociaż krwiopijcą zostaje stosunkowo późno, realizuje tak jak inni mieszkańcy Salem swoje złe intencje, które w jego przypadku dotyczą nieuczciwego pomnażania majątku.

Można go zatem postrzegać metaforycznie jako wampira, zanim stał się nim dosłownie. Crockett jest kapitalistą, ekonomicznym wampirem, zgodnie z rozpoznaniem Karola Marksa z *Kapitału* (1867): „Kapitał jest pracą umarłą, która jak wampir ożywia się tylko wtedy, gdy wysysa żywą pracę, a tym więcej nabiera życia, im więcej jej wysysie”[61]. Jeżeli te słowa niemieckiego filozofa zastosować do posunięć Crocketta, okazuje się, że celnie je charakteryzują. Kapitał, którego pomnażaniem zajmuje się przedsiębiorca, wzrasta szczególnie dzięki działaniom biznesowym z Strakerem i Barlowem – „nabiera życia”, gdy wampir zacznie wysysać krew z mieszkańców Salem.

Kurt Barlow, w adaptacji Hoopera grany przez Reggiego Naldera, przypomina hrabiego Orloka z filmu Friedricha Wilhelma Murnaua[62] – łysa głowa, odstające uszy, długie paznokcie ewokują wizerunek wampira znany z kina niemieckiego ekspresjonizmu, który stał się rozpoznawalnym w semiosferze kultury popularnej znakiem krwiopijcy. Otwarte pozostaje pytanie, czy ten zabieg kreacyjny, zastosowany

[58] W powieści Kinga nie ma informacji na temat zaślubin Ewy i Eda. Narrator informuje jedynie, że byli dawniej kochankami, a po przemianie w wampiry, gdy Mears odnajduje kryjówkę Barlowa, widać, że „Przed trumną i wokół niej leżały ciała ludzi, których Ben znał i z którymi mieszkał pod jednym dachem: Ewy Miller, a obok niej Weasela Craiga”, S. King, *Miasteczko Salem...*, s. 502.

[59] A. Gemra, op. cit., s. 148–149.

[60] *Miasteczko Salem (Salem's Lot)*, reż. Mikael Salomon, 2004), tłum. A. Wichlińska-Kacprzak.

[61] K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1, ks. 1, *Proces wytwarzania kapitału*, tłum. H. Lauer et al., Hachette Polska, Warszawa 2010, s. 332. Na temat problematyki kapitalizmu oraz konsumpcji w *Miasteczku Salem*, zob. G.N. Bauer, „Christ, what a dead little place”: *Compulsive Consumption in Stephen King's 'Salem's Lot*, „Studies in Gothic Fiction” 2015, t. 4, nr 1/2, s. 18–29.

[62] W roli wampira wystąpił Max Schreck, zob. *Nosferatu. Symfonia grozy (Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens)*, reż. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922).

przez Hoopera, był mniej lub bardziej intencjonalny. Jakkolwiek jest, wskazany aspekt potwierdza tezę Noëla Carrola, iż „Horror zwraca się ku samemu sobie, wykazuje silne tendencje refleksywne, [...] Rzuca się w oczy zwłaszcza jego manifestacyjna intertekstualność”[63].

Z kolei w adaptacji *Miasteczka Salem* w reżyserii Salomona rysy Barlowa przyjął Rutger Hauer[64]. Barlow Hoopera przez cały film nie wypowiada ani jednego słowa, tymczasem Barlow Salomona jest zdecydowanie bardziej upersonifikowany, podejmuje dialogi ze swoimi ofiarami, wędruje ulicami miasteczka. W obu przypadkach jednak główny wampir to uwspółcześniony Dracula, przeniesiony z metropolii na peryferie, ulokowany w miejscu, które emanuje złem w skali mikro (Dom Marstenów) oraz makro (Salem), co pozostaje w zgodzie z wymową powieści Kinga w jej sferze aksjologicznej.

Ważne wydaje się podkreślenie, że w adaptacji Hoopera został zastosowany głównie montaż ciągły, który sprzyja utrzymaniu linearności fa-

buły, a tym samym chronologiczności zdarzeń. Retrospekcje, np. z biografii Mearsa, zostają opowiedziane przez bohaterów, nie zaś ukazane na ekranie. Zakończenie filmu wskazuje na kompozycję otwartą, pozwala domniemywać, że bohaterowie nadal będą prowadzić walkę z wampirami. Tymczasem w *Miasteczku Salem* Salomona, jak zaznaczono powyżej, z racji przyjętej kompozycji klamrowej, cała historia powrotu Mearsa do miejscowości oraz opanowywania jej przez krwiopijców została zaprezentowana w formie retrospekcji. W strukturze ujęć główny bohater zapoczął snuć opowieść pielęgniarzowi w szpitalu (dominują półzblżenia), do którego trafił po próbie zamordowania Callahana. Po czym następuje cięcie montażowe i kolejne ujęcie, jakim jest przyjazd do Salem po latach, co stanowi początek retrospekcji. Powrót do „teraźniejszości” w ostatnich scenach filmu, ukazujących kres opowieści, a zarazem życia Mearsa oraz uduszenie Callahana przez Petriego, tworzy kompozycję zamkniętą. W *Miasteczku Salem* Salomona pojawia się również kamera subiektywna w ujęciach głównego bohatera, wpisująca się w kategorię fokalizacji wewnętrznej[65], a konkretnie narratywizacji[66]. W scenie zamknięcia w areszcie, gdy Mears rozmawia z przemieniającym się w wampira Floydem Tibbitsem, jak również w ujęciu anihilacji Barlowa przez pisarza pojawia się „zbliżenie perspektywy narracyjnej do perspektywy bohatera przez zawężenie pola wizualnego do zasięgu wzroku postaci”[67], odbiorca „ma wrażenie bycia częścią przedstawianego na ekranie świata i uczestniczy w akcji filmu”[68].

Przeźrenie

Należy zwrócić uwagę na główny toponim pojawiający się w tytule powieści i filmów, wokół którego zorganizowana jest fabuła tych tekstów kultury, czyli miasteczko Salem. Semantyka nazwy ewokuje autentyczne Salem w stanie Massachusetts w Nowej Anglii, w którym odbył się słynny proces czarownic w 1692 roku. King nie jest pierwszym autorem wykorzystującym mityczne, legendarne i folklorystyczne dziedzictwo tego regionu[69].

[63] N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczyć*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 350.

[64] Notabene, holenderski aktor zagrał wampira, Lothosa, we wcześniejszym, od *Miasteczka Salem* Salomona, filmie *Buffy – postrach wampirów* (*Buffy the Vampire Slayer*, reż. Fran Rubel Kuzui, 1992). Z kolei później wcielił się w tytułowego bohatera obrazu *Dracula III: dziedzictwo* (*Dracula III: Legacy*, reż. Patrick Lussier, 2005); następnie wystąpił jako pogromca wampirów, Abraham van Helsing, zob. *Dracula 3D* (*Dracula 3D*, reż. Dario Argento, 2012). W świetle przytoczonych tytułów wyraźnie widać, że motyw wampiryczny w dorobku aktorskim Hauera odegrał istotną rolę.

[65] Zob. R. Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019, s. 89.

[66] Zob. ibidem, s. 91.

[67] Ibidem, s. 90.

[68] J.V. Mascelli, *5 tajników warsztatu filmowego*, tłum. i oprac. T. Szafrński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007, s. 24.

[69] Zob. K. Kwaśna, „*American nightmare*”, czyli nawiedzone domy i ciche przedmieścia,

Oczywiście tytuł i towarzyszące mu reminiscencje historyczne oraz kulturowe wydają się klarowne, natomiast konieczne jest zaznaczenie, iż w powieści oraz w jej adaptacjach toponim określa przestrzeń, w której istotną funkcję pełnią miejsca na nią się składające, ją tworzące. Do najistotniejszych w tkance fabularnej omawianych utworów należą: pokój dziecięcy, cmentarz oraz Dom Marstenów. Niebagatelną rolę w budowaniu atmosfery grozy odgrywa również przyroda, a przede wszystkim Księżyc.

Tytułowa miejscowość, peryferyjna, oddalona od metropolii, jest idealną lokalizacją dla figur zła, reprezentowanych kolejno przez małżeństwo Marstenów, Strakera, Barlowa oraz pozostałych mieszkańców. Pozytywni bohaterowie są znakami dobra, nie powstrzymają jednak tragedii, nie zapobiegają rozprzestrzenianiu się pandemii wampiryzmu. Miejscowość przypomina kłaczę, które „nie zaczyna się i nie kończy jest zawsze pośrodku, pomiędzy rzeczami, między-bycie, intermezzo”[70]. Nie da się jej opuścić. Zgodnie z rozpoznaniem Eco, w przestrzeni kłacza „każda droga może się skrzyżować z dowolną inną. Nie ma środka, nie ma peryferii, nie ma wyjścia, ponieważ kłaczę jest potencjalnie nieskończone”[71]. Pozytywni bohaterowie nie mają możliwości ucieczki. Jedynymi, którzy się uratują, będą Mears oraz Petrie, jednak w adaptacji Salomona protagonista będzie musiał umrzeć, ponieważ zginie Callahan, czyli spadkobierca dziedzictwa Barlowa (zgodnie z konkretyzacją zastosowaną przez amerykańskiego reżysera).

Karolina Kostyra zwraca uwagę, że w *Miasteczku Salem* Hoopera, tak jak w późniejszym *Duchu* (1982) tegoż reżysera, podobną funkcję pełni „zastosowanie okna w pokoju dziecięcym”[72]. Badaczka stwierdza, że „w adaptacji, jak i w pierwowzorze nastolatek zostaje skonfrontowany z wampirem skrobiącym pazurami szybę. W horrorach, zwłaszcza tych z dziecięcym protagonistą, za oknem przeważnie ujawniają się postaci mniej lub bardziej przypominające ludzi”[73]. Z kolei w *Duchu* złowrogie, upersonifikowane drzewo wybija szybę i porwuje dziecięcego bohatera filmu, Robbiego[74].

Interesująca jest scena wyjazdu samochodów z cmentarza po pogrzebie Danny'ego Glicka w filmie Hoopera (1979). Widoczne są dwa ujęcia: w pierwszym odbiorca obserwuje przejazd przez nekropolię, w drugim kawalkada pojazdów wyjeżdża pod bramą cmentarną[75]. Wydaje się, że oko kamery zbyt długo zatrzymuje się na tej chwili. Tymczasem można interpretować jej długość oraz podział na dwa ujęcia jako zabieg intencjonalny, a na pewno warto przyjrzeć się semantyce tych ujęć. Danny Glick jest drugą ofiarą Barlowa, ale jemu pierwszemu wyprawiono pogrzeb. Przejazd samochodów oznacza ucieczkę z cmentarza, na którym pochowano ciało wampira. Wampira, który jeszcze tego samego dnia, gdy słońce zacznie chylić się ku zachodowi, ukąsi Mike'a Ryersona, a tym samym wirus wampiryzmu rozpocznie coraz szybciej krążyć pośród mieszkańców Salem. Samochody, kierowane przez żywych ludzi, w mocnym blasku słońca, pospiesznie opuszczające nekropolię przeklętego miasteczka, stają się znakiem ucieczki przed tym, co nieuniknione. Oto rezonuje w tej scenie *memento mori*, nieuchronna przemijalność, a tym samym zapowiedź przyszłych wydarzeń, gdy nikt już z cmentarza bezpiecznie nie wyjedzie, wszak – jak przypominał polski poeta baro-

[w:] *Miasto w naukach społecznych i humanistycznych. Wybrane przykłady, problemy i aspekty*, red. T. Kasza, P. Kocańda, K. Socha, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2020, s. 234.

[70] G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa J. Bednarek, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 29.

[71] U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia Róży”*, [w:] idem, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Noir sur Blanc, Warszawa 2015, s. 726.

[72] K. Kostyra, *Uwaga, pułapki na dzieci! Topografia nawiedzzonego domu w „Duchu” Stevena Spielberga i Tobe'a Hoopera*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2020, nr 2, s. 42.

[73] Ibidem.

[74] Zob. *Duch* (*Poltergeist*, reż. Tobe Hooper, 1982).

[75] Zob. *Miasteczko Salem* (*Salem's Lot*, reż. Tobe Hooper, 1979).

kowy – „Słońce więcej nie wschodzi to, które raz minie” [76]. Pod koniec filmu, po rozmowie Bena Mearsa z Susan Norton, w której nakazał jej ucieczkę z miasta coraz prędzej opanowanego przez wampiry, oko kamery znów rejestruje cmentarz oraz tę samą drogę, po której wcześniej jechały samochody, gdy zakończone zostały uroczystości pogrzebowe Danny’ego Glicka. W tym ujęciu jednak trasa jest pusta. Nikt z nekropolii już nie wyjeżdża, ponieważ wszyscy metaforycznie już się na niej znajdują lub niedługo znajdą.

Dom Marstenów, zarówno w powieści, jak i w filmach na jej podstawie, stanowi *locus terribilis*. Interesująco przedstawia się jego wnętrze, gdy Mark Petrie i Susan Norton wchodzi do niego jako pierwsi w trakcie trwania epidemii wampiryzmu, a więc już po zakupie budynku przez Strakera. Warto zwrócić uwagę, że w obu adaptacjach filmowych dom jest całkowicie zaniedbany. Wygląda tak, jakby nikt w nim nie mieszkał, a przecież stanowi miejsce, w którym przebywa Straker oraz Barlow, a wcześniej właściciele, od których wziął swój toponim. Zaniebane, opuszczone, zakurzone pomieszczenia w pełni oddają „dwuznaczny sposób istnienia wampira – jego obecność / nieobecność” [77],

[76] D. Naborowski, *Krótkość żywota*, [w:] idem, *Poezje*, oprac. J. Dürr-Durski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 158.

[77] M. Janion, op. cit., s. 155.

[78] Zob. *Nosferatu wampir* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, reż. Werner Herzog, 1979).

[79] A. Mazurkiewicz, *Potomkowie hrabiego Draculi – szkic do portretu (o recepcji motywów wampirycznych we współczesnej literaturze)*, „Literaturoznawstwo” 2007, nr 1, s. 216.

[80] Warto nadmienić, że Dom Marstenów pojawia się w drugim sezonie serialu *Castle Rock* (2019). Serial stanowi swoiste imaginarium motywów, postaci oraz miejsc związanych z utworami Stephena Kinga. W Domu Marstenów swoje lokum znajdzie sekta wyznająca pradawnego demona, zwanego Aniołem. Wszakże zło przyciąga zło. Topos złego domu, takiego jak Dom Marstenów, ma bogate konotacje i reprezentacje w kulturze, szczególnie w obrębie utworów realizujących cechy genologiczne horroru.

na którą wskazywała Janion. Są emblematami metafizycznej pustki nieumarłego, przebywania w wiecznej liminalności, nieprzynależności do żadnego porządku – ani ludzkiego, ani boskiego. Zwizualizowane wnętrza Domu Marstenów ewokują puste komnaty w zamku hrabiego Draculi ukazane w filmie Wernera Herzoga [78]. Upiorna przestrzeń budowli, jej dojmująca i przerażająca pustka symbolizują nicość wampirycznej egzystencji. Dom Marstenów w swojej degeneracji i opustoszeniu odzwierciedla w podobny sposób cechy jego kolejnych właścicieli. Adam Mazurkiewicz zauważa, że „Dom Marstenów, podobnie jak całe miasteczko z powieści Kinga [...], zdają się jedynie unowocześnionymi wersjami karpackiego zamczyska, po którym błądzi Jonathan Harker” [79]; zatem w przypadku filmowych opowieści wampirycznych ewolucja topograficzna zamku Draculi przebiegałaby wedle najważniejszych tekstów kultury z motywem krwio pijcy: *Nosferatu* Murnaua (zamek Orloka) – *Nosferatu wampir* Herzoga (zamek Draculi) – *Miasteczko Salem* Hoopera, jak również Salomona (Dom Marstenów [80]). Wszystkie te miejsca są kolejnymi metamorfozami transylwańskiego zamku. Z tym, że w *Miasteczku Salem* (zarówno literackim, jak i w jego filmowych adaptacjach), nie jest on jedynie schronieniem wampira, rodzajem ogromnego grobowca, ale również siedliskiem wszelkiego zła (Marstenowie, ich kontakty z mocami piekielnymi), w którym, jak w lustrze, odbija się całe miasto.

Miasteczko Salem z 1979 roku kończy ujęcie Księżycy w pełni. Ruch kamery podąża do góry, by ukazać odbiorcy srebrną lunę, na której pojawia się czaszka. Ten znak, podobnie jak wszystkie inne analizowane w powyższym artykule, jest ważny, ale również spełnia funkcję kompozycyjną – zamyka film. Jego waga oraz znaczenie opiera się na aspektach wynikających z semantyki czaszki oraz Srebrnego Globu. Symboliki czaszki nie trzeba tłumaczyć, zwiastuje ona śmierć, nieodłącznie związaną z wampirami, oraz dalszą walkę Mearsa i Petriego z tymi demonicznymi stworzeniami. Księżyc z kolei był od zawsze traktowany jako

sprzymierzeniec krwiopijców[81], podlegają oni bowiem czasowi lunarnemu[82]. Słowianie w kwestii upiórów wierzyli, iż „czynnikiem uaktywniającym je bywa światło księżycy”[83]. Symbolika lunarna pojawia się również w *Nosferatu wampirze* Herzoga, chociaż żaden kadr nie pokazuje bezpośrednio Księżycy[84]. Jak się wydaje, wymowa zakończenia filmu Hoopera jest podobna do finału dzieła niemieckiego reżysera. Przemieniony w krwiopijcę Jonathan Harker mówi znamienne słowa: „Mam dużo pracy teraz”[85], następuje cięcie montażowe i oko kamery z żabiej perspektywy ukazuje w pełnym planie pędzącego na koniu bohatera, który oddala się, by realizować demoniczne dziedzictwo pozostawione mu przez Draculę. Wirus wampiryzmu będzie przekazywany dalej. W *Miasteczku Salem* Hoopera ostatnie ujęcie obrazujące Księżyc w pełni, z pojawiającą się czaszką, tak samo wskazuje, że krwiopijcy, opanowawszy Salem, podążą dalej, by spełniać swoją demoniczną misję.

Konkluzje i perspektywy badawcze

Zaprezentowana powyżej analiza semiotyczna dwóch adaptacji filmowych *Miasteczka Salem*, z uwzględnieniem powieści Kinga, wykazała, że różnorodne elementy związane z kreacją bohaterów oraz poetyką przestrzeni niosą sensy oraz znaczenia immanentnie wpisane w tkankę fabularną tekstu. Ich dostrzeżenie oraz egzegeza konstruuje i formuje próbę kompleksowego ujęcia dzieła. Warto dodać, że filmowe adaptacje jednej z najgłośniejszych powieści Kinga, szczególnie dzieło Hoopera, dalekie są od postmodernistycznych gier z widzem. W wielu obrazach kina postmodernistycznego porządek znaczeń nie jest tożsamy z obrazami pojawiającymi się na ekranie. W omawianych filmach przeciwnie – wyraźne są elementy semiosfery, takie jak analizowane postacie czy przestrzenie, które jako konkretne znaki filmowej narracji tworzą łańcuchy semiologiczne.

W powyższych eksplikacjach ważną funkcję pełnią obszary już wcześniej obecne w refleksji humanistycznej oraz medioznawczej dotyczącej *Miasteczka Salem*, takie jak np. Dom Marste-

nów. Wydaje się jednak, że zaprezentowanie tego miejsca w kontekście innych, mniej oczywistych elementów przestrzennych wpisuje się w przedstawioną powyżej holistyczną próbę oglądu znaków w powieści Kinga oraz w jej filmowych przekładach intersemiotycznych. Należy postawić tezę, że bogactwo znaczeń istniejące w *Miasteczku Salem*, czy raczej w *Miasteczkach Salem*, powoduje, iż nie sposób wyczerpać analitycznie możliwości, które te teksty (filmowe oraz literacki) niosą. W przypadku adaptacji warto pamiętać o słowach Rolanda Barthes'a, który stwierdzał, iż: „niewysłowione bogactwo obrazu nie da się wyczerpać w znaczeniu”[86]. Liczne znaczenia wciąż pozostają niejasne, ukryte, peryferyjne, zatem semioza omawianych utworów pozostaje otwarta. Tym bardziej, że 3 października 2024 roku w serwisie strumieniowym Max miała miejsce premiera trzeciej adaptacji *Miasteczka Salem*, w reżyserii Gary'ego Daubermana.

BIBLIOGRAFIA

- Abbott Stacey, *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World*, University of Texas Press, Austin 2007.
- Barthes Roland, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, tłum. Zbigniew Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 289–302.

[81] Zob. M. Janion, op. cit., s. 135.

[82] Zob. ibidem, s. 137.

[83] E. Jaworska, *Upiór*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991, s. 988.

[84] Zob. M. Pawelczyk, *Etnologiczna interpretacja symboliki zła w filmie Wernera Herzoga „Nosferatu wampir”*, [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, R. Nolbrzak, Łódź 2014, s. 108–109.

[85] *Nosferatu wampir (Nosferatu: Phantom der Nacht*, reż. Werner Herzog, 1979), tłum. A. Dobrzański.

[86] R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 289.

- Bauer Gillian N., "Christ, what a dead little place": *Compulsive Consumption in Stephen King's 'Salem's Lot*, „Studies in Gothic Fiction” 2015, t. 4, nr 1/2, s. 18–29.
- Birkholc Robert, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014.
- Brown Simon, *Stephen King's Vampire Kingdom: Supernatural Evil and Human Evil in TV Adaptations of 'Salem's Lot' (1979, 2004)*, „Horror Studies” 2017, t. 8, nr 2, s. 223–240. https://doi.org/10.1386/host.8.2.223_1
- Byron George Gordon Lord, *Ciemność*, tłum. Adam Pomorski, „Literatura na Świecie” 2022, nr 9–10, s. 235–237.
- Carroll Noël, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Curtius Ernst R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. Andrzej Borowski, „Universitas”, Kraków 2009.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa Joanna Bednarek, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Eads Sean, *The Vampire George Midler: Selling the Monstrous in 'Salem's Lot'*, „The Journal of Popular Culture” 2010, t. 43, nr 1, s. 78–96. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00731.x>
- Eco Umberto, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, Noir sur Blanc, Warszawa 2015.
- Eco Umberto, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. Piotr Salwa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994.
- Eco Umberto, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, tłum. Joanna Wajs, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.
- Gemra Anna, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Golka Marian, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007.
- Hendrykowski Marek, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 175–184. <https://doi.org/10.14746/pt.2013.20.12>
- Horsting Jessie, *Stephen King at the Movies*, Signet, New York 1986.
- Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.
- Jaworska Elżbieta, *Upiór*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991, s. 987–991.
- Juza Marta, *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów*, [w:] *Oblicza nowych mediów*, red. Agnieszka Ogonowska, Oficyna Wydawnicza Text, Kraków 2011, s. 11–30.
- Kaczor Katarzyna, *Od Dracula do Lestata. Portrety wampira*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1998.
- Kamińska Magdalena, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2016.
- Keesey Douglas, *„The Face of Mr. Flip”: Homophobia in the Horror of Stephen King*, [w:] *The Dark Descent: Essays Defining Stephen King's Horrorscape*, red. Tony Magistrale, Bloomsbury Academic, New York 1992, s. 187–201.
- King Stephen, *Danse Macabre*, tłum. Paulina Braiter, Paweł Ziemkiewicz, Prószyński Media, Warszawa 2009.
- King Stephen, *Miasteczko Salem*, tłum. Arkadiusz Nankoniecznik, Prószyński Media, Warszawa 2012.
- King Stephen, *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, tłum. Paulina Braiter, Prószyński Media, Warszawa 2014.
- Kostyra Karolina, *Uwaga, pułapki na dzieci! Topografia nawiedzonych domów w „Duchu” Stevena Spielberga i Tobe'a Hoopera*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2020, nr 2, s. 35–60. <https://doi.org/10.32798/dlk.518>
- Książek-Konicka Hanna, *Semiotyka i film*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław [etc.] 1980.
- Kwaśna Karolina, *„American nightmare”, czyli nawiedzone domy i ciche przedmieścia*, [w:] *Miasto w naukach społecznych i humanistycznych. Wybrane przykłady, problemy i aspekty*, red. Tomasz Kasza, Paweł Kocańda, Krzysztof Socha, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2020, s. 233–257.
- Le Blanc Michelle, Odells Colin, *Vampire Films*, Pocket Essentials, Harpenden 2008.
- Lidston Robert, *„Dracula” and „Salem's Lot”: Why the Monsters Won't Die*, „West Virginia University Philological Papers” 1982, t. 28, s. 70–78.
- Łotman Jurij M., *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, tłum. Jerzy Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 1, s. 279–294.

- Łotman Jurij, *Semiotyka filmu*, tłum. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Marks Karol, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1, ks. 1, *Proces wytwarzania kapitału*, tłum. H. Lauer et al., Hachette Polska, Warszawa 2010.
- Mascelli Joseph V., *5 tajników warsztatu filmowego*, tłum. i oprac. Tomasz Szafrński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007.
- Magistrale Tony, *Hollywood's Stephen King*, Palgrave Macmillan, New York 2003.
- Mazurkiewicz Adam, *Potomkowie hrabiego Draculi – szkic do portretu (o recepcji motywów wampirycznych we współczesnej literaturze)*, „Literaturoznawstwo” 2007, nr 1, s. 207–226.
- Misterek Daniel, *Tam, gdzie czyha Cthulhu. O przestrzeni naznaczonej w prozie H.P. Lovecrafta*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1999.
- Naborowski Daniel, *Poezje*, oprac. Jan Dürr-Durski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.
- Nikam Sudhir V., Biraje Rajkiran J., *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King's "Salem's Lot"*, „Infokara Research” 2019, t. 8, nr 11, s. 37–51.
- Pawelczyk Michał, *Etnologiczna interpretacja symboliki zła w filmie Wernera Herzoga „Nosferatu wampir”*, [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. Bogumiła Fiołek-Lubczyńska, Agnieszka Barczyk, Renata Nolbrzak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 99–112.
- Plaźewski Jerzy, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Rawski Jakub, *Kierunki interpretacji motywu wampira w wybranych tekstach kultury od XIX do XXI wieku (rekonesans)*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2021, nr 1, s. 29–48. <https://doi.org/10.4467/20843933ST.21.003.13383>
- Restaino Max, *From New England With Love: The Influences of Stephen King & the American Northeast on MIDNIGHT MASS*, Fangoria, 2.11.2021, <https://www.fangoria.com/original/from-new-england-with-love-stephen-king-northeast-midnight-mass/> (dostęp: 23.12.2022).
- Rogak Lisa, *Życie i czasy Stephena Kinga*, tłum. Robert Ziębiński, Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, Warszawa 2014.
- Sanders Joe S., *Closure and Power in „Salem's Lot”*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 1999, t. 10, s. 142–154.
- Szczepańska Anita, *Estetyka Romana Ingardena*, PWN, Warszawa 1989.
- Wysłouch Seweryna, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Ziębiński Robert, *Stephen King. Instrukcja obsługi*, Wydawnictwo Albatros Sp. z o.o., Warszawa 2019.
- Żółkiewski Stefan, *Teksty kultury. Studia*, PWN, Warszawa 1988.
- Żyłko Bogusław, *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska, słowo/obraz terytoria* Gdańsk 2009.

Instagram as a Communication Space for Painters

KATARZYNA GARWOL

University of Rzeszów

ABSTRACT. Garwol Katarzyna, *Instagram as a Communication Space for Painters*. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 224–233. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.12>

Instagram is a social network platform intended for communication between the creator of information and its recipients, as well as between the recipients themselves. The driving force of Instagram has been recognised by many artists that decided to promote their creative work on this platform. This social network is also used to fulfil advertising contracts that the artists have concluded with companies. The question therefore is whether the number of followers is mainly affected by the artistic achievements of their authors or by out-of-art marketing activities? Instagram contains many profiles of people involved in other branches of art, including painting. It seems that due to the field of art they deal with, the private life of an artist painting pictures is not as interesting as the life of popular actors or singers. As a result, their profiles are mainly concentrated on presenting artistic achievements using a platform that helps them reach a broad spectrum of viewers. This article provides a selective review of popular profiles of artists, taking into consideration the way in which they present their art on the Internet and how the artist communicates with users, as well as how the communication between users themselves looks.

KEYWORDS: Instagram, painter, art, communication, followers

Introduction

In the contemporary world, people are accompanied by digital technology every step of the way. Social networking sites have become a crucial communication tool. Such platforms are used as a distribution channel for promoting oneself as a person, a company or brand, which may bring some profits.[1] It should be noted that not only companies advertising their products take advantage of the promotional values of social network platforms. Members of the art world are looking for opportunities to reach a broad spectrum of viewers and therefore, the use of such platforms seems to be a perfect solution. Hence, many actors, musicians or singers have started using this communication channel

and have set up their profiles even on several platforms.

Instagram has become a very popular platform in the artist's world. When going through Instagram, there are many popular actors or singers that post photos and videos not related to their professional life, but to private situations. Such content sometimes provokes heated discussions between followers of a given profile. It can be seen that more and more artists involved in the visual arts, including painting, take advantage of Instagram. Thanks to this social network platform, the viewer does not need to go to a gallery or museum to see an artist's work; all a viewer has to do is to click on a selected profile and plunge his or her soul into contemplation. According to the source literature, viewers can be divided into: the elite – upper-class backgrounds with very high cultural and economic capital (intellectuals, famous artists), the middle class (with higher economic capital than the lower class), and the lower class, who seem to be absent online.[2] On Instagram, anyone can be a viewer,

[1] A. Zalewska-Bochenko, *Portale społecznościowe jako element społeczeństwa informacyjnego*, "Studia Informatica Pomerania" 2016, no. 2(40), p. 88.

[2] A. Matuchniak-Krasuska, *Emocje w polu dóbr symbolicznych. Od Leonarda da Vinci do Jerzego Dudy-Gracza*, "Przegląd Socjologii Jakościowej" 2013, no. 9(2), pp. 47–48.

as economic considerations or location-based problem do not occur here. On the other hand, this unlimited availability of artwork may bring damaging consequences to its value because, as A. Matuchniak-Krasuska notes, the improper and simplifying perception of a piece of art is more harmful than a lack of understanding it, as *society destroys works of art by trivialising them*.^[3] This results from the fact that the perception of an artwork is the only evidence of the social value of the piece and, at the same time, the public expression of its fate.^[4]

The interaction of the artist with the art viewer is of key importance. Karolina Breguła, a young Polish artist, set up the online Art Translation Agency 2010. It was based on the assumption that in order to understand a work of art, contact with the viewer is invaluable. On the project's website, the viewer may place an order for an interpretation of a selected artwork that they find incomprehensible.^[5] Instagram may serve as an office for this purpose. Thanks to the services provided by such an office, the artist may explain his or her work and answer questions in real time in case of any doubts.

The aim of the research set in this article was to analyze how painters communicate with the recipients of their art via Instagram. On this basis, the following research questions can be asked: how painters communicate with their viewers in the virtual space of social media? Do they use this social media solely to promote their art? Are private-related posts published and, if so, are they frequent, as in the case of, for instance, actors? Do they share photos of themselves, their close friends and relatives, their life activities and if so, for what purpose? Do individual posts encourage people to make comments, in what quantity and what is the nature of such comments? Does a discussion arise between the Internet users and also between the artist and followers? The analysis in this article concerns the course of interaction of artists with recipients and between recipients with each other, as well as the way in which painters present their works on the social medium of Instagram. The selection of profiles was

guided by their popularity among observers, so those that stood out in terms of the number of followers (both in Poland and in the world) were discussed.

The paper consists of an introduction, which provides basic information on Instagram and the opportunities that this platform offers for artists. This is followed by a review of selected profiles of painters from Poland and other parts of the world. The conclusion includes a summary of the issues discussed.

Instagram as a marketing platform for promoting artistic achievements

When analyzing Instagram as a platform for presenting the achievements of painters, it is worth mentioning the theory of mass culture. The term mass culture was probably first used by Max Horkheimer in 1941, but he more often referred to it as the cultural industry. In 1944, in *A Theory of Mass Culture*, Dwight Macdonald criticized the phenomenon of mass culture, describing it as a cancerous growth on high culture. According to Macdonald, it is thanks to mass culture that passive recipients appear in society, content to receive top-down entertainment and norms. Polish researchers in this field include Antonina Kłoskowska, the author of *Kultura masowa*. Her work contains both criticism and defence of the claim that the genesis of mass culture should be sought in the Industrial Revolution.^[6] Kłoskowska also describes the term "mass communication," which "applies to the process of disseminating information and

[3] Eadem, *Problematyka komunikowania w socjologii sztuki*, "Przegląd Socjologiczny" 1981, vol. 33, p. 233.

[4] M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1996, p. 156.

[5] K. Niziołek, *Sztuka społeczna. Koncepcje, dyskursy, praktyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Białostockiego, Białystok 2015, p. 156.

[6] P. Wenderlich, *Kultura masowa – aktywni konsumenci, bierni obywatele? Implikacje w sferze publicznej*, "Świat Idei i Polityk" 2015, vol. 14, p. 415; A. Kłoskowska, *Modele społeczne i kultura masowa*, "Przegląd Socjologiczny" 1959, no. 13(2), p. 46.

various types of cultural content to the general public through mass circulation magazines and non-periodic publications, radio, film, television,”[7] and would now add social media to this.

Contemporary artists use social media, including Instagram, in order to mark their presence. One of the greatest marketing channels of our time, Instagram can be used for content-related marketing activities, placing paid advertising and communicating with viewers. This online platform was launched in 2010 and was initially addressed to the photography community using iPhones. It offered many editing and beautifying options by means of various photo filters. In the subsequent years, Instagram was modified and expanded. Instagram made it possible for its users to upload video content, broadcast adverts and post videos available for 24 hours (‘Insta Stories’), among other things. In 2012, this social media was acquired by Facebook but continues to operate as a separate platform. However, there are some common elements, such as login and account management.[8]

Instagram was founded by Kevin Systrom and Mike Krieger. They noted that although

Facebook users are very keen to post photos there, they do not take advantage of the full range of possibilities offered by the platform. As a result, they decided to create an application that would allow photos to be uploaded photos easily. The first prototype of Instagram was a web app called Burbn, which was created by Kevin Systrom. However, this application proved to be too complicated and me with little success. Next, together with Krieger, he created an application called Scotch, but this was also unsuccessful. Finally, the Instagram app was launched on 6th June 2010. On the day of its launch, Instagram racked up 25,000 users. On 12th December 2010, the number of users reached one million. On 20th September 2011, Kieger and Systrom released the second version of Instagram with new filters, which allowed only those images to be selected that met the users’ requirements. This proved to be a great success, and by March 2012, the number of users had reached 27 million. On 3rd April 2012, the Android app was released, which was a breakthrough moment in Instagram’s history. Within the first 24 hours, there were more than one million downloads of this app. No other app has been so successful to date. At the moment Instagram was purchased by Facebook, the platform’s value was estimated at \$1 billion, which is the amount Mark Zuckerberg paid for it.[9]

At present, Instagram is one of the most popular media social platforms. Instagram has 1.22 billion active users every month. These users are usually aged 18–34 (60%) and spend an average of 28 minutes per day on the platform. In Poland, there were 9.8 million Instagram users in 2021, of whom more than half were women (59.1%) and one in five were aged 18–24.[10]

Instagram has met the expectations of artists, content producers, public figures and influencers by offering them a creator account.[11] Creator, business and personal accounts are free of charge. Instagram indicates three main advantages of switching a profile to *creator account*: ease of profile management, convenient communication, and a social media toolkit for profile development.[12] However, there is no

[7] K. Chobot, *Instagram jako skuteczny instrument komunikacji marketingowej*, “Studenckie Prace Prawnicze, Administratywistyczne i Ekonomiczne” 2019, vol. 30, p. 49.

[8] R. Tadeusiewicz, *Jak powstały Instagram i TikTok*, Rzeczpospolita, 18.02.2021, <https://www.rp.pl/historia/art8668171-jak-powstaly-instagram-i-tiktok> (accessed: 12.10.2022).

[9] A. Roguski, *Użytkownicy social media w Polsce i na świecie*, Why So Social, 2021, <https://www.whysosocial.pl/uzytkownicy-social-media-w-polsce-i-na-swiecie>, (accessed: 15.10.2022).

[10] E. Wolszczak, *Konto twórcy czy firmowe na Instagramie?*, Marketing w Pigulce, 2019, <http://www.marketing-w-pigulce.pl/social-media/konto-tworcy-czy-firmowe-na-instagramie> (accessed: 17.10.2022).

[11] W. Teofilak, *Czy warto założyć konto twórcy na Instagramie?*, Beeffective, 6.01.2020, <https://beeffective.pl/blog/czy-warto-zalozyc-konto-tworcy-na-instagramie/> (accessed: 7.11.2022).

[12] *Rozdzielczość zdjęć udostępnianych na Instagramie*, Facebook, <https://www.facebook.com>.

data on how many painters have decided to set up an account on Instagram and promote their work in this way. Instead, there is a great deal of advice on how to present artworks on this platform and how to earn money.

The number of art hashtags on Instagram proves that this platform offers numerous possibilities for promoting creativity. By 14th October 2022, #instaart appeared 90,264,639 times, #art 951,249,725 times, #gallery 35,808,515 times, #museum 23,786,227 times and #painting 153,459,871 times. What makes particular artworks catch the viewers eye on Instagram and gain popularity on this platform? It should be noted that the manner of content presentation and knowledge of the platform's technical requirements are of key importance. According to Instagram's official FAQ, the ideal photo aspect ratio is between 1.91:1 and 1:4.5 with a minimum width of 320 px and a maximum of 1080 px.^[13] With regard to the manner of presentation, the work of Japanese artist Yayoi Kusama should serve as an example. The aesthetics of her psychedelic works may be easily transferred to photos. Photos showing her artworks make them memorable and it is not possible to ignore such pieces of art. In 2013, Kusama's immersive installation called *Infinity Mirrored Room – The Souls of Millions of Light Years Away* at the David Zwirner Gallery in New York won the hearts of critics and Instagram users. A mirror-lined room with coloured LED bulbs proved to be a perfect place to take a selfie. Julia Joeron, a partner and director of marketing, publications and press at the David Zwirner Gallery, said that this exhibition was a breakthrough moment, as it showed the driving force of social media. Art-goers endured three-hour waits for the Kusama exhibition and the Mirror Room was used four times as a marriage proposal place.^[14]

Not only individual artists have recognised the power of Instagram but also cultural facilities such as galleries and museums. The most followed museums on Instagram worldwide are the MoMa (Instagram: @themuseumofmodernart) (5,026 posts; 5.6 million followers),

the Metropolitan Museum of Art (Instagram: @metmuseum) (4,533 posts; 4.1 million followers) and the Tate (Instagram: @tate) (4,391 posts; 4.1 million followers). In order to make the content interesting for users, the idea of a profile image is important. The MoMa experiments with quizzes by showing fragments of artworks and asking followers about their authors. As a result, Instagram users are engaged in comments.

Consistent and engaging content posted on Instagram is supported by dedicated applications. These make it possible to plan posts, grid layouts or select colour ranges. For visual artists, it is important that posted works are of high quality. This can be done by Instagram Grid, thanks to which it is possible to split tiles into 3, 6 or 9 images. A well-thought-out layout will make the content exciting, well-organised and attractive. The following applications are worth listing^[15]:

- Later, Planoly, Preview – social media planner applications,
 - Hashtagify.me – hashtag tracking tool,
 - Websta.me – hashtag analyser and a tool for tracking the development of profiles,
 - Autohash – an application intended for finding the best hashtags for Instagram photos
- This application recognises the different elements in photos and generates related hashtags,
- Sotrender – a tool designed to support social media efforts on social networking sites (including on Instagram).

com/help/instagram/1631821640426723 (accessed: 20.03.2023).

[13] *Jak Instagram zmienia świat sztuki, Czy popularność #artselfie kształtuje strategie artystów i galerii?*, i-D, 2016, <https://i-d.vice.com/pl/article/pab5ym/jak-instagram-zmienia-swiat-sztuki> (accessed: 20.11.2022).

[14] *Promocja artystów na Instagramie*, Media&Work, 30.01.2019, <https://media-work.pl/promocja-artysta-instagram> (accessed: 18.11.2022).

[15] A. Rycicka, R. Brasse, *Dismaland. Makabryczny park rozrywki*, DW, 27.08.2015, <https://www.dw.com/pl/dismaland-makabryczny-park-rozrywki/a-18677676> (accessed: 17.11.2022).

Instagram is constantly expanding the range of applications for various groups of creators, including artists that use this platform to present their artworks. The platform's developers analyse the market and the needs of users, and adapt its functionality based on such analysis.

World's painters on Instagram

Instagram has many accounts dedicated to the art of painting. Painters usually perceive this platform as a kind of virtual gallery. An example of global phenomenon is Banksy (Instagram: @banksy). Banksy was born in Bristol, yet his identity still remains a mystery. He is a street artist painting on walls and pavements who gained popularity based on anonymity. He is also the owner of a hotel located next to the controversial separation wall in Israel. Banksy also created a satirical theme park named *Dis-maland*, which he describes as a *family theme park unsuitable for children*, due to the fact that there is a significant amount of horror and dark humour in it.^[16]

Banksy's Instagram profile, where his profile photo is a black circle, has 12.3 million followers, while Banksy himself does not follow anyone. Banksy's posts appear very rarely, the first having been posted on 1st October 2013 and the last on 23rd December 2023. For 10 months of 2022, Banksy did not add a single post. On 22nd February 2024, there were a total of 136 posts on his profile. The posts show Banksy's works, as well as videos and photos from events featuring the artist. The last post is a video on the sale of

Banksy's T-shirts carrying the images of four people accused of toppling Edward Colston's statue in Bristol. Banksy declared that the profits from the sale would go to the accused so that they could go for a beer after their release from custody. Banksy's posts have millions of video views and likes, along with thousands of comments. In addition to making comments on Banksy's artistic work, Internet users also encourage him to get involved in social or political issues. Under the last post, Internet users posted #mahsaamini, which was created after the death of Mahsa Amini, a 22-year-old Iranian woman who died on 16th September 2022 under suspicious circumstances in a Tehran hospital. The Guidance Patrol, Iran's morality police unit, arrested Amini for wearing a hijab contrary to government standards, accusing of wearing her headscarf too loosely. The Iranian media announced that Amini had suffered a heart attack while being detained by the morality police. Eyewitnesses to the woman's arrest, however, said that she was severely beaten and died as a result of police violence.^[17] Despite numerous comments under the posts and calls for discussion, Banksy does not interact with the Internet users. When posting, Banksy usually refrains from any additional comments or simply adds short captions. This was the case with the short caption *My wife hates when I work from home*^[18] which was posted with a photo showing a bathroom surrounded by rats painted on the walls. The post generated the highest number of comments on the profile to date, i.e., 31,100 comments and 2.8 million likes.

Banksy is a leader on Instagram in terms of number of followers and number of comments under posts among painters. However, there are other artists on Instagram that reach millions of the Instagram users. These are usually artists that create digital works, such as Mike Winkelmann (Instagram: @beeples_crap), whose monumental digital collage, the first purely digital artwork (NFT), was sold in March 2021 for more than \$69 million.^[19] Winkelmann has accumulated 2.2 million followers on Instagram so far.

[16] M. Funk, *Została brutalnie zabita za to, że spod chusty wystawały jej włosy*, Onet, 4.10.2022, <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/shah-rzad-osterer-o-smierci-mahsy-amini-hidzab-jako-symbol-opresji/94t5067> (accessed: 5.13.2023).

[17] @banksy, https://www.instagram.com/p/B_AqdH4Jd5x/?hl=en (accessed: 7.02.2023).

[18] *Beeple's opus*, Christie's, 2022, <https://www.christies.com/features/monumental-collage-by-beeple-is-first-purely-digital-artwork-nft-to-come-to-auction-11510-7.aspx> (accessed: 19.03.2023).

[19] *La vita e le mostre*, Roberto Ferri, 2022, <https://www.robertoferri.net/biography/> (accessed: 19.03.2023).

Contemporary popular painters who create their works in the traditional manner gather hundreds of thousands of followers at most. One of them is Roberto Ferri (Instagram: @robertoferri_official). Born in 1978, he is considered the Caravaggio of our days, as his works are strongly influenced by Baroque painting.[20] Ferri has 783,000 followers on his Instagram, follows 558 profiles himself, and posted a total of 1,050 posts in the period between 12th August 2012 and 22nd February 2024. While the vast majority of Ferri's posts are photos of his paintings accompanied by their titles, there are also short videos documenting the creation of the artwork, as well as information on the upcoming exhibitions. In addition, there are some photos of the author at work or photos taken at exhibitions. The posts generate thousands and even hundreds of thousands of likes, yet there are few comments below them - usually a few dozen or a few hundred. Ferri does not interact with the Internet users, nor does he answer or respond to their questions. Internet users themselves usually make positive comments on the photos posted and rarely discuss among themselves. These comments are mostly emoticons with hearts or single words or sentences, such as *Love it*. Ferri's posts are in Italian or English and the discussion takes place in these languages. All in all, the profile is run in a consistent and well-thought-out manner, with the painter also including separate galleries, categorised by individual press titles, with excerpts from press articles concerning his work.

The painter Flora Yukhnovich (Instagram: @flora_yukhnovich) is behind the most desirable works in today's art world. In 2021, she signed a contract with the Victoria Miro Gallery and the auction record was set at £2.3 million. Her Instagram profile provides information on her preparations for an exhibition at the Ashmolean Museum in Oxford in 2023. Together with another artist, Daniel Crews-Chubb,[21] she is preparing for this event. Yukhnovich is inspired by Rococo painting; she reimagines the dynamism of works by eighteenth-century artists such as Giovanni Battista Tiepolo, François

Boucher, Nicolas Lancret and Jean-Antoine Watteau through a filter of contemporary cultural references including film, food and consumerism.[22] On Instagram, she has gathered 75,200 followers and she follows 1,979 profiles. She posted her first post on 12th July 2017 and as on 22nd February 2024 there are 141 posts on her profile, mainly showing photos of her paintings, along with several of the painter herself. Flora's posts have thousands of likes and dozens of comments. Yukhnovich runs her profile in English and gives heart-shaped likes under almost every comment made by the Internet users, but rarely responds by posting a comment. The users on Yukhnovich's profile also do not discuss among themselves, but only make comments on her work, which are always positive.

Polish painters on Instagram

With regard to Polish painters, an artist that is an active Instagram user is Karol Radziszewski (Instagram: @karoradziszewski). As Karolina Plinta writes in "Szum" magazine, he is *one of the few Polish artists who know what Instagram is for*. [23] Born in 1980, Radziszewski is involved in painting, film, photography, installations and creates interdisciplinary projects. His work has many cultural, historical, religious, social and gender references (Instagram: @karoradziszewski). Radziszewski regularly updates his profile, on which he shows the projects in progress. He has 16,700 followers and he follows 564 profiles mainly related to the art world. His first post appeared on 11th May 2014 and shows the author's selfie, since when he has added 444

[20] *Beeple's opus*, op. cit.

[21] *Flora Yukhnovich*, Victoria Miro, 2022, <https://www.victoria-miro.com/artists/225-flora-yukhnovich/> (accessed: 19.03.2023).

[22] K. Plinta, *Instagramy polskiego świata sztuki*, *Magazyn Szum*, 20.01.2017, <https://magazynszum.pl/instagramy-polskiego-swiate-sztuki/> (accessed: 21.03.2023).

[23] *Piotr Uklański: Ottomania*, Luksemburg + CO, 2019, <https://luxembourgco.com/exhibitions/66/works/> (accessed: 20.03.2023).

posts, some of which were posted every few days. In addition to photos of his works, his profile contains photos of exhibitions in which he has taken part. The profile contains a great many photos of the young men he works with, some of whom are models, while others are fellow artists or favourite celebrities. These photos show naked men, whose intimate areas are covered with a white circle. The posts have received very few comments but hundreds of likes. Radziszewski adds captions to posts in English and a great number of hashtags related to the content of the photo, such as: #boningtongallery #sztukapolska #queerhistory #queerhistory-matters #polskiqueer #polskaszuka #queerarchives #queer #queerart #queerculture #untoldpride #lgbthistory #malarstwospółczesne #historialgbt #instaqueueer #instahomo #instagay #gay #gej #sztukawspolczesna #queerheritage #lesbianpride #malarstwoakrylowe #lgbtpolska #lgbtq. It should be noted that he responds to the Instagram users' posts, giving thanks for their positive opinions, or replies to comments, which is not typical for painters. He also adds heart-shaped likes to comments. His followers' comments are short, usually limited to emoticons, single words or sentences, for instance, *beautiful, what a charming cutie*. The discussion on the profile takes place in Polish and English.

One of the most well-known and recognised Polish painters of our days is Piotr Uklański. He became famous in 2008 when his painting titled *The Nazis* hanging in the Zachęta Gallery in Warsaw was cut up by the actor Daniel Olbrychski with a sabre. In 2014, the painting was sold for £570,000 (PLN 2.7 million). As

a result, Uklański's painting^[24] became the most valuable artwork at that time. His profile on Instagram (Instagram: @piotr uklanski-official) contains only 24 posts and has 1013 followers, while Uklański himself does not follow anyone. His posts have a few dozen likes each and several comments under them. The first post appeared on 21st May 2018 and the last is dated 6th January 2023. Unlike most painters, Uklański does not focus on showing photos of his works on the platform; he usually posts information about exhibitions of his work, including photos of his advertising posters or the buildings in which the exhibitions are held. Uklański reacts to the Internet users' comments by adding heart-shaped likes, but does not interact with them.

Another Polish painter currently enjoying popularity is Wilhelm Sasnal. In addition to painting, he is also involved in drawing, comics and film. His works can be found in the collections of the Centre Pompidou in Paris, the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, the Saatchi Gallery, the Tate Modern in London, the Museum of Modern Art in New York, the Guggenheim Museum and in numerous private collections.^[25] Born in 1972 in Tarnów, Sasnal is considered by many critics to be the leading painter of his generation. He selects objects for painting on the basis of his emotional relationship to them. His contemporary canvases feature various objects typical of the aesthetic experience of his peers. These are album covers, comic book covers, t-shirts of favourite bands, cars, bicycles, as well as echoes of important political events (for instance, the arrest of Pinochet), spectacular disasters (for instance, the *Kursk* submarine), situations from social life (*Patrycja stopped eating meat*), and scenes from family life or references to contemporary art.^[26] Of the artists discussed here, Sasnal started using Instagram most recently. His first post appeared on 4th February 2020 (Instagram: @Wilhelm Sasnal) and his profile contains 30 posts. He is followed by 18,800 people and he himself follows 72 profiles. Sasnal adds posts without any comments or cap-

[24] M. Welman, *Ich obrazy kosztują miliony. Kim są najdrożsi współcześni polscy artyści? Jak wyglądają ich dzieła?*, Wyborcza.pl, 2018, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,23171428,146952,Ich-obrazy-kosztuja-miliony--Kim-sa-najdrozsi-wspo.html> (accessed: 21.03.2023).

[25] E. Gorządek, *Wilhelm Sasnal*, Culture.pl, 2014, <https://culture.pl/pl/tworca/wilhelm-sasnal> (accessed: 23.03.2023).

[26] K. Plinta, op. cit.

tions and only shows his paintings in photos. He does not interact with the Instagram users and does not like their comments. His posts have between a few hundred and a few thousand likes, yet there are few comments under them, and these are written in both English and Polish. All of them are positive and appreciate the author's work.

Plinta writes that the Polish artistic community on Instagram *starts to get their profiles going*.^[27] This is an accurate observation, taking into consideration the number of followers of the profiles of native painters, the number of comments under the posts and the number of likes. In comparison to top contemporary painters recognised worldwide, these numbers are not impressive. However, painters are increasingly acknowledging the power of social network platforms. As a result, they take the opportunity to promote their work through such means of communication.

Conclusions

This paper presents a selective review of the Instagram profiles created by painters that could be considered influencers of the art world. This is because they have gathered a great number of followers and within the art community they are recognised and respected artists, whose works are sold at mind-boggling prices. However, their profiles on Instagram are quite different from those run by well-known actors or singers who are considered, often unfairly, to be celebrities. Painters do not post photos of their family nor ones showing them travelling or meeting with friends. They do not cooperate with companies nor advertise products on the Internet for commercial purposes; they simply show their works and activities related to the process of their creation or subsequent exhibitions. Internet users comment only on photos of the works presented, and do not post hateful comments or criticise the appearance of the artist, even if such a person has posted his or her photo. An exception to this may be Banksy, who, due to a great number of his followers, provokes others to post comments, for instance,

on the need to get involved in social cases. In short, there is no room for hateful comments within the Instagram painting community – the comments are positive and Internet users appreciate the works by liking the photos and making brief comments. Nor do users discuss with each other, and the artists themselves rarely respond to comments posted by them. The profiles discussed are run in a consistent and well-thought-out manner. In the header, painters usually add links to the pages that transfer users to their portfolio.

On Instagram, there are also profiles run not by painters but about painters and their art work. An interesting overview of such profiles was provided by Alicja Cembrowska. In the view of the author of this article, special attention should be paid to the following profiles^[28]:

- Niezła sztuka (@niezlasztuka) – reviews, descriptions of monuments, picture galleries, essays on art and interesting facts on artworks by Polish and foreign artists are posted,
- Classic Art Archive (@classicartarchive) – paintings created by well-known artists from the past and contemporary painters of classical art are posted here,
- Obrazomowa (@obrazomowa) – the most important information on famous paintings, an in-depth analysis of them and interesting facts are posted,
- Damian o sztuce (@damianosztuce) – featuring photos together with historical information on the works, not only related to painting but also, for instance, fashion,
- Przewodnik historyczny (@przewodnik.historyczny) – a profile and a podcast on historical aspects of creation and the fate of individual works of art,
- Art News (@artnews) – a profile of ART-news magazine, founded in 1902, providing

[27] A. Cembrowska, *Dziś Światowy Dzień Sztuki, a ona cię dalej nudzi jak w szkole? Zajrzyj na te 7 kont i odczaruj ją*, na: *Temat*, 15.04.2022, <https://natemat.pl/406894,najlepsze-konta-na-instagramie-o-dzielach-sztuki> (accessed: 21.02.2023).

up-to-date information on the most important events in the art world.

To sum up, Instagram is an application that works perfectly as a platform for promoting creativity. Many painters have already discovered the opportunities that Instagram offers and have therefore started using it. However, the platform will not replace real contact between humans and a piece of art and will not bring the distinctive atmosphere of a gallery or museum to the user. However, IT specialists are constantly working on making the virtual world as close to the real world as possible. A Virtual Reality (VR) headset is designed to make a user feel like as if he or she has been transported somewhere and cultural facilities have started organising virtual walk-throughs, which was imposed by the pandemic to a large extent. Nevertheless, although online platforms provide excellent opportunities and are attractive form of engaging with artworks, direct contact between the viewer and the piece of art is not threatened, as this form of communication remains intimate, tangible and emotional.

BIBLIOGRAPHY

- @banksy, https://www.instagram.com/p/B_Aqd4Jd5x/?hl=en (accessed: 7.02.2023).
- Beeple's opus, Christie's, 2022, <https://www.christies.com/features/monumental-collage-by-beeple-is-first-purely-digital-artwork-nft-to-come-to-auction-11510-7.aspx> (accessed: 19.03.2023).
- Cembrowska Alicja, *Dziś Światowy Dzień Sztuki, a ona cię dalej nudzi jak w szkole? Zajrzyj na te 7 kont i odczaruj ją*, na: *Temat*, 15.04.2022, <https://natemat.pl/406894,najlepsze-konta-na-instagramie-o-dzielach-sztuki> (accessed: 21.02.2023).
- Chobot Kamila, *Instagram jako skuteczny instrument komunikacji marketingowej*, "Studenckie Prace Prawnicze, Administratywistyczne i Ekonomiczne" 2019, vol. 30, pp. 43–59. <https://doi.org/10.19195/1733-5779.30.4>
- Flora Yukhnovich, Victoria Miro, 2022 <https://www.victoria-miro.com/artists/225-flora-yukhnovich/> (accessed: 19.03.2023).
- Funk Mirna, *Została brutalnie zabita za to, że spod chusty wystawiała jej włosy*, *Onet*, 4.10.2022, <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/shahrzad-ostere-o-smierci-mahsy-amini-hidzab-jako-symbol-opresji/94t5067> (accessed: 5.13.2023).
- Golka Marian, *Socjologiczny obraz sztuki*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1996.
- Gorządek Ewa, *Wilhelm Sasnal*, Culture.pl, 2014, <https://culture.pl/pl/tworca/wilhelm-sasnal> (accessed: 23.03.2023).
- Jak Instagram zmienia świat sztuki, Czy popularność #artselfie kształtuje strategie artystów i galerii?*, i-D, 2016, <https://i-d.vice.com/pl/article/pab5ym/jak-instagram-zmienia-swiat-sztuki> (accessed: 20.11.2022).
- Kłoskowska Antonia, *Modele społeczne i kultura mawsowa*, "Przegląd Socjologiczny" 1959, no. 13(2), pp. 46–71.
- La vita e le mostre*, Roberto Ferri, 2022, <https://www.robertoferri.net/biography/> (accessed: 19.03.2023).
- Matuchniak-Krasuska Anna, *Emocje w polu dóbr symbolicznych. Od Leonarda da Vinci do Jerzego Dudy-Gracza*, "Przegląd Socjologii Jakościowej" 2013, vol. 9(2), pp. 46–69. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.9.2.03>
- Matuchniak-Krasuska Anna, *Problematyka komunikowania w socjologii sztuki*, "Przegląd Socjologiczny" 1981, vol. 33, pp. 217–236.
- Niziołek Katarzyna, *Sztuka społeczna. Koncepcje, dyskursy, praktyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Białostockiego, Białystok 2015.
- Piotr Uklański: *Ottomania*, Luksemburg + CO, 2019, <https://luxembourgco.com/exhibitions/66/works/> (accessed: 20.03.2023).
- Plinta Karolina, *Instagramy polskiego świata sztuki*, *Magazyn Szum*, 20.01.2017, <https://magazynszum.pl/instagramy-polskiego-swiate-sztuki/> (accessed: 21.03.2023).
- Promocja artystów na Instagramie*, *Media&Work*, 30.01.2019, <https://media-work.pl/promocja-artysta-instagram> (accessed: 18.11.2022).
- Roguski Artur, *Użytkownicy social media w Polsce i na świecie*, *Why So Social*, 2021, <https://www.whysosocial.pl/uzytkownicy-social-media-w-polsce-i-na-swiecie> (accessed: 15.10.2022).
- Rozdzielczość zdjęć udostępnianych na Instagramie*, *Facebook*, <https://www.facebook.com/help/instagram/1631821640426723> (accessed: 20.03.2023).
- Rycicka Agnieszka, *Brasse Rebecca, Dismaland. Makabryczny park rozrywki*, *DW*, 27.08.2015, <https://www.dw.com/pl/dismaland-makabryczny-park-rozrywki/a-18677676> (accessed: 17.11.2022).
- Tadeusiewicz Ryszard, *Jak powstały Instagram i TikTok*, *Rzeczpospolita*, 18.02.2021, <https://www.rp.pl/historia/art8668171-jak-powstaly-instagram-i-tiktok> (accessed: 12.10.2022).

- Teofilak Wiesław, *Czy warto założyć konto twórcy na Instagramie?*, Beffective, 6.01.2020, <https://beffective.pl/blog/czy-warto-zalozyc-konto-tworcy-na-instagramie/> (accessed: 7.11.2022).
- Welman Małgorzata, *Ich obrazy kosztują miliony. Kim są najdrożsi współcześni polscy artyści? Jak wyglądają ich dzieła?*, Wyborcza.pl, 2018, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,23171428,146952,Ich-obrazy-kosztuja-miliony--Kim-sa-najdrozsi-wspo.html> (accessed: 21.03.2023).
- Wenderlich Paulina, *Kultura masowa – aktywni konsumenci, bierni obywatele? Implikacje w sferze publicznej*, „Świat Idei i Polityki” 2015, vol. 14, pp. 413–430. <https://doi.org/10.34767/SIIP.2015.14.22>
- Wolszczak Ewelina, *Konto twórcy czy firmowe na Instagramie?*, Marketing w Pigułce, 2019, <http://www.marketing-w-pigulce.pl/social-media/konto-tworcy-czy-firmowe-na-instagramie> (accessed: 17.10.2022).
- Zalewska-Bochenko Agnieszka, *Portale społecznościowe jako element społeczeństwa informacyjnego*, „Studia Informatica Pomerania” 2016, no. 2(40), pp. 87–97. <http://dx.doi.org/10.18276/si.2015.40-08>



Noty o autorach

Yael Ben-Zvi Morad – doktor, niezależna badaczka literatury i kina. Jest autorką książek *Wedding in the Snow* (2008), *Patricide: Gender and Nationalism in Palestinian Cinema* (2011) oraz *Fossil* (w przygotowaniu). Jej prace zyskały międzynarodowy zasięg i obejmują artykuły naukowe, opowiadania i wiersze publikowane w czasopiśmie hebrajskich, angielskich i francuskich. <https://orcid.org/0009-0001-2085-2548>

Agnieszka Dytman-Stasieńko – doktor, pracownik Uniwersytetu Dolnośląskiego DSW we Wrocławiu. Jej pole badawcze obejmuje: cmc, infoaktywizm, aktywizm cyfrowy, analogowe i cyfrowe technologie wyzwolenia, komunikację protestu, propagandę oraz perswazję. W swoim aktualnym projekcie badawczym skupia się na analizie początków aktywizmu cyfrowego w komunistycznej Polsce. <https://orcid.org/0000-0002-5226-4660>

Grzegorz Fortuna Jr. – doktor na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Laureat nagrody im. Krzysztofa Mętraka dla młodych krytyków filmowych (2016) i stypendium doktoranckiego PISF (2017). Publikuje w „Ekranach” i „Kinie”, a także na stronach film.org.pl i Kinomisja.pl. Współzałożyciel firmy dystrybucyjnej Velvet Spoon i Pracowni badań produkcyjnych i Nowej Historii Kina UG. Członek kolektywu VHS Hell i współtwórcą Octopus Film Festival w Gdańsku. Miłośnik polskiej popkultury przełomu lat 80. i 90., dawnego włoskiego kina gatunkowego i filmu grozy. Zainteresowany wszystkim tym, co zapomniane lub niedocenione. <https://orcid.org/0000-0003-0647-8710>

Katarzyna Garwol – doktor w Kolegium Nauk Społecznych, Instytucie Nauk Socjologicznych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują: społeczne oddziaływanie mediów cyfrowych, sztuczną inteligencję,

kulturę internetu, ewolucję mediów cyfrowych, komunikację online, prywatność i bezpieczeństwo w sieci, edukację medialną i cyfrową, psychologię mediów społecznościowych (m.in. FOMO, cyberprzemoc, hejt, uzależnienie od mediów społecznościowych, tożsamość w sieci), zagrożenia w świecie nowych technologii, reklamę i marketing w sieci. <https://orcid.org/0000-0002-4498-7156>

Marek Hendrykowski – profesor zwyczajny w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Filmoznawca, medioznawca, semiotyk, badacz kultury współczesnej. Autor artykułów i książek, ostatnio: *Semiotyka twarzy* (2017), *Polska szkoła filmowa* (2018), *Short. Małe formy filmowe* (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* (2019). Założyciel i redaktor senior czasopisma „Images. The International Journal of Film, Performing Arts and Audiovisual Culture”. Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej. <https://orcid.org/0000-0002-7180-9902>

Ewa Linek – magister filozofii i kulturoznawstwa, doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa, literaturoznawstwa i kulturoznawstwa. Adiunkt w Katedrze Bliskiego Wschodu i Północnej Afryki Uniwersytetu Łódzkiego. Głównym przedmiotem jej naukowych zainteresowań są kinematografie obszaru MENA, które bada w kontekstach kulturowym, społecznym, politycznym i religijnym. Autorka artykułów o kinie Maghrebu i innych aspektach kultury tego obszaru, publikowanych m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „The Maghreb Review” i „Studia Religioznawcza”. <https://orcid.org/0000-0002-0253-0270>

Marcin Maron – absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, doktor habilitowany Uniwersytetu Jagiellońskiego w dyscyplinie nauki o sztuce, adiunkt na Wydziale Artystycz-

nym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, gdzie wykłada fotografię i historię filmu. Autor książek: *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990* (2019; Nagroda Komitetu Nauk o Sztuce PAN w 2020 r.; nominacja do nagrody Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami w 2020 r.); *Mieczysław Jahoda. Fenomeny światła* (z opracowaniem biograficznym A.M. Leśniewskiej-Zagrodzkiej; 2019); *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa* (2010; nominacja do Nagrody im. B. Michałka w 2010 r.), współautor książki *Zdjęcia: Jerzy Lipman* (red. T. Lubelski, 2005) oraz autor wielu artykułów na temat związków filmu, literatury i filozofii. W latach 2019–2023 był członkiem Rady Programowej Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (PTBFM). <https://orcid.org/0000-0003-1753-2575>

Iwona Morozow – doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunktka w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej we wrocławskiej filii Uniwersytetu SWPS. Zajmuje się badaniem współczesnego kina w perspektywie produkcyjnej, w tym szczególnie filmem dokumentalnym oraz teorią i praktyką wykorzystywania metod etnograficznych w badaniach filmu. Wraz z T. Kożuchowskim i R. Sawką jest autorką publikacji *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce* (2019), która zdobyła nagrodę w 12. konkursie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na 44. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. <https://orcid.org/0000-0002-8806-6439>

Jakub Rawski – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Humanistycznym Państwowej Akademii Nauk Stosowanych w Głogowie. Zajmuje się literaturoznawstwem, filmoznawstwem oraz krytyką literacką. Publikował w kilkudziesięciu monografiach zbiorowych oraz na łamach periodyków takich jak „Teksty Drugie”, „Zeszyty Prasoznawcze”, „Studia Filmoznawcze”, „Zagadnienia Rodzajów Litera-

ckich”. Jest autorem książki „*Zawisza Czarny*” – *niedokończony dramat Juliusza Słowackiego. Studium monograficzne* (2021) oraz współredaktorem tomu *Słowacki i wiek XIX* (2016). Do jego zainteresowań badawczych należą: polski romantyzm emigracyjny, wampiryzm w kulturze popularnej, literatura wojny i okupacji oraz szeroko rozumiane manifestacje inności w przestrzeni intermedialnej XX oraz XXI wieku. <https://orcid.org/0000-0003-0149-544X>

Ido Rosen – doktor, wykładowca zajmujący się dziedzina film i nowych mediów. Ukończył studia doktoranckie na Uniwersytecie w Cambridge, broniąc rozprawy pt. *Independent Content Creators Online: A Paradigm Shift in Film Aesthetic and Production, the Case of Israel*. Wcześniej ukończył studia magisterskie (z wyróżnieniem) w Szkole Filmu i Telewizji Tisch na Uniwersytecie w Tel Awiwie i opublikował pracę zatytułowaną *National Fears in Israeli Horror Films*. <https://orcid.org/0000-0002-3534-1185>

Jędrzej Sławnikowski – absolwent studiów I stopnia i student studiów II stopnia na kierunku filmoznawstwo i kultura mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2022 r. obronił pracę licencjacką o traumie w filmie *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego. Aktualnie zajmuje się kinem Satyajita Raya. Zainteresowania: historia kina polskiego i światowego, kino autorskie, związki filmu z literaturą, subiektywizacja w filmie. <https://orcid.org/0009-0008-5696-9626>

Andrzej Szpulak – profesor w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, badacz zajmujący się historią filmu polskiego, filmem religijnym i historycznym. Ważniejsze publikacje: *Kino wśród mitów: o filmach śląskich Kazimierza Kutza* (2004), *Filmy Wojciecha Marczewskiego* (2009), *Róża* (2016). <https://orcid.org/0000-0001-9332-9291>

Notes about authors

Yael Ben-Zvi Morad – PhD, independent researcher of literature and cinema. She is the author of *Wedding in the Snow* (2008), *Patricide: Gender and Nationalism in Palestinian Cinema* (2011), and *Fossil* (forthcoming). Her work includes academic articles, short stories and poems published in Hebrew, English, and French journals, and has received international acclaim. <https://orcid.org/0009-0001-2085-2548>

Agnieszka Dytman-Stasienko – PhD, associate professor in the Department of Journalism & Communication at the University of Lower Silesia DSW. Her research field includes computer-mediated communications, webstudies, infoactivism, digital activism, analog and digital liberation technologies, communication of protest, and propaganda and persuasion studies. Her current project is an analysis of the origins of digital activism within the field of media technologies in communist Poland. <https://orcid.org/0000-0002-5226-4660>

Grzegorz Fortuna Jr. – lecturer at the Faculty of Philology at the University of Gdańsk. Winner of the Krzysztof Mętrak award for young film critics (2016) and a Polish Film Institute doctoral scholarship (2017). He publishes in “Ekrany” and “Kino”, as well as on the websites film.org.pl and Kinomisja.pl. Co-founder of the Velvet Spoon distribution company and the Production Research and New History of Cinema Workshop at the University of Gdańsk. Member of the VHS Hell collective and co-founder of the Octopus Film Festival in Gdańsk. A fan of Polish pop culture at the turn of the 1980s and 1990s, old Italian genre cinema and horror films. Interested in everything that is forgotten or undervalued. <https://orcid.org/0000-0003-0647-8710>

Katarzyna Garwol – PhD, College of Social Sciences, Institute of Sociological Sciences, University of Rzeszów. Scientific interests: the

social impact of digital media, artificial intelligence, internet culture, the evolution of digital media, online communication, privacy and online security, media and digital education, the psychology of social media (including FOMO, cyberbullying, hate, addiction to social media, online identity), threats in the world of new technologies, online advertising and marketing. <https://orcid.org/0000-0002-4498-7156>

Marek Hendrykowski – full professor at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University, Poznań. A film and media expert, semiotician, researcher of contemporary culture. He is the author of numerous articles and books, most recently: *Semiotyka twarzy* [Semiotics of Face] (2017), *Polaska szkoła filmowa* [Polish Film School] (2018), *Short. Małe formy filmowe* [Short: Small Film Forms] (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* [Narrative in Films and Moving Images] (2019). Marek Hendrykowski is a founder and senior editor of the magazine “Images. The International Journal of Film, Performing Arts and Audiovisual Culture”. He is also a member of the Polish Filmmakers Association, Polish Society of Authors and Composers ZAiKS, the Polish Film Academy and the European Film Academy. <https://orcid.org/0000-0002-7180-9902>

Ewa Linek – holds an MA in Philosophy and Cultural Studies and a PhD in Linguistics, Literary and Cultural Studies. She is an assistant professor in the Department of Middle East and North Africa at the University of Łódź. Her scientific interests focus on Middle Eastern and Maghrebian cinematographies read in their cultural, social, political and religious context. She is the author of articles on the cinema and culture of the Maghreb, published in such journals as “Kwartalnik Filmowy”, “The Maghreb Review” and “Studia ReligioLogica”. <https://orcid.org/0000-0002-0253-0270>

Marcin Maron – graduate of the National Film School in Łódź; holder of a postdoctoral de-

gree conferred by the Jagiellonian University in Kraków. Assistant professor at the Faculty of Arts at UMCS in Lublin, where he lectures in photography and film history. Author of the following books: *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990* [Romanticism and Cinema: Romantic Ideas in Films by Polish Directors from the Years 1947–1990] (2019; winner the Art Sciences Committee of the Polish Academy of Sciences Award in 2020; nominated to the Polish Society of Film and Media Studies Award in 2020); *Mieczysław Jahoda. Fenomeny światła* [M. Jahoda: Phenomena of Light] (with a biographical note by A.M. Leśniewska-Zagrodzka, 2019); *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa* [Drama of Time and Imagination: Films by W.J. Has] (2010; nominated for the B. Michałek Award in 2010), co-author of the book *Zdjęcia: Jerzy Lipman* [Shooting: Jerzy Lipman] (ed. T. Lubelski, 2005) and the author of many articles concerning the connections between film, literature and philosophy. Lectures at the Polish Film Academy (Warsaw, Łódź, Kielce). <https://orcid.org/0000-0003-1753-2575>

Iwona Morozow – PhD in the field of cultural studies, currently working as assistant professor at the Department of Journalism and Social Communication at the SWPS University in Wrocław, Poland. Her major areas of research interest include production studies, especially in terms of cinema and television industries, film culture, film production process and documentary film. <https://orcid.org/0000-0002-8806-6439>

Jakub Rawski – assistant professor, with a PhD degree from the National Academy of Applied Sciences in Głogów. He deals with literary studies, film studies and literary criticism, and has published in dozens of collective monographs and in such periodicals as “Teksty Drugie”, “Zeszyty Prasoznawcze”, “Studia Filmoznawcze, Zagadnienia Rodzajów Literackich”. He is

the author of the book “*Zawisza Czarny*” – *nie-dokończony dramat Juliusza Słowackiego. Studium monograficzne* [Zawisza the Black – Infinite Drama by Juliusz Słowacki: Monographic Study] (2021) and co-editor of the volume *Słowacki i wiek XIX* [Słowacki and the 19th Century] (2016). His research interests encompass: Polish Romanticism, vampirism in popular culture, literature of war and occupation, and broadly conceived manifestations of difference in 20th- and 21st-century culture. <https://orcid.org/0000-0003-0149-544X>

Ido Rosen – a film and new media scholar. He completed his PhD studies at the University of Cambridge, and his dissertation is called *Independent Content Creators Online: A Paradigm Shift in Film Aesthetic and Production, the Case of Israel*. Previously, he completed his MA studies (cum laude) at the Tisch School of Film and Television at Tel Aviv University and published a thesis called *National Fears in Israeli Horror Films*. <https://orcid.org/0000-0002-3534-1185>

Jędrzej Sławnikowski – BA graduate and MA student of film and media culture at Adam Mickiewicz University in Poznań. In 2022 he defended a BA thesis on trauma in Tadeusz Konwicki’s film *How Far From Here, Yet How Close*. Currently, he is focusing on the films of Satyajit Ray. Areas of interest: history of Polish and world cinema, auteur cinema, relations between film and literature, subjectivisation in film. <https://orcid.org/0009-0008-5696-9626>

Andrzej Szpulak – professor in the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University in Poznań, a scholar interested in Polish film history, religious and historical film. Major publications: *Kino wśród mitów: o filmach śląskich Kazimierza Kutza* (2004), *Filmy Wojciecha Marczewskiego* (2009), *Róża* (2016). <https://orcid.org/0000-0001-9332-9291>

IMAGES możecie Państwo nabyć:

- w księgarniach na terenie całego kraju
- w sprzedaży internetowej
www.ksiegarniaonline.pl
e-mail: akademicka@ksiegarniaonline.pl
www.press.amu.edu.pl
- bezpośrednio u wydawcy
Wydawnictwo Naukowe UAM
Collegium Maius
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
tel. 61 829 46 40
e-mail: press@amu.edu.pl

IMAGES dostępne jest w wersji cyfrowej:

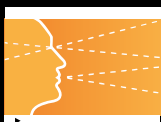
- na platformie otwartych czasopism naukowych PRESSto:
<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/i>
- w czytelni internetowej:
www.ibuk.pl
- w repozytorium Uniwersytetu im. A. Mickiewicza AMUR:
www.repozytorium.amu.edu.pl/jspui
- w bibliotece cyfrowej CEEOL:
www.cceol.com

Wersja pierwotna czasopisma: drukowana

IMAGES

Yael Ben-Zvi Morad
Agnieszka Dytman-Stasieńko
Grzegorz Fortuna Jr.
Katarzyna Garwol
Marek Hendrykowski
Ewa Linek
Marcin Maron

Iwona Morozow
Yasi Mosadeq
Jakub Rawski
Ido Rosen
Jędrzej Sławnikowski
Andrzej Szpulak
Murat Yazar



INSTYTUT FILMU,
MEDIÓW I SZTUK
AUDIOWIZUALNYCH

ISSN (Online) 2720-040X
ISSN (Print) 1731-450X

