

Kamil Minkner

ORCID 0000-0001-9655-5075

Rozważania o ideologicznym charakterze sztuk narracyjnych. Uwagi teoretyczne i metodologiczne

SŁOWA KLUCZOWE:

narracja, ideologia, sztuka a polityka, teoria polityki, studia kulturowe

Wśród kryteriów politycznego statusu tych dziedzin sztuki, które mają silnie uwytłaczony komponent narracyjno-dramaturgiczny dla politologa szczególnie interesujące poznawczo wydają się aspekty ideologiczne. To one sprawiają, że nawet pozornie niepolityczna opowieść, która polityki w treści nie dotyczy, może mieć polityczne znaczenie. Problematyka społeczna, obyczajowa albo codzienność zwykłych ludzi nie są przecież przedstawiane neutralnie, ale z określonej perspektywy ideowej, przez jakiś konkretny pryzmat aksjologiczny, jako wyraz poglądów twórcy lub odzwierciedlenie dominujących w systemie przekonań ideologicznych. Te przekonania czasami ledwie migoczą w tle, a czasami są na tyle wyraziste, że stają integralnym składnikiem wymowy danego dzieła. Politolog powinien być wyczulony na oba te wymiary.

W moim rozumowaniu wykorzystuję założenia tzw. studiów kulturowych, których reprezentanci pojmują kulturę (w tym popkulturę) dynamicznie „jako system praktyk symbolicznych zakorzenionych w określonej ideologii i opartych na wymianie [...]”¹. W ramach tego podejścia uznaje się, że w kulturze popularnej ma miejsce permanentna walka o znaczenia, a stawką są roszczenia do tego, co uznajemy za prawdę, wiedzę i adekwatny opis rzeczywistości społeczno-politycznej. Jak twierdzi

¹ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 527.

John Storey, kultura popularna „jest dla studiów kulturowych głównym miejscem walki ideologicznej, terenem »inkorporacji« i »sprzeciwu«, jednym z miejsc, gdzie można zdobyć hegemonię lub ją utracić”². Z jednej strony mamy fantazje silnie skomercjalizowane, które okazują się „ważną i sprawnie działającą częścią sieci aparatów, dzięki którym władza może reprodukować się w postaci, przekonującej dla widzów, opowieści o sobie”³. Z drugiej strony, powstają narracje krytyczne wobec systemu lub też odbiorcy dokonują krytycznych odczytań narracji głównego nurtu. W obu przypadkach podmyta zostaje teza, że żyjemy w czasach post-ideologicznych, a w zamian możemy przedstawić tezę przeciwstawną: ideologia nie tylko nie umarła, ale wpisana jest w rzeczywistość społeczną – często na tyle szczelnie, że jej nie dostrzegamy.

W swoich rozważaniach ograniczam się wyłącznie do popularnych (bez wchodzenia w obszar awangardy) sztuk narracyjnych opartych na schematach dramaturgicznych (film, komiks, teatr, beletrystyka, dramat, bajka), które wykazują rezonans społeczny (powszechna dostępność, aktywne uczestnictwo, wzajemne komentowanie itp.). Nie znaczy to, iż narracja jest jedynym narzędziem przekazywania znaczeń ideologicznych. Nawet w obrębie sztuk narracyjnych interesujące mogą być również inne elementy, jak obraz⁴, dźwięk, gest, scenografia itd. Niemniej, analiza znaczeń ideologicznych w narracji wydaje się szczególnie adekwatna dla politologa ze względu na podobieństwa narracji i ideologii, których wspólnym mianownikiem jest pojmowanie ich w kategoriach struktur poznania i rozumienia rzeczywistości społecznej. Tego typu ujęcie, wymaga od nas paralelnego wykonania dwóch operacji intelektualnych.

Po pierwsze, powinniśmy zerwać z odnoszeniem narracji wyłącznie do twórczości artystycznej. Jest ona raczej specyficznym przejawem szerszego fenomenu narracyjności, który należy na płaszczyźnie ontologicznej wiązać z kryzysem ujmowania tożsamości. Nie jest ona już współcześnie traktowana substancjalnie, przez pryzmat stałych właściwości, ale procesualnie, dzięki czemu jawi się jako otwarta, domagająca się dookreślenia. A to czyni się właśnie za pomocą narracji, albowiem ich główną funkcją jest nadawanie całościowego sensu. Człowiek nie tylko tworzy narracyjne teksty kultury, ale przepracowuje i interpretuje narracyjnie całe swoje życie i codzienne interakcje z innymi ludźmi⁵. Tym samym, za narracje

² J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, Kraków 2003, s. 12.

³ P. Witkowski, *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura*, Warszawa 2017, s. 9.

⁴ Próbą zwrócenia uwagi na ideologiczne znaczenie sztuk wizualnych jest praca zbiorowa: M. Lisiecki (red.), *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*, Toruń 2009.

⁵ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 6–8.

należy uznawać wszelkie przyczynowo-skutkowe przetwarzanie i porządkowanie faktów w określonym miejscu i czasie⁶. W takim ujęciu, narracje występują powszechnie również poza sztuką i okazują się sposobami rozumienia świata przez ludzi⁷. Narracje artystyczne pozwalają nam te sposoby zrozumieć.

Po drugie, podobną operację powinniśmy wykonać z pojęciem ideologii. Takie doprecyzowanie jest o tyle istotne, gdyż „ideologia” to nie tylko pojęcie wieloznaczne, ale, jak zauważył kiedyś Clifford Geertz, ono samo uległo daleko posuniętej ideologizacji. Oznacza to, że już sam termin wpisywany jest w określone cele konkretnych projektów politycznych. „Niemał powszechnie stosuje się obecnie znany wszystkim, ocierający się o parodię paradygmat: »Ja mam filozofię społeczną; ty masz opinie polityczne; a on ma ideologię«”⁸. Podobnie uważa Andrew Vincent, kiedy stwierdza: „Badamy ideologię jako sympatycy, a nie bezstronni obserwatorzy”⁹. Powyższy dylemat można rozwiązać dwojako. Albo przyjmujemy opcję naiwną i uznajemy, że możemy zaproponować jakieś obiektywne i neutralne rozpatrywanie problematyki ideologicznej albo uznajemy, że ideologia jest niejako wpisana w rzeczywistość, mapuje ją, pozwala ustrukturyzować. W artykule opowiadam się za tą drugą opcją. Co więcej uważam, że dzieje się to za sprawą bliskich związków, żeby nie powiedzieć splotów między ideologią i narracją. Na tej podstawie wyprowadzam główną tezę dalszych rozważań, wedle której ideologia wyraża się narracyjnie, a narracja opiera się na ideologicznych założeniach, a wspólnie działają jako mechanizm sensotwórczy.

Przepracowanie konsekwencji poznawczych zarysowanej powyżej tezy i ukazanie jej złożoności jest właściwym celem poniższych rozważań. Przy czym nie chodzi tu jedynie o to, jak dana narracja jest ideologicznie wykorzystywana w praktykach politycznych albo o to, jak narracje nasycają się treściami ideologicznymi. Z politologicznego punktu widzenia, szczególnie interesujące jest zweryfikowanie założenia, iż narracje artystyczne mogą stanowić wartościowe poznawczo narzędzie analizy ideologicznej, a szczególnie wyjaśniania mechanizmów zagnieżdżenia się ideologii w rzeczywistości społecznej oraz w sferze prywatnej, gdzie

⁶ L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo*, Kraków 2006, s. 73.

⁷ J. Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, [w:] B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski (red.), *Praktyki opowiadania*, Kraków 2001, s. 87–126.

⁸ C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 225.

⁹ A. Vincent, *Modern Political Ideologies*, Oxford 1995, s. 20, cyt. za: A. Heywood, *Ideologie polityczne. Wprowadzenie*, Warszawa 2007, s. 28.

najmniej się jej spodziewamy. Wtórny jest więc dla mnie ideologiczny wpływ narracji na ludzi (co i tak ciężko wykazać), a kluczowe okazuje się zrozumienie, jak analiza krytyczna praktyk artystycznych pozwala denaturalizować codzienne funkcjonowanie ideologii w rzeczywistości społecznej. W związku z tym przedstawiam dwie powiązane ze sobą kwestie. Po pierwsze, jak narracja staje się płaszczyzną artykulacji ideologicznej – zarówno na poziomie strukturalnym, jak i konkretnych znaczeń ideologicznych. Po drugie, badam co jest instancją nadawania znaczeń ideologicznych w ramach narracji i jakie są sposoby ich powiązania. Tym teoretycznym aspiracjom towarzyszą zamierzenia metodologiczne, które związane są z pytaniem o to, w jaki sposób możemy badać ideologiczność sztuk popularnych. Świadomie obrałem ogólny poziom rozważań oraz szeroki zakres analizy ponieważ interesować mnie będzie to, co wspólne w obrębie poszczególnych sztuk narracyjnych, a nie to, co jest specyfiką każdej z nich. Moje spojrzenie ma zarazem charakter aspektowy ponieważ twierdzę, że analiza ideologiczna jest jednym z możliwych spojrzeń na dane dzieło.

Ideologie jako narracje

Narracje to narzędzia umożliwiające przekształcenie surowego strumienia rzeczywistości w uporządkowane znaczenie świata przedstawionego¹⁰. W ten sposób, dane wydarzenia mają określony sens, ale wyłącznie w obrębie danej narracji. Narracje pozwalają na rozumienie rzeczywistości poprzez względnie spójne łączenie wyselekcjonowanych epizodów w przyczynowo-skutkową całość, która dotyczy działań w czasie konkretnego bohatera. Ma on cel, motywacje, na jego drodze są przeszkody, a działania bohatera to próby pokonania trudności i osiągnięcia celu. W narracji wpisany jest zawsze określony punkt widzenia, który sprawia, że w ramach danej konwencji narracyjnej określonym postaciom przypisuje się określone cechy. Jak celnie ujmuje to Jacek Wasilewski: „W narracji bajkowej wilk jest zły. W narracji ekologicznej wilk jest dobry”¹¹.

W wielu różnych podejściach, chociaż w różnym stopniu, ideologia jest również postrzegana jako mechanizm nadawania znaczenia. W nominalnym ujęciu Martina Seligera ideologia oznacza po prostu system „idei,

¹⁰ L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo...*, s. 72.

¹¹ J. Wasilewski (red.), *Narracje w życiu. O grupie i o jednostce*, Warszawa, s. 7.

za pośrednictwem których człowiek określa, wyjaśnia i osądza cele i środki zorganizowanych działań społecznych”¹². Dalej idą twierdzenia marksisty strukturalnego Louisa Althussera, który uznaje, że ideologia to nie tyle „fałszywa świadomość” (jak u Marksa), zdeformowana rzeczywistość, ale raczej sfera wyobrażonych relacji wiążących jednostkę z rzeczywistymi warunkami życia społeczno-politycznego, co sprawia, że rzeczywistość generalnie ma charakter ideologiczny. Nie oznacza to jednak zamaskowania. Ideologia istnieje materialnie (np. poprzez różne instytucjonalne aparaty), kreuje strukturę rzeczywistości i umożliwia ujawnianie się podmiotów, których działalność ograniczana jest wprawdzie regułami ideologicznymi, ale zarazem umożliwiają one w ogóle wszelką podmiotową artykulację¹³. Althusser zastosował swoją koncepcję także do sztuki, przede wszystkim tzw. wysokiej, która jego zdaniem wyróżnia się specyficznym statusem epistemicznym. Nie należy ona ani do nauki, ani do ideologii. Opiera się na „widzeniu” i „odczuwaniu”, które pozwala na wgląd w ideologię, w obrębie której sztuka się narodziła i w której jest zanurzona. Szczególny status mają te dzieła, które wytwarzają dystans w obrębie ideologii, który pozwala jednocześnie ukazać ideologię i ją skrytykować, jak dzieje się to w powieściach Honoriusza Balzaca¹⁴. Tropy te współcześnie rozwinął Slavoj Žižek przenosząc je na grunt różnych analiz kultury popularnej, szczególnie kina. Zdaniem Žižka ideologia to fantazmat, który strukturyzuje rzeczywistość społeczną jako taką. Słoweński filozof podkreśla, iż owa ideologizacja nie leży po stronie wiedzy, lecz po stronie działania, co właśnie powoduje, że nie żyjemy w czasach postideologicznych. W tym sensie, kino (a szerzej i inne narracje artystyczne) jest w swej istocie ideologiczne – wiemy dokładnie, że to iluzja, ale i tak jej pożądamy¹⁵. Jeszcze dalej idą te koncepcje teoretyczne, które uznają, że mechanizm ideologiczny działa poprzez samą technologię. Jak wyjaśnia to podejście Alicja Helman, ideologia może być tu rozumiana jako rodzaj „bezosobowego systemu odzwierciedlonego w samym sposobie funkcjonowania aparatury filmowej, która poza czyjąkolwiek świadomością reprodukuje ideologię dominującą”¹⁶.

¹² Za: Ch.G. Flood, *Euroscepticism in the Ideology of the British Right*, [w:] N. Parker, B. Armstrong (red.), *Margins in European Integration*, Macmillan Press Ltd 2000, s. 178.

¹³ Zob. szerzej: L. Althusser, *Ideologia i aparaty ideologiczne państwa*, źródło: <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/althusser05.pdf> (dostęp: 12.11.2017).

¹⁴ A. Helman, *Sztuka i ideologia. Refleksje teoretyczne*, „Kino” 1986, nr 11, s. 18–19.

¹⁵ Zob.: S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, Wrocław 2001, s. 42–43.

¹⁶ A. Helman, *Ideologia*, [w:] A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych* (t. 2), Wrocław 1991, s. 69.

Narracja i ideologia potrzebują się wzajemnie. Narracja porządkuje wydarzenia według pewnych założeń ideologicznych, a ideologia potrzebuje narracji by w ogóle dokonał się proces jej artykulacji w ramach rzeczywistości społecznej. Te związki należy postrzegać na dwóch powiązanych, ale jednak odrębnych płaszczyznach analitycznych. Po pierwsze, ideologia może być niejako strukturalnie wpisana w daną narrację, a więc stanowi jej konstrukcyjny fundament. W tym przypadku nie chodzi o konkretną ideologię, ale o ideologiczny mechanizm konstytuowania się narracji. Po drugie, chodzić będzie o konkretne znaczenia ideologiczne (czy to w ramach zwartych projektów lub systemów czy też bardziej ogólnych założeń i przekonań). Omówmy obie te kwestie.

Ogromna większość popularnych narracji przedstawia wydarzenia w sposób gładki, tak jakby rzeczywiście miały miejsce. „Struktury narracyjne starają się ukryć proces selekcji i łączenia zdarzeń w sekwencje [...]”¹⁷. W ten sposób narracja zapewnia ideologii przezroczystość. Jak twierdzi Althusser, ideologia nie prezentuje się jako narzucony i wymuszony przez władzę system obowiązujących przekonań. Jednostki podporządkowane ideologia subordynuje niewidzialnie, niejako oddolnie, poprzez instytucje rodzinne, religijne, prawne, moralne, a także estetyczne¹⁸. Stawką jest równowaga w ramach porządku publicznego oparta na powszechnym konsensusie i neutralizacja tym samym sił destrukcyjnych. Przykładowo wiele amerykańskich książek i filmów prawniczych, które można traktować jako produkty instytucji estetycznych (wydawnictw i wytwórni filmowych) wskazuje na różne patologie zachodzące w amerykańskiej demokracji, które jednak mogą być wyeliminowane dzięki stosowaniu odpowiednich procedur instytucjonalnych. System jawi się w tych opowieściach jako zdolny do samoregeneracji.

Narracja jako ideologiczny mechanizm sensotwórczy zaczyna proces swojej aktywizacji nie na poziomie treści czy formy, ale głębszej struktury. Rozbudowaną propozycję konceptualną przedstawił w tym względzie, odnośnie literatury, Fredric Jameson chociaż jego rozważania można zastosować także do innych rodzajów narracji. Na pierwszym, najbardziej podstawowym poziomie, analizowane jest samo dzieło (choć autor konsekwentnie podmywa jego autonomię), które jawi się jako akt symboliczny. Oznacza to, że dana narracja stanowi praktykę estetyczną, która nie tyle manifestuje jakąś ideologię, co sama w sobie jest ideologiczna. Główną funkcją tego typu działania jest dostarczanie

¹⁷ L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo...*, s. 71.

¹⁸ L. Althusser, *Przeobrażenie filozofii*, „Lewą nogą” 1998, nr 10, s. 223–224.

poprzez narrację wyobrażonych lub formalnych sposobów rozwiązywania nierozwiązywalnych sprzeczności społecznych. Ten efekt jest możliwy wyłącznie w wyniku pracy narracyjnej maszyny sensotwórczej, która to, co sprzeczne przekształca na to, co antynomiczne w sensie logicznym i możliwe wyłącznie na płaszczyźnie narracyjnej. Na drugiej płaszczyźnie, utwór funkcjonuje i jest analizowany przez pryzmat dyskursów realnych antagonistycznych sił społecznych. Jameson wprowadza tu pojęcie ideologemu, który ma podwójny charakter: narracyjny (jako pewna zastana, możliwa do wykorzystania konwencja narracyjna), jak i ideologiczny (jako system pewnych przekonań, opinii, wartości itd.). Trzecia płaszczyzna obejmuje analizę modeli produkcji¹⁹. Zdaniem Jamesona, każdy system społeczno-ekonomiczny posiadał zawsze jakiś dominujący model kodowania znaczeń na płaszczyźnie estetycznej: kapitalizm w pierwszej rozwojowej fazie wiązał się z dominacją realizmu, a kapitalizm współczesny oznacza tryumf postmodernizmu²⁰. I w tym przypadku jego koncepcja zakłada sprzeczności. Dane dzieło jest bowiem postrzegane ostatecznie niczym pole walki między modelem dominującym i konkurencyjnym. Zarazem, kod estetyczny wyrażania tych sprzeczności jest wspólny, co symbolizuje szerszą jedność systemu społecznego²¹. Interesujące są w tym względzie rozważania Jamesona na temat dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej. Główna sprzeczność polega tu na napięciu pomiędzy modelem historycznym społeczeństwa, gdzie możliwa jest zmiana porządku społecznego i organiczno-naturalistycznym, w ramach którego wszelkie zapędy rewolucyjne, nadzieje i dążenia do zmiany wbrew logice własnej realistycznej konwencji sprowadza do stanu natury, indywidualnych stanów bohatera, jego psychologicznych predyspozycji, nie wiążąc ich ze społecznymi uwarunkowaniami.

Idelologiczno-strukturalny charakter danego dzieła dostrzegali badacze wywodzący się przede wszystkim z kręgów strukturalizmu. Umberto Eco badając powieści o superagencie Jamesie Bondzie uznał, że ich znaczenia opierają się nie na narracji psychologicznej, ale na formalnych konwencjach, które opierają się na strukturach wyrażanych przez opozycje binarne (np.: życie – śmierć; obowiązek – poświęcenie; perwersja – niewinność). Poszczególne opozycje uruchamiają także skojarzenia ideologiczne: wolny świat – zniewolony (Związek Radziecki); luksus – wyrzeczenia; improwi-

¹⁹ F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, Cornell University Press, 1981, s. 74–102.

²⁰ B. Kuźniarz, *Trzy opowieści z krainy późnego kapitalizmu*, „Krytyka Polityczna” 2009, nr 16/17, s. 205–206.

²¹ F. Jameson, *The Political Unconscious...*, s. 95–98.

zacja – planowanie. Opozycje binarne są nieokreślone, ale uniwersalne, a przy tym rozłączne. I wprawdzie można je narracyjnie konkretyzować na różne, chociaż ograniczone sposoby, w rozmaitych wariantach, w różnej kolejności, wprowadzając poboczne elementy, to strukturalny kod pozostaje niezmienny (wszystkie opozycje muszą się pojawić). Zdaniem Eco, struktury narracyjne w swej istocie pozbawione są konkretnych deklaracji ideologicznych, niemniej „warunkują nieuchronnie określoną opcję ideologiczną, ta zaś wynika nie tyle z treści strukturalnych, ale ze sposobu narracyjnej struktury owych treści”²². Nie oznacza to jednak, że Ian Fleming, autor powieści o Bondzie opowiada się poważnie za jakąś konkretną ideologią. Jak podkreśla Eco, zarówno antykomunizm, jak i antynazizm jest tak samo obojętny dla Fleminga; uruchamia on raczej powszechne skojarzenia i posiłkuje się powszechnymi opiniami, żeby nadać konkretne oblicze znaczeniowe poszczególnym opozycjom. W tym wyłącznie sensie, występuje klisza „złego komunisty”, nierzadko traktowana ironicznie. W rezultacie Fleming jest w tym sensie ideologiczny, że posługuje się ideologicznym schematem manicheizmu, a ten sam w sobie jest reakcyjny, a nie demokratyczny. Prawdziwie demokratyczna twórczość „odrzuca schematy i zwraca uwagę na niuanse, rozróżnienia, usprawiedliwia sprzeczności”²³.

Strukturalne podejście w stosunku do narracji zastosował także Charles Altman w swoich analizach gatunku filmowego. W jego ujęciu, klasyczny gatunek hollywoodzki należy postrzegać jako wyobrażone rozładowanie napięcia pomiędzy tym, co dozwolone społecznie i zakazane. W tym sensie, rozrywka filmowa ma charakter jednocześnie ideologiczny, jak i sublimacyjny bo pozwala widzowi zastępczo przeżyć to, co wyparte, a zarazem powrócić ostatecznie na łono społeczeństwa²⁴.

O ile strukturaliści wskazywali na opozycje, a jednocześnie ideologicznie i dialektycznie je znosili, o tyle postmoderniści, w rodzaju Jecquesa Derridy orzekali o braku stabilnego i uniwersalnego znaczenia. Na tym właśnie miała polegać dekonstrukcja: na wykazaniu, że opozycje binarne nie są możliwe, że przeciwieństwa to raczej dwuznaczność każdego istnienia. „Dekonstrukcja nie byłaby tedy niczym innym, jak zdekonstruowaną dialektyką, dialektyką, z której strząśnięto metafizyczną wiarę

²² U. Eco, *Struktury narracyjne u Fleminga*, [w:] U. Eco (red.), *Superman w literaturze popularnej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, Warszawa 1996, s. 213.

²³ Tamże, s. 216.

²⁴ Ch.F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6, s. 18–22.

w cel i sens, pozostawiając paradoks”²⁵. Ideologiczne znaczenie tego typu praktyk pokazali w swoich wytrawnych analizach tacy badacze, jak wspomniany F. Jameson czy Terry Eagleton. Według nich kultura postmodernistyczna nie jest bynajmniej krytyczna wobec kapitalizmu, ale umożliwia jego reprodukcję, lub, jak ujął to Jameson, stanowi jego logikę ponieważ ekonomiczna baza i estetyczna nadbudowa nie są już odrębne, ale zrosły się ze sobą²⁶. Eagleton uzupełnia, że zarówno kapitalizm, jak i kultura ponowoczesna opierają się na nienasyconej konsumpcji i pożądaniu nowych treści, czemu sprzyja postmodernistyczna teza o braku stabilnego znaczenia²⁷.

Przepracowanie głębokich struktur funkcjonowania dzieła pozwala także zrozumieć, jak ideologia może działać w sferze dramaturgii i fabuły. Zdaniem Johna Fiskego ideologiczny charakter narracji polega przede wszystkim na tym, że głębokie struktury życia społecznego potrafi ona przełożyć na płaszczyznę rozumiających dla odbiorcy konwencji. Takich schematów dostarczają przykładowo bajki (Fiske wykorzystuje tu model Władimira Proppa), w których konflikt pomiędzy dobrym i złym bohaterem przybiera zawsze podobny kształt i należy go czytać jako metaforę rzeczywistych napięć pomiędzy porządkiem i nieporządkiem, kulturą i naturą itd. Jeszcze bardziej przydatny w ideologicznej analizie narracji jest zdaniem Fiskego koncept Tzvetana Todorova, który podjął się analizy poetyki dzieła literackiego, w tym jego konstrukcji dramaturgicznej. Todorov zauważył, że większość narracji przedstawia świat, który początkowo funkcjonuje we względnej równowadze, po czym pojawia się siła destabilizująca, która powoduje naruszenie stanu równowagi. Następnie mają miejsce różne sposoby radzenia sobie z siłą destrukcyjną, co kończy się pojawieniem nowego stanu równowagi. Zdaniem Fiskego, analiza ideologiczna dzieła powinna skupić się na dokładnym rozpoznaniu znaczenia, jakie jest przypisywane w ramach utworu siłom równowagi społecznej oraz siłom zaburzającym porządek publiczny. Autor dodaje zarazem, że chociaż narracja może mieć różną ideologiczną treść to w sferze kultury popularnej, dominuje strategia ideologicznego *status quo*²⁸. Jak ujmuje to Przemysław Czapliński, popkulturowe marzenia podtrzymują system gospodarczy, a nas trzymają w posłuszeństwie za pomocą złotych kaj-

²⁵ M. Kowalska, *Postmodernistyczna dekonstrukcja dialektyki i transcendentalizmu*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 12, s. 153.

²⁶ F. Jameson, *Postmodernizm czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, Kraków 2011.

²⁷ B. Kuźniarz, *Trzy opowieści...*, s. 210–212.

²⁸ J. Fiske, *Television Culture*, Routledge 2011, s. 139–141.

dan²⁹. Dialektyczna logika działania systemu jest jednak bardziej złożona i pozwala zaistnieć także siłom przeciwstawnym w stosunku do *mainstreamu*. Nie chodzi tu o rozumowanie w kategoriach przeciwstawięń opozycyjnych, które istnieją niezależnie od siebie, ale takich, które wzajemnie się warunkują³⁰. Ma to dwojakie konsekwencje dla naszej problematyki. Z jednej strony, odbiorcy mogą dokonywać odczytań krytycznych wobec wymowy dzieła. Nawet w najbardziej jednoznacznych ideologicznie dziełach oglądamy siły sprzeczne, które autor wprawdzie potępia, ale nie ma wpływu na to, że odbiorcy to właśnie z nimi będą się identyfikować. Fiske uważa, że w sferze kultury popularnej, niczym na polu bitwy, siły dominujące stojące za większością produktów tej kultury spotykają się ze społecznymi siłami odbiorców, którzy starają się za pomocą różnych taktyk przeciwstawić władzy dokonując odczytań odmiennych od założonych albo budując w oparciu o popularne utwory więzi społeczne ukierunkowane na postępową zmianę³¹. Z drugiej strony, mogą pojawiać się, nawet w głównym nurcie popkultury, narracje zdecydowanie krytyczne wobec systemu, wyrażające znaczenia sprzeczne z interesami elit (co nie znaczy, że rewolucyjne czy antysystemowe), które jednocześnie są z nimi zgodne ponieważ spełniają one zarazem kryteria rynkowej opłacalności.

Drugą płaszczyzną przejawiania się ideologii w przekazach narracyjnych jest sfera konkretnych, dających się rozpoznać założeń i przekonań ideologicznych, które możemy rozpoznawać zarówno poprzez treść, jak i formę dzieła. Jak stwierdziła Alicja Helman chodzi tu o ideologię jako „zespół idei i przekonań świadomie głoszonych przez twórcę filmu i wpisanych przezeń w przekaz filmowy”³². Analiza znaczeń ideologicznych w obrębie narracji pozwala powiązać poznawczo ideologię już nie tyle ze strukturalnym mechanizmem sensotwórczego konstruowania i funkcjonowania każdej rzeczywistości, ale z konkretnymi, bezpośrednio ujawnianymi projektami ideologicznymi, które, jak podkreśla Jerzy Szacki, mają charakter całościowy³³ (jak w przypadku narracji) i umożliwiają realną i wielowymiarową diagnozę uwarunkowań rzeczywistości społecznej. W takiej perspektywie ideologia stanowi źródło wiedzy na temat konkretnej historycznie ukształtowanej rzeczywistości. Zdaniem Terence’a Balla i Richarda Dagera, ideologie tłumaczą rzeczywistość, dokonują oceny

²⁹ P. Witkowski, *Chwała supermanom...*, s. 11.

³⁰ Zob. szerzej: L. Colletti, *Marksizm i dialektyka*, s. 3–7, źródło: <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/colletti01.pdf> (dostęp: 20.12.2016).

³¹ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010, s. 21–22.

³² A. Helman, *Ideologia...*, s. 69.

³³ J. Szacki, *Dylematy historiografii. Idee oraz inne szkice*, Warszawa 1991, s. 225.

warunków społecznych z myślą o ich zmianie oraz są instrumentem orientacji politycznej, zajmowania określonej pozycji w systemie³⁴. Natomiast dla Romana Tokarczyka, oprócz wymienionych już komponentów, ważne jest również to, że ideologia odzwierciedla świadomość polityczną określonych grup, a tym samym stanowi również możliwość poznania tych grup³⁵. Z kolei, Mark N. Hagopian, odnosząc się do poznawczego charakteru ideologii, podkreśla kilka elementów³⁶: filozofię (wiedza, wyjaśnianie); program (który konkretyzuje cele polityczne i mówi „co konkretnie ma być zrobione”) i wreszcie propagandę, która wiąże się z mobilizacją zwolenników i podtrzymywaniem ideowych twierdzeń.

Różne utwory narracyjne dostarczają wielu egzemplifikacji powyższych uwag. W wielu przypadkach pozwalają one dosłownie pokazać albo opisać owo poznawcze znaczenie ideologii przedstawiając je w interesujące dla odbiorcy formie dramatycznej. W ten sposób już nie tylko ideologia staje się pryzmatem spojrzenia albo źródłem wiedzy o systemie, ale także narracja, która jest nią nasycona. Przykładów możemy znaleźć w tym względzie sporo. Wskażmy najpierw przypadek projektów niedemokratycznych, w ramach których treści ideologiczne są najczęściej wyraziste, skondensowane i jednoznaczne. Za przykłady mogą służyć polskie utwory socrealistyczne, sowiecka sztuka rewolucyjna lat 20. XX w., filmy nazistowskie, kubańskie kino rewolucyjne, tzw. nowe kino chilijskie promujące socjalizm w pierwszej połowie lat 70. XX wieku. Wszystkie dzieła należące do tych nurtów realizowane były najczęściej w celach agitacyjnych, wyrażały cele i interesy grup w systemie dominujących, poddane były również rygorom cenzury, a alternatywne wizje rzeczywistości były niedopuszczane do przestrzeni publicznej. Pomimo tego byłoby pełnym uproszczeniem traktować te utwory wyłącznie w kategoriach zniekształcania rzeczywistości. Wręcz przeciwnie – powinny być one wykorzystywane jako realne źródła wiedzy na jej temat. Jak twierdzi Richard C. Raack „filmowa propaganda fałszuje historię, ale właściwie odczytana, pozwala badaczowi odsłonić mechanizm fałszu i totalnej manipulacji”³⁷.

Dzieła tworzone w systemach demokratycznych również były nie- rzadko wyraziste ideologiczne i pozwalały widzom zrozumieć trudną rzeczywistość społeczną. Chodzi tu o narracje, które nie skrywały ideologii

³⁴ T. Ball, R. Dagger, *Political Ideologies and the Democratic Ideal*, Arizona State University, 2004, s. 1–2.

³⁵ Zob. np.: R. Tokarczyk, *Współczesne doktryny polityczne*, Kraków 2000, s. 26.

³⁶ M.N. Hagopian, *Ideals and Ideologies of Modern Politics*, New York–London 1985, s. 5–10.

³⁷ Cyt. za: M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 99.

w formule przeźroczystej narracji, ale świadomie ją ujawniały. Tendencja ta jest szczególnie czytelna w czasach kryzysowych, a wiele lat po momencie zaistnienia danej narracji nadal stanowi ona, właśnie dzięki czytelnej perspektywie ideologicznej zwierciadło klimatu politycznego danego czasu, emocji zbiorowych, a szerzej zbiorowej świadomości. Utwory tego typu wyrastają najczęściej ze społecznego niezadowolenia, są krytyczne wobec rzeczywistości politycznej, a czasami starają się przepracować jej strukturalne uwarunkowania. Wśród przykładów wymienić można: amerykańskie filmy tworzone w okresie Rooseveltowskiego New Dealu w duchu populizmu i w celu przywrócenia ideałów demokracji; pacyfistyczne książki i filmy będące zazwyczaj krytyką nie tylko konkretnych wojen, ale wojny jako narzucania rozwiązań przez elity polityczne i ekonomiczne (np. *Na zachodzie bez zmian* Ericha Marii Remarque'a; *Urodzony 4 lipca* Olivera Stone'a); polską sztukę tematyzującą odpowiedzialność Polaków w Zagładzie Żydów (filmy, sztuki teatralne, książki, które ukazały się po wydaniu przez Jana Tomasz Grossa *Sąsiedów*³⁸). Szczególnie interesująco na tym tle jawią się dla politologa włoskie filmy polityczne, które tworzyli tacy twórcy jak Francesco Rosi, czy Elio Petri. Obaj twórcy należeli do formacji komunistycznych, prezentowali wyrazistą lewicową wizję świata, promowali interesy zwyczajnych ludzi w inkluzywnym duchu, sprzeciwiając się jednocześnie władzy prawicowej, autorytarnej, faszystowskiej.

Przekaz ideologiczny w ramach danego dzieła narracyjnego pozwala nam również zrozumieć relację pomiędzy ideologią a praktycznym działaniem politycznym. Ideologia jawi się tu jako swoisty schemat założeń aktywności podmiotów politycznych, a popularne narracje pozwalają przepracować ten mechanizm. Jak twierdzi Andrew Heywood ideologie to „mniej lub bardziej spójny zbiór idei, stanowiący podstawę działania politycznego, bez względu na to, czy zmierza ono do zachowania, przekształcenia czy obalenia istniejącego systemu sprawowania władzy”³⁹. O ile znaczenie codziennych działań i praktyk jednostek częstokroć nam się wymyka (jesteśmy w nie uwikłani i jest zbyt wiele zmiennych), o tyle działania bohaterów utworów narracyjnych są skonkretyzowane, wyodrębnione i stanowią jakiś rodzaj alternatywnej, niejako wyekstraktowanej rzeczywistości. Dzięki temu rozpoznawanie ideologicznych zało-

³⁸ Zob. szerzej: K. Minkner, *Polish contemporary art to the anti-semitism of Poles and its political significance*, „Przegląd Narodowościowy – Review of Nationalities” 2016, nr 6, s. 195–221.

³⁹ A. Heywood, *Ideologie polityczne...*, s. 25.

zeń, które tkwią u ich podstaw może być ułatwione o ile odpowiednio czujnie przyglądamy się konfliktom dramaturgicznym, w które uwikłani są protagoniści. Co więcej, ideologiczne odniesienia ich działań wcale nie wymagają umiejscowienia akcji w sferze politycznej.

Rozpatrzmy konkretny przykład. *Captain Fantastic* Matta Rossa to film dowodzący, że wychowanie dzieci to nie tylko praktyczne wyzwanie, ale i działania obciążone dylematami ideologicznymi. Ojciec twardą ręką wychowuje swoje dzieci w lesie, z dala od cywilizacji, a jednocześnie sam je uczy – zarówno jak zapolować na dzikiego zwierza, jak i rozumienia trudnych problemów filozoficznych. Dzieci są wszechstronnie odcytane z różnych przedmiotów, ale nie potrafią funkcjonować społecznie. Przesłanki myślenia i działania ojca są nad wyraz ideologiczne: szkoła to miejsce kapitalistycznej standaryzacji i reprodukcji systemu, kradzież jedzenia to jego uwalnianie, a wiara w Boga to zabobon, który zastąpiony zostaje celebrowaniem urodzin słynnego lingwisty i krytyka kapitalizmu Noama Chomsky’ego. I kiedy myślimy, że cały ten system musi upaść ponieważ oparty jest na ideologicznych dogmatach, to twórcy robią wolę i pokazują jego wartość na tle głównego nurtu, który bynajmniej nie daje alternatywy. Ostatecznie, starszy syn zapewne wyruszy na elitarne studia, a rodzinna komuna w lesie zastąpiona zostaje alterglobalistycznym wariantem mieszkania na wsi – z dala od głównych centrów cywilizacji, ale jednak wśród ludzi. Naiwna byłaby jednak interpretacja zakończenia, że rodzinna ideologia przegrała z praktycznym życiem. Ostateczny kompromis, u podstaw którego leżała chęć zachowania przynajmniej w części wyznawanych wartości, również jest ideologiczny.

Ważnym aspektem kreślenia przez ideologię pożądanego obrazu świata mogą być również propozycje postulowanej przyszłości. Dokonania twórczości artystycznej są tu o tyle doniosłe, że można pokazać przyszłość dokonaną, a tym samym zobaczyć jak mógłby wyglądać rozwój wydarzeń, gdyby pewne obserwowane w danym czasie negatywne tendencje uległy wzmocnieniu. W ten sposób narracje spełniają funkcję predyktywną, ukazując zarazem w jaki sposób przyszłość może stanowić wyzwanie dla naszych ideologicznych dylematów. Niezrównane są tu zwłaszcza dzieła fantastycznonaukowe. Przykładowo, w szwedzkim serialu *Prawdziwi* oglądamy świat niemal współczesny z jedną znaczącą różnicą. Funkcjonują w nim humanoidalne roboty ludzako podobne do człowieka. Najczęściej wykonują proste czynności: chodzą na zakupy, sprzątają w domu, pomagają osobom starszym, opiekują się dziećmi, a dla niektórych stają się nawet towarzyszami podczas randek. I tu pojawia się zasadniczy problem ideologiczny. Czy maszyny wyglądające i zachowujące

się jak ludzie powinny być chronione tymi samymi prawami czy też są przedmiotami i stanowią własność człowieka? Z kolei, w cyberpunkowym komiksie *Ghost in the Shell* Masamune Shirowa albo w wywodzących się z tego nurtu powieściach i opowiadaniach (*Neuromancer* i *Johnny Mnemonic* Williama Gibsona) wyrażany jest lęk przed coraz większym wpływem korporacji technologicznych, które mogą zagrażać tożsamości człowieka (np. transhumanistyczne ingerencje technologiczne w naszą cielesność i świadomość poprzez różnego rodzaju bioniczne chipy). Pod względem ideologicznym utwory te tworzone były w duchu alterglobalistycznym i wyrażały wiarę, że technologia powinna być bardziej demokratycznie dystrybuowana i kontrolowana. Wraz z rozwojem technologicznym tego typu dylematy będą coraz częściej omawiane.

Narracje nie tylko tematyzują związki ideologii i praktyki politycznej, ale mogą być także ideologicznie wykorzystywane w realnych, instytucjonalnie programowanych, praktykach politycznych. W ten sposób pojawia się pragmatyczny wymiar ideologiczności danego dzieła. Na najbardziej podstawowym poziomie rozumienia tego aspektu narracje mogą ideologicznie reprodukować system społeczno-polityczny, w ramach którego zostały zrealizowane. Jak podkreśla wspomniany już Hagopian, legitymizacja reżimów politycznych to jedna z funkcji ideologii. I ponownie jest to szczególnie wyrazista tendencja w państwach totalitarnych (np. naziistowskie filmy o tematyce antyżydowskiej; socrealistyczne powieści produkcyjne: *Cement* Fiodora Gładkowa, *Młoda gwardia* Dmitrija Furmanowa, *Jak hartowała się stal* Nikołaja Ostrowskiego, *Droga przez mękę* Aleksego Tołstoja). Z drugiej strony, chociaż rzadko, przekazy narracyjne były wykorzystywane do bezpośredniej (a nie tylko tematyzowanej w treści) walki z systemem. Za przykład mogą służyć boliwijskie (np. *Krew kondora* Jorge Sanjinésa) lub argentyńskie (*Godzina pieców* Fernando Solanasa i Octavio Getina) filmy polityczne z lat 60. i 70. XX wieku, których twórcy traktowali sztukę w kategoriach walki z opresywnym systemem neokolonialnym i promowali w ten sposób rewolucyjny przekaz ideologiczny. Filmy te powstawały oddolnie, poza wytwórniami filmowymi i były dystrybuowane poza salami kinowymi (np. w fabrykach, na uniwersytetach, w wioskach).

Innym aspektem omawianej tu problematyki może być przypisywanie znaczenia ideologicznego danemu dziełu. Weźmy jako przykład film *Ksiądz Antonii Bird*, oprotestowany w Polsce, w latach 90. XX wieku przez środowiska katolickie, tylko dlatego, że pokazywał gejowskie rozterki tytułowego bohatera. Na podstawie ideologicznych przekonań określonej grupy obraz ten został upolityczniony i stał się punktem odnie-

sienia zarówno w debacie publicznej, jak i w publicznej aktywności⁴⁰. Z podobnych powodów (powiązanie nawiązań religijnych i seksualnych) oprotestowywane były również sztuki teatralne (np. *Do Damaszku* Jana Klaty albo *Klątwa* Olivera Frłjicia).

Podsumowując ten etap rozważań należy podkreślić, że narracje z odniesieniami ideologicznymi są zróżnicowane podobnie jak zróżnicowana jest sama ideologia. Według R. Tokarczyka „ideologia racjonalizuje i pobudza emocje, opisuje i postuluje, przekonuje i apeluje, informuje i dezinformuje, wyjaśnia i oślepia, integruje i dezintegruje grupy społeczne, do których się zwraca⁴¹. Podobnie narracje starają się przekonać nas argumentami racjonalnymi, niemal na chłodno na rzecz jakiejś idei czy ideologii (np. film *Syriana* Stephena Gaghana o współczesnym neokolonialnym amerykańskim), ale znacznie częściej czynią to emocjonalnie (np. filmy pacyfistyczne O. Stone’a). Narracje mogą nas informować o pewnych ideologiach, czy ideach (np. *Germinal* Emila Zoli o znaczeniu socjalizmu dla przepracowania sytuacji robotników), ale i dezinformować (jak rozmaite dzieła propagandowe). Wreszcie filmy mogą integrować określone grupy (np. sztuka feministyczna, jako przestrzeń integracji środowiska kobiecego), ale i dezintegrować (radykalnie lewicowe filmy Jeana-Luca Godarda, realizowane po roku 1968, krytykujące lewicowe filmy głównego nurtu za brak realnego zaangażowania w zmianę polityczną).

Stabilizacja znaczeń ideologicznych

Z problemem wyrażania się ideologii w przekazach narracyjnych jest ściśle związana kwestia źródła znaczeń ideologicznych oraz sposoby ich wzajemnego powiązania. Kwestie te będą omawiał łącznie i równolegle.

W powierzchownym, czy może raczej w automatycznym skojarzeniu źródłem przekazu ideologicznego w różnego typu narracjach jest instancja nadawcza, a za nią uznaje się twórcę. Biorąc za przykład filmy Ernesto Giglio stwierdza, iż mogą być one ideologiczne w tym sensie, że „prezentują zamierzoną i świadomą próbę twórców stworzenia jakiejś sprecyzowanej politycznej perspektywy, prezentowanej w ramach określonych historycznych uwarunkowań oraz cechującą się typami, które

⁴⁰ Zob.: K. Minkner, *Kino jako przestrzeń wzajemnych relacji między polityką a moralnością. Od mechanizmu zwierciadła do sposobu działania politycznego*, [w:] H. Kretek, R. Riedel (red.), *Etyka a polityka*, Racibórz–Opole, s. 223.

⁴¹ R. Tokarczyk, *Współczesne doktryny polityczne...*, s. 26.

są łatwo rozpoznawalne i reprezentatywne”⁴². Tego typu ujęcie pozwala omawiać twórczość danego autora pod kątem zawartych w jego dziełach idei, myśli politycznej, czy wartości ideologicznych, co z politologicznego punktu widzenia należy uznać za interesujące wyzwanie poznawcze, warte osobnego studium.

Sytuacja nie jest jednak wcale taka jednoznaczna. Rozpatrzmy trzy grupy problemów. Po pierwsze, czy w przypadku dzieł, które są wyrazem oficjalnej polityki państwa (szczególnie w przypadku propagandy), to twórca nadaje znaczenie ideologiczne czy wynika ono raczej z inspiracji instytucjonalnej? Po drugie, jakie jest znaczenie kontekstu, w ramach którego film jest realizowany? Twórca przekazuje bowiem nie tylko świadomie jakieś znaczenia, ale także odzwierciedla, czasami bezrefleksyjnie, pewne ideologiczne przekonania epoki lub swojej warstwy społecznej. Klasyczne filmy hollywoodzkie (gangsterskie, westerny, melodramaty) do końca lat 50. XX wieku odzwierciedlały bardzo sugestywnie patriarchalną (światem rządzą mężczyźni) oraz białą (Indianie jako złoczyńcy, czarni jako służący) wizję świata. Kwestie te w ogóle nie były tematyzowane w obrębie opowieści, a nie są przecież niewinne z ideologicznego punktu widzenia. Po trzecie, wreszcie jakie jest znaczenie odbiorców przy postrzeganiu ideologiczności danego przekazu. Jak dowodzą przypadki, takich filmów, jak *Ksiądz* albo spektakli, jak *Kłątwa*, utwory mogą być ideologicznie kojarzone przez niektóre grupy odbiorców, nawet jeżeli przekaz nie jest pod tym względem jednoznaczny.

Mając na uwadze powyższe zastrzeżenie uważam, iż pełne rozpoznanie przekazu ideologicznego w ramach danego dzieła narracyjnego wymaga uwzględnienia nie tylko (albo nie tyle) instancji nadawczej, ale i innych czynników: rozmaitych ośrodków mających wpływ na nadawcę (np. instytucje polityczne); samego przekazu, który ma określoną strukturę, formę, konwencję. Dodatkowo należy wziąć pod uwagę kontekst sytuacyjny realizacji, jak i odbioru filmu, a także interesy i potrzeby samych odbiorców. Takie spojrzenie pozbawia nas postrzegania ideologii w utworach narracyjnych jako pewnych trwale zakodowanych przez twórcę znaczeń, ale nakazuje spojrzenie bardziej dynamiczne, procesualne i wieloaspektowe. W ten sposób możemy rozpoznać dwie odmienne sytuacje analityczne. Z jednej strony, chciałbym zaproponować pojęcie ideologiczności skonwencjonalizowanej. W takim przypadku poszczególne wymienione przeze mnie parametry (nadawca, przekaz, kontekst,

⁴² E. Giglio, *From Riefenstahl to the Three Stooges: Defining the Political Film*, „Working Paper Series”, Political Film Society, Los Angeles 1995, nr 3, s. 7.

odbiorcy) pracują niejako na jedno znaczenie. Nie wynika to jednak z jakiegś jego immanencji, ale raczej jest wynikiem czasowego ustabilizowania znaczenia w określonym kontekście. Drugą sytuację można określić mianem ideologiczności konfiguracyjnej. W tym przypadku, to co ideologiczne ulega permanentnym zmianom na poziomie semantycznym, ale i pragmatycznym. Poszczególne idee nie są traktowane jako dane i stałe, ale raczej jako elementy zmiennej całości. Obu wyodrębnionych sytuacji analitycznych nie odnoszę do odmiennych grup narracji. To raczej propozycje metodologicznego oglądu, które możemy stosować do tych samych dzieł. W tym pierwszym przypadku kluczowy problem dotyczy procesu stabilizacji znaczeń ideologicznych; w tym drugim przypadku, chodzi nam o ich zróżnicowanie i zmienność.

Ideologiczność skonwencjonalizowana

Intencją wprowadzenia konceptu ideologiczności skonwencjonalizowanej jest przekonanie, że pewne narracje nie tylko mają jakieś powszechnie uznane przesłanie, ale także względnie jednoznaczne i ustabilizowane znaczenia ideologiczne. Nikt się chyba specjalnie nie zdziwi, jeżeli napiszemy, że *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina albo dramat *Człowiek jako człowiek* Bertolta Brechta to przykłady łączenia ideologii marksistowskiej z wyrafinowaną artystycznie awangardą, a powieści produkcyjne w stylu *Jak hartowała się stal* to z kolei przykłady dzieł komunistycznych zrealizowanych w skrajnie uproszczonej estetyce socrealistycznej; peerełowskie komiksy z cyklu *Kapitan Żbik* to przykład miękkiej propagandy socjalistycznej skierowanej do młodzieży, a film *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* Elia Petriego to przykład dojrzałej lewicowej kontestacji politycznej realizowanej w realiach państwa demokratycznego.

Inspiracją w zakresie rozpatrywania skonwencjonalizowanej ideologiczności narracji (także na płaszczyźnie metodologicznej) są dla mnie propozycje konceptualne Umberta Eco. Z uwagi na semiologiczne pochodzenie tej koncepcji nadaje się ona do zastosowania w różnych typach narracji, a nie tylko w tekstach literackich. Zdaniem Eco interpretacja tekstu to wypadkowa trzech elementów: intencji nadawcy, intencji tekstu oraz intencji czytelnika. Przy czym, nacisk położył na tekst, co wyraża się w jego zgrabnej wypowiedzi, iż „musimy uszanować tekst”. Należy doprecyzować, że w przypadku poszczególnych trzech intencji nie chodzi o konkretnego autora, konkretny tekst i konkretnego odbiorcę, a swego

rodzaju kategorie modelowe. Interpretacja tekstu nie polega na tym, że odbiorca po prostu dekoduje tekst na podstawie zakodowanego schematu przez empirycznego (konkretnego) autora. Ostateczny efekt jest raczej wynikiem solidarnego „współdziałania” poszczególnych instancji modelowych w ramach tekstu. Tekst zawiera instrukcję własnej obsługi, własnego odczytania, a Autor Modelowy i Odbiorca Modelowy to nic innego, jak części tej instrukcji. W skrajnych przypadkach może się okazać, że autor empiryczny nie potrafił dobrze przekazać swojej intencji i z tekstu wynika co innego, niż sam autor o swoim dziele uważa. Dlatego nie chodzi tu o konkretnego autora, ale modelowego, a więc swoistą strategię tekstotwórczą, która wykracza poza powierzchowne rozpatrywanie konkretnego autora. Również odbiorca jest tzw. „modelowym czytelnikiem”, czyli strategią czytelniczną wpisaną w dzieło i w tych ramach czytelnik empiryczny (konkretny) powinien się poruszać. Dlatego nie chodzi o ustalanie, co autor miał na myśli, ale rozpoznawanie określonych kodów. Odbiorca, który wykracza poza instrukcję dokonuje nadinterpretacji, a więc zagłusza odpowiednie odczytanie tekstu. Odpowiednie, nie znaczy jedyne właściwe albowiem ogólnie rozumiana instrukcja dekodowania może być wielorako konkretyzowana, pozostając w zgodzie z intencją tekstu⁴³.

Starając się odnieść⁴⁴ te dywagacje do kwestii ideologiczności skonwencjonalizowanej, można by orzec, iż tekst narracyjny miałby swoją zakodowaną ideologiczność, a wykraczanie poza ten zakres skazywałoby odbiorcę na dekodowanie aberracyjne. Treść ideologiczna, tak jak i inne znaczenia są bowiem w jakimś stopniu określone (choćby ze względu na znaczenie pewnych sytuacji w ramach całego przekazu filmowego) i wyjście poza nie oznacza wyjście poza komunikat, co w rezultacie skazuje nas na nadinterpretację, która nie znajduje odzwierciedlenia w obrębie narracji. Jak twierdzą Jacques Aumont oraz Michel Marie, ładunek

⁴³ Opierałem się głównie na dwóch esejach U. Eco, które były podstawą jego stanowiska w sporze o interpretację z J. Cullerem i R. Rortym: *Interpretacja i historia oraz Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] S. Collini (red.), *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996, s. 25–44; 45–65.

⁴⁴ Należy pamiętać, że praktyki takie musimy traktować niezwykle ostrożnie ze względu na to, że Eco nie zajmował się przecież ideologicznością tekstów. Z drugiej strony podejmował swoją refleksję w duchu generalnej teorii interpretacji, gdzie kody ideologiczne również były uwzględniane. Z tego powodu aplikacje teorii Eco są podejmowane w literaturze spoza kręgu językoznawczego. Zob. np. rozważania na temat narracji spiskologicznych, a więc odstających od głównego nurtu historiografii, w odniesieniu do których Piotr Witek zastanawia się nad tym, co zrobić, by czytelnik empiryczny nie stał się Czytelnikiem Modelowym. Zob. szerzej: P. Witek, *Spiskowa interpretacja dziejów jako narracyjna gra kulturowa*, „Kultura i Historia” 2002, nr 2, s. 61–72.

ideologiczny jest usytuowany wewnątrz dzieła (oni badają filmy), a nie jest prostym nadaniem przez autora, a to wymaga chociażby powiązania treści i formy, jak również zbadania recepcji utworu (np. zamierzone lub niezamierzone w tekście efekty wywoływane przez dzieło)⁴⁵. W rezultacie możemy orzec, iż ideologiczność skonwencjonalizowana wynika bezpośrednio z komunikatu narracyjnego, w ramach którego działa określony Modelowy Odbiorca, który jest częścią wpisanej w tekst narracyjny instrukcji odbioru treści ideologicznych. Oznacza to, że tekst ma jakieś preferowane („z punktu widzenia” narracji) grupy odbiorców oraz sposoby rozumienia przez nich znaczeń ideologicznych.

Ideologiczność dzieł narracyjnych może być skonwencjonalizowana w różnym – zarówno w silnym, jak i słabym – stopniu. W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia z narracjami o wyrazistym profilu ideologicznym; przekaz ideologiczny jest najczęściej jednoznacznie zdeklarowany przez twórców i w podobny sposób odbierany przez odbiorców (w przypadku filmów w innym miejscu określiłem je mianem filmów programowo politycznych czyli takich, które nie kryją swojej polityczności i wyrażają ją otwarcie i wprost⁴⁶). Weźmy jako przykład radykalnie antykomunistyczny utwór *Żelazna kurtyna* Williama Wellmana i odczytajmy go nie jako manifest ostrzegający przed bolszewickim najazdem, ale jako zakamuflowaną propagandę komunistyczną. I z drugiej strony politycznej barykady – uznajmy, że czołowy przykład socrealistycznej literatury produkcyjnej, *Jak hartowała się stal* bynajmniej nie opisuje rewolucyjnego dojrzewania młodego proletariusza, ale opowiada o człowieku, który zrozumiał wypaczenia bolszewickiego systemu i przestał mu służyć. W obu przypadkach popełnilibyśmy nadinterpretację ideologiczną, ale także wykroczylibyśmy znacząco poza intencję dzieła. Można więc przyjąć, że narracje silnie skonwencjonalizowane ideologicznie oznaczają ograniczoną liczbę wariantów interpretacyjnych i szeroką zgodę, co dana narracja ideologicznie znaczy (przynajmniej w ramach danej wspólnoty interpretacyjnej).

Z drugiej strony, są dzieła o ideologiczności otwartej, słabej, migoczącej. Narracje tego typu opierają się na wspólnym skonwencjonalizowanym przekonaniu (czasami nie powszechnym, ale funkcjonującym w ramach jednej konkretnej grupy społecznej), że pewne dzieła wyrażają jedynie ogólną zawartość ideologiczną (np. jest to dzieło albo lewicowe

⁴⁵ J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, Warszawa 2011.

⁴⁶ Zob. szerzej: K. Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012, cały rozdział 2.

albo progresywne albo demokratyczne albo zachowawcze albo konserwatywne albo seksistowskie itd.); zarazem mogą się one konkretyzować w dużej liczbie interpretacyjnych wariantów ideologicznych. Ta mnogość nie może oznaczać jednak dowolności, bowiem jedna interpretacja zawsze winna być echem drugiej, a poprawne interpretowanie powinno opierać się na regułach spójności⁴⁷. Weźmy za przykład literackie antyutopie, jak np. *Rok 1984* George'a Orwella, *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya, *Pianola* Kurta Vonneguta. W każdym z tych utworów możemy ogólnie mówić o przekazie antytotitalarnym. Podobnie jest z najważniejszymi powieściami Franza Kafki (*Zamek*, *Proces*). Na poziomie ogólnym wyrażają one strach przed zdepersonalizowanym zbiurokratyzowaniem instytucji, które prowadzi do alienacji człowieka. Z drugiej strony, ogólny wymiar ideologicznego rozumienia tego typu dzieł przekłada się na bardziej szczegółowe sytuacje i to bez względu na samą niechęć twórców, aby się tak jednoznacznie opowiadać. Jest to wynik stosowania strategii ideologicznego zawłaszczania przez rozmaite grupy politycznie znaczące (w tym państwo), które uznają dany utwór za bliski jej postrzeganiu rzeczywistości i na tej podstawie grupy te posługują się danym dziełem w ramach swoich praktyk politycznych. Przykładem może być ideologizowanie propozycji lektur szkolnych oraz narzucanie ich interpretacji zgodnych z przekonaniem danej władzy politycznej. Co interesujące, może to dotyczyć wszelkich dzieł, także tych powstałych jeszcze w czasach przed ukształtowaniem się dojrzałych ideologii (np. dramatów antycznych).

Należy podkreślić, że biegun ideologiczny wykazuje niejednoznaczne związki z danym typem twórczości. Wprawdzie może się wydawać, że narracje konwencjonalne pod względem struktury mogą sprzyjać silnemu zideologizowaniu (np. twórczość socrealistyczna) to jak pokazał U. Eco w analizie powieści o Bondzie nie jest to regułą, wszak ideologiczny profil tych powieści miał charakter jedynie pretekstowy. Z drugiej strony, możemy wskazać dzieła modernistyczne (wieloznaczność, forma przekazu utrudniająca zrozumienie, fragmentaryczna narracja i oddramatyzowanie, otwarte zakończenie, subiektywizacja, ważna rola przypadku⁴⁸), które miały niezwykle jednoznaczną i zamkniętą zawartość ideologiczną (np. antykolonialne filmy Glaubera Rochy; dramaty Bertolta Brechta). Nie zmienia to faktu, że modernistyczna forma wpływa często na niski stopień skonwencjonalizowania ideologicznego.

⁴⁷ U. Eco, *Lector in fabula*, Warszawa 1994, s. 84.

⁴⁸ Zob. szerzej: J. Ostaszewski, *Nowe kino, nowa narracja*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino epoki nowofalowej*, Kraków 2015, s. 23–63.

Pomiędzy dwoma skrajnymi biegunami ideologiczności skonwencjonalizowanej możemy wyodrębnić cztery rodzaje ujawniania się znaczeń ideologicznych w ramach narracji. Każdy rodzaj może być w wariancie silniejszym lub słabszym pod względem ideologicznym. Po pierwsze, wyróżniam narracje ideologiczne zinstytucjonalizowane. Wyrazista ideologiczność tego typu dzieł wiąże się najczęściej z praktykami niedemokratycznego aparatu propagandy. Funkcjonując w określonym kontekście, dzieła tego typu mają zazwyczaj znaczenia ideologiczne jednoznaczne dla odbiorców funkcjonujących w ramach kontekstu powstania filmu. Przykładami najbardziej klasycznymi będzie sztuka socrealistyczna czy nazistowska. Z drugiej strony, nawet propaganda nazistowska operowała często przekazem ideologicznym o charakterze bardziej zakamuflowanym (poprzez rozrywkę). Realnymi nadawcami, a przynajmniej inspiratorami przekazu są w tym przypadku instytucje kontrolujące media, a nie tylko sam twórca.

Druga sytuacja obejmuje narracje o wyrazistym i konkretnym przekazie ideologicznym (np. komunizm, liberalizm, konserwatyzm), który jest jednoznaczny dla odbiorców funkcjonujących w tym samym kontekście sytuacyjnym co twórcy filmu, a zarazem to sami twórcy są inspiratorami danego przekazu nawet jeżeli wpisują się w pewien trend czy klimat epoki. Autor nie jest więc zmuszony do lansowania określonej wizji ideologicznej, ale propaguje ją z własnej intencji. Wśród przykładów można wymienić socjalistyczną w duchu powieść Emila Zoli *Germinial*, powstałe z inspiracji endeckich dzieło Stanisława Reymonta *Ziemia obiecana* (krytyczny stosunek do żydowskiego kapitału), albo marksistowskie w przesłaniu dramaty Bertolta Brechta (np. *Człowiek jak człowiek*). Przykładów filmowych można szukać chociażby w ramach tzw. nowego kina chilijskiego (1970–1973) obejmującego filmy jednoznacznie socjalistyczne, które miały wspierać demokratyczną transformację Chile w duchu lewicowym.

Trzecia płaszczyzna obejmuje narracje, których przekaz ideologiczny pochodzi podobnie jak w poprzednim przypadku bezpośrednio od twórcy, który nie działa wyłącznie jako pośrednik albo podmiot funkcjonujący na zamówienie. W odróżnieniu jednak od płaszczyzny drugiej, filmy te reprezentują wizję raczej ogólną niż skonkretyzowaną. Użyteczna może okazać się w tym zakresie definicja ideologii autorstwa T. Balla i R. Daggera, którzy ujmują ideologie szeroko, jako „zbiory idei, które kształtują ludzkie myślenie i działanie ze względu na rasę, narodowość, rolę i funkcję rządu, relacje między mężczyznami i kobietami, odpowiedzialność człowieka za środowisko naturalne i wiele innych tematów⁴⁹. Chodzić tu może więc

⁴⁹ T. Ball, R. Dagger, *Political Ideologies...*, s. 2.

o układy znaczeń na linii: lewica – prawica; tradycjonalizm – progresywizm; patriarchalizm – feminizm; demokracja – autorytaryzm; militarystyka – pacyfizm itd. Z konkretnych przykładów wymienić można: antytotalitarne i demokratyczne w przesłaniu, ale jak pisałem ciężkie do jednoznacznego sprofilowania ideologicznego dystopie George Orwella (1984, *Folwark zwierzęcy*) albo odnoszący się do posthumanizmu i transhumanizmu cyberpunkowy komiks *Ghost in the Shell*. Wśród filmów wymienić można lewicowe, ale mało wyraziste pod kątem konkretnej ideologii kino Costy-Gavrasa (np. *Z*) albo progresywne filmy przełamujące zastane tradycje (np. *W stronę morza* Alejandro Amenábara stawiający problem eutanazji).

Czwarta płaszczyzna obejmuje dzieła, których przekaz ideologiczny nie zależy od świadomej intencji twórczej, ale wynika z odzwierciedlenia przezeń (często bezwiednie) pewnych założeń epoki. Karl Mannheim określa takie ideologie mianem totalnych uznając, że są to ideologie „jakiejś epoki lub konkretnie określonej pod względem historyczno-społecznym grupy, np. klasy, w tym sensie, że ma się na myśli odrębność i rodzaj totalnej struktury świadomości tej epoki, czy grupy”⁵⁰. W tym względzie możemy napisać, że klasyczne kino hollywoodzkie (1930–1960) odzwierciedlało społeczny patriarchalizm, zimnowojenne powieści o Bondzie były antykomunistyczne, współczesne polskie komedie romantyczne odzwierciedlają neoliberalne postrzeżenie rzeczywistości społecznej.

Ideologiczność konfiguracyjna

Drugą płaszczyzną rozpatrywania ideologii w przekazach narracyjnych jest płaszczyzna konfiguracyjna. Specyfika proponowanego tu ujęcia opiera się na ogólnym założeniu, iż ideologia nie jest bynajmniej spójną, stabilną i jednolitą strukturą poznawczą, ale należy ją postrzegać raczej przez pryzmat zasobów dostarczanych przez kulturę możliwości argumentacyjnych czy symboli, które sens mają jedynie w ramach konkretnego użycia i sytuacji⁵¹. To pragmatyczne nachylenie w analizie podkreśla, że ideologia nie jest dana, a raczej permanentnie konstruowana. Jak zauważył M. Hagopian, idee to koncepty, które są labilne znaczeniowo i dopiero w ramach określonej ideologii uzyskują konkretne znaczenie⁵².

⁵⁰ K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, Lublin 1992, s. 49.

⁵¹ M. Czyżewski, S. Kowalski, A. Piotrowski (red.), *Rytualny chaos. Studium dyskursu publicznego*, Kraków 1997, s. 17 i 25.

⁵² M.N. Hagopian, *Ideals and Ideologies...*, s. 1–4.

Jeszcze dalej idzie Michael Freeden, który twierdzi, że idea to nie tyle pewien pogląd, wzór lub postawa typowe dla jakiejś epoki, kultury lub grupy ludzi, ale jeszcze jedna kategoria, pojęcie – zarówno z zakresu nauki, jak i praktyki życiowej. Ideologie to nic innego jak konfiguracje takich konceptów, gdzie każdorazowo powinniśmy badać relacje i napięcia między nimi. W odróżnieniu jednak od Hagopiana, dla Freedena ideologie nie są stabilnymi układami powiązań, a są zmienne – zależą chociażby od kontekstu, a przede wszystkim od użycia, od praktyki społecznej⁵³. Autor traktuje idee jako pojęcia w istocie swej sporne. Oznacza to, że kategorie ideologiczne mają zawsze wymiar szacunkowy, nie wykazują esencjalnej stabilności; są wewnętrznie złożone; składają się na nie konkurencyjne opisy, dokonywane z różnych punktów widzenia; są otwarte na modyfikacje, wraz ze zmianą kontekstu sytuacyjnego; mamy do czynienia z przeciwstawnymi rozpoznaniem sprzecznej natury idei, ze względu na to, która strona dyskursu publicznego dokonuje oceny. Zarazem, pomimo labilności istnieje wzorzec, będący jądrem, wokół którego wykuwane jest praktyczne rozumienie danego pojęcia ideologicznego⁵⁴. Freeden podkreśla, że polityczne koncepty składają się z komponentów nieeliminowalnych oraz przypadkowych. Te pierwsze nie odnoszą do jakiejś immanentnej esencji, a jedynie do tego, że wszystkie znane użycia posiadają pewne jądro zastosowania danego konceptu. Elementy przypadkowe i przygodne odnoszą się do zmienności w czasie i w kontekście idei i ideologii. Autor odwołuje się w tym względzie m.in. do koncepcji Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe⁵⁵ i na tej podstawie uznaje, że skoro ideologie opierają się ideach w istocie swej spornych, to same nie mogą być spójne i stabilne. Mamy tu więc do czynienia (i w przypadku idei i ideologii) „ze społecznymi konstruktami, których znaczenie jest determinowane przez ich użycie”⁵⁶.

Czytelne jest powiązanie tych spostrzeżeń z pojmowaniem znaczenia przez Ludwiga Wittgensteina. Zdaniem tego filozofa, język nie jest jakimś metafizycznym systemem znaków gwarantującym uniwersalistyczne, immanentne znaczenie. Kluczowy okazuje się kontekst i sposób używania danej definicji, pojęcia, symbolu. Każde znaczenie wykuwa się poprzez użycie. W świetle takiego ujęcia nie ma możliwości poznania

⁵³ M. Freeden, *Ideologies and Political Theory A Conceptual Approach*, Oxford University Press, 1998, s. 29.

⁵⁴ W.B. Gallie, *Essentially contested concepts*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1956, vol. 56, s. 167–198.

⁵⁵ M. Freeden, *Ideologies and Political Theory...*, s. 35–39.

⁵⁶ Tamże, s. 61.

istoty danego pojęcia. Nawet bowiem gdy znamy daną definicję kluczowe jest jej zastosowanie w praktyce (np. społecznej czy politycznej). Tak tworzy się system „gier językowych”, w ramach których występują „rodzinne podobieństwa”⁵⁷. Prowadzi nas to w stronę pragmatyzmu, wedle którego nie istnieje jakieś „najlepsze wyjaśnienie”; „istnieje natomiast wyjaśnienie, które najlepiej odpowiada celom tego, kto wyjaśnia”⁵⁸.

Przeniesienie takiego rozumowania na nasze rozważania pozwala uznać, iż dany przekaz narracyjny jest nie tylko (albo nie tyle) przekazem, który w czytelny sposób przekazuje pewne treści ideologiczne zgodnie z intencjami nadawców korzystających po prostu z gotowych zestawów znaczeń ideologicznych, ale dynamiczną praktyką komunikacyjną, wplecioną w rozmaite społeczno-polityczne układy relacji, które tworzą złożony kontekst odbiorczy danego dzieła, powodujący ideologiczne otwarcie narracji i potencjalność jej rozmaitych odczytań.

Ideologiczność konfiguracyjną można rozpatrywać dwojako. Po pierwsze, skupiając się na dekonstrukcji samego dzieła możemy ujawniać jego sprzeczności, napięcia, luki, znaczące braki, komponenty przypadkowe, nadwyżkowe, sprzeczne z powszechnym ujęciem danej ideologii (także w obrębie narracji o silnie skonwencjonalizowanym znaczeniu ideologicznym). Wszystkie te elementy niejako od środka rozbijają ideologiczną spójność i stabilność oraz nie pozwalają jednoznacznie wypowiedzieć się o ideologicznym przesłaniu całości. Zilustrujmy tę propozycję przyglądając się wymowie ideologicznej legendarnego polskiego filmu *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy. Z jednej strony to utwór zrealizowany w okresie PRL-u, gdzie pomimo trwającej wówczas odwilży lat 50. XX wieku Wajda nie mógł pozwolić sobie na otwartą krytykę systemu. Mało tego, niektórzy odbiorcy zarzucali mu reprodukcję pewnych utartych schematów ideologicznych. Maria Dąbrowska notowała zaraz po seansie, że film niesłusznie pokazywał, iż wrogami nowego, powojennego porządku politycznego byli jedynie reakcyjni hrabiowie i ziemianie, a Zygmunt Kałużyński dodawał, że powojenni akowcy zostali pokazani nieprawdziwie, jako ludzie bez alternatywnego programu politycznego powojennej Polski. Z drugiej strony, *Popiół i diament* to czołowe dzieło polskiej szkoły filmowej, w którym autor przypominał żołnierzy AK oraz powstańców warszawskich, a przede wszystkim podkreślał, że ów nowy

⁵⁷ Zob. zwłaszcza: L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 2000, s. 9 i n.; L. Wittgenstein, *O pewności*, Warszawa 1993.

⁵⁸ R. Rorty, *Czy nauka o naturze to kategoria naturalna?*, [w:] R. Rorty, *Obiektywizm, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne* (t. 1), Warszawa 1999, s. 91.

system nie był bynajmniej powszechnie pożądanym. Mało tego, zwrócił także uwagę, że po stronie nowej władzy opowiadają się nie tylko ludzie ideowi, ale pragmatyczni karierowicze, a z kolei ludzie ideowych nowa władza traci. Trudności ideologiczne piętrzą się wraz z konkretyzacją analizy na poziomie osobowym. Jak odbierać Maćka Chełmickiego? Czy jest to idealista, który musiał zostać pogrzebany na śmietniku historii ponieważ reprezentował niesłuszne przekonania? A może, na śmietnik historii wraz z nim poszła szlachetna idea niepodległościowa i patriotyczna? Wybitny znawca polskiej szkoły filmowej, Tadeusz Lubelski, podkreśla wewnętrzną sprzeczność w konstruowaniu bohaterów, a przez to i całej wymowy filmu. Wajda, na poziomie fabularnym i symbolicznym, przyznaje ideologiczną rację partyjnemu komisarzowi, którego Maciek zabija. Wymowny jest już sam fakt, że komisarz umiera w blasku rac, a Maciek na śmietniku. Zarazem jednak Wajda buduje swój przekaz w taki sposób, że pod względem emocjonalnym bardziej kibicujemy Maćkowi, który odzwierciedlał dylematy (szczególnie młodzieży) drugiej połowy lat 50. XX wieku, kiedy film został zrealizowany, a nie ostatnich godzin wojny, o których film opowiadał. Co więcej, partyjniaka grał nieznany aktor teatralny posługujący staromodną manierą teatralną, a Maćka słynny Zbigniew Cybulski, który na dodatek nie wyglądał na bojownika z lat 40., ale na buntownika z lat 50, kiedy film powstał⁵⁹. Wszystkie te zabiegi nie pozwalają na jednoznaczną dekonstrukcję ideologiczną dzieła Wajdy.

Drugi wymiar ideologiczności konfiguracyjnej można rozpatrywać przez pryzmat odbiorcy, a dokładniej – w tym przypadku analiza powinna iść w kierunku rozpoznania ideologicznych strategii odbiorczych. Jak się okazuje, kryteria ideologiczne mogą nierzadko sprawić, że różne grupy odbiorców oglądając ten sam film rozpoznają kompletnie inaczej jego znaczenia, bynajmniej nie tylko ideologiczne. Nie chodzi tu jednak o różne opinie w stosunku do tych samych znaczeń. Chodzi o to, że dana wspólnota odbiorców sprawia, że już same proste i wydawałoby się niepodważalne fakty ujęte w fabule odbieramy w zróżnicowany (także ideologicznie) sposób. Jedną z konsekwencji takiego postrzegania przedstawili Robert P. Vallone, Lee Ross, Mark R. Lepper, którzy zaproponowali kategorię „wrogo nastawionych mediów” (*the hostile media phenomenon*), by dowieść, że osoby o wyrazistych poglądach ideologicznych nawet względnie neutralne i dobrze udokumentowane przekazy

⁵⁹ Drobiazgową analizę filmu wraz z jego recepcją, uwzględniającą także aspekty ideologiczne zob. w: T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000, s. 150–175.

dekodują przez własny filtr ideologiczny przypisując im zniekształcanie obrazu świata⁶⁰.

Mając na uwadze pojęcie ideologiczności konfiguracyjnej przyjrzyjmy się bliżej filmowi *Ida* Pawła Pawlikowskiego. W recepcji filmu mieliśmy ostatecznie do czynienia z trzema zupełnie odmiennymi obozami. Pierwszy, artystyczny (z którym zapewne identyfikował się sam autor), podkreślał, że *Ida* to film artystyczny, a nie polityczny czy ideologiczny. Jak stwierdził Tadeusz Sobolewski, to film o ludziach, a nie o problemach; to nie film historyczny, ale fantazja na tematy polskie. Również krytyk i pisarz Krzysztof Varga uznawał, że *Ida* to dzieło artystyczne, a estetyka nie powinna być ideologicznie wikłana w bieżące spory ideologiczne. Drugi obóz, tradycyjalny – konserwatywny, a w niektórych przypadkach wręcz nacjonalistyczny uznał, że *Ida* to dzieło antypolskie, a w skrajnych odmianach tej interpretacji postrzega się je wręcz jako „wyras tryumfu światowego żydostwa”, które domaga się ostatecznego rozwiązania kwestii polskiej. Jedną z prawicowych organizacji krytycznych wobec filmu, Reduta Dobrego Imienia – Polska Liga przeciw Zniesławieniom przygotowała nawet w internecie petycję skierowaną do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej domagając się umieszczenia przed filmem czołówki, która miała wyjaśnić, iż Polska była okupowana podczas wojny przez Niemców i to oni przygotowali eksterminację Żydów. Był jeszcze trzeci obóz, lewicowy, krytyczek związanych z „Krytyką Polityczną”, które nie polemizowały z krytykami prawicowymi (zbyt wielka rozbieżność ideologiczna), ale z przedstawicielami pierwszego obozu. Zdaniem Heleny Datner i Agnieszki Graff naiwnością jest założenie, że jakiś film jest po prostu artystyczny. Poszczególne tematy, konwencje, motywy są przecież zawsze jakoś ideologicznie uwikłane w historię czy relacje władzy. W ich przekonaniu, *Ida* jest raczej filmem... antyżydowskim, a dokładniej reprodukuje ona fałszywe stereotypy o tzw. żydokomunie (Żydzi kolaborujący z komunistami). Co więcej, zdaniem krytyczek *Ida* proponuje wizję uniwersalizacji Zagłady, a wręcz jej chrystianizacji (przyjęcie optyki chrześcijańskiego pojednania), co sprawia, że przestaje się zauważać polską odpowiedzialność w procesie w eksterminacji Żydów⁶¹.

⁶⁰ R.P. Vallone, L. Ross, M.R. Lepper, *The hostile media phenomenon: Biased perception and perceptions of media bias in coverage of the Beirut massacre*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1985, nr 49, s. 577–585.

⁶¹ Zob.: K. Varga, *Piękno pod pręgierzem*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 8 listopada 2013, s. 27; H. Datner, A. Graff, *My, komisarki od kultury*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 13 listopada 2013, s. 17; T. Sobolewski, *Napad na „Idę”*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 22 stycznia 2015, s. 10.

Podsumowanie

Badania ideologicznej zawartości narracji wydają się interesującym wyzwaniem poznawczym, które podejmować powinni nie tylko filmoznawcy, literaturoznawcy czy badacze mediów, nie mający często odpowiedniej aparatury pojęciowej, ale właśnie politolodzy korzystający jednak umiejętnie z dorobku wymienionych dyscyplin. W poszczególnych omówionych przypadkach, narracja działa na zasadzie zwierciadła tendencji społecznych dzięki temu, że dramaturgicznie transkoduje strumień rzeczywistości społecznej i wpisuje w nią znaczenia ideologiczne. W ten sposób, zawartość ideologiczna nie jawi się wprost, a jest zapośredniczona poprzez fabułę, akcję, strukturę dramaturgiczną, a więc narrację. Jest oczywiste, że bardziej szczegółowe konstatacje, w odniesieniu do konkretnych sztuk narracyjnych wymagałyby pogłębionych badań, niemniej jednak powyższe rozważania można traktować jako punkt wyjścia i zarysowanie w tym względzie kierunków badawczych.

W tekście starałem się dowieść, że analizy zawartości ideologicznej w przekazach narracyjnych pozwalają politologom uczynić z narracji nie tylko dydaktyczne narzędzie ilustrujące pewne cechy i właściwości ideologii, ale także narzędzie analityczne, które pozwoli zrozumieć, jak ideologia przenicowuje różne wymiary rzeczywistości społecznej, wykraczając poza sferę konwencjonalnie rozumianej polityki. Narracja bowiem nie tylko przekazuje znaczenia ideologiczne; ona jest ideologicznie skonstruowana. W tym sensie, poszczególne dzieła pozwalają denaturalizować nasze spojrzenie i wykazywać ideologiczność pozornie nieideologicznych praktyk i zjawisk. W tekście rozpatrzyłem dwa aspekty ideologiczności filmowej: ideologiczność konwencjonalną, która pozwala uchwycić przekazy o względnie spójnej i stabilnej strukturze ideologicznej oraz ideologiczność konfiguracyjną, która pozwala rozpatrywać niespójności, sprzeczności czy napięcia w obrębie danego układu idei, a samą ideologię postrzega się tu jako konfigurację labilną, która nie tyle jest dana, ale konstruowana poprzez poglądy odbiorców.

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest ukazanie złożonych związków pomiędzy ideologią a różnymi typami narracji. W tekście posługuję się pojęciem ideologiczności ponieważ zakładam, że ideologia nie tyle jest przekazywana w ramach narracji, ale stanowi

jej konstrukcyjny fundament. Narracja nie odzwierciedla bowiem rzeczywistości w sposób neutralny, ale zawsze z pewnego punktu widzenia ją konstruuje. Z drugiej strony, ideologia ujawnia się poprzez narrację i pozwala nam zrozumieć mechanizmy ideologicznego strukturyzowania rzeczywistości społecznej. W tekście przedstawiono dwie propozycje metodologiczne badania ideologii w przekazach narracyjnych. Po pierwsze, koncept ideologiczności skonwencjonalizowanej wskazuje na procesy stabilizacji znaczeń ideologicznych w ramach narracji. Po drugie, pojęcie ideologiczności konfiguracyjnej pozwala uchwycić wewnętrzne sprzeczności w ramach danego dzieła, a tym samym podatność rozmaitych odczytań ideologicznych.

Kamil Minkner

REFLECTIONS ON THE IDEOLOGICAL NATURE OF NARRATIVE ART. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL COMMENTS

The purpose of the article is to demonstrate the complex relations between ideology and various types of narration. In the text, I employ the notion of 'ideological-ness', assuming that ideology is not only conveyed within the framework of narration but rather it constitutes the foundations of its construction. Narration does not reflect reality in a neutral manner but from a certain point of view it always constructs it. On the other hand, it is in narration that ideology is manifested, and in this way we can learn about the mechanisms behind the ideological structuring of social reality. In the article, I present two methodological propositions for studying ideology in narrative forms. Firstly, the concept of conventionalised 'ideological-ness' points to the processes stabilising ideological meanings in narration. Secondly, with the concept of configurational 'ideological-ness' we can capture the internal contradictions within a work, and thus its proneness to various ideological interpretations.

KEY WORDS: *narration, ideology, art and politics, theory of politics, cultural studies*

Bibliografia

- Althusser L., *Ideologia i aparaty ideologiczne państwa*, <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/althusser05.pdf> (dostęp: 12.11.2017).
Althusser L., *Przeobrażenie filozofii*, „Lewą nogą” 1998, nr 10.
Altman Ch.F., *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6.
Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, Warszawa 2011.
Ball T., Dagger R., *Political Ideologies and the Democratic Ideal*, Arizona State University 2004.

- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007.
- Colletti L., *Marksizm i dialektyka*, <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/colletti01.pdf> (dostęp: 20.12.2016).
- Collini S. (red.), *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996.
- Czyżewski M., Kowalski S., Piotrowski A. (red.), *Rytualny chaos. Studium dyskursu publicznego*, Kraków 1997.
- Eco U., *Lector in fabula*, Warszawa 1994.
- Eco U., *Struktury narracyjne u Fleminga*, [w:] U. Eco (red.), *Superman w literaturze popularnej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, Warszawa 1996.
- Fiske J., *Television Culture*, Routledge 2011.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010.
- Flood Ch.G., *Euroscepticism in the Ideology of the British Right*, [w:] N. Parker, B. Armstrong (red.), *Margins in European Integration*, Macmillan Press Ltd 2000.
- Freedman M., *Ideologies and Political Theory A Conceptual Approach*, Oxford University Press, 1998.
- Gallie W.B., *Essentially contested concepts*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1956, vol. 56.
- Geertz C., *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Kraków 2005.
- Giglio E., *From Riefenstahl to the Three Stooges: Defining the Political Film*, „Working Paper Series”, Political Film Society, Los Angeles 1995, nr 3.
- Hagopian M.N., *Ideals and Ideologies of Modern Politics*, New York–London 1985.
- Hendrykowski M., *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.
- Heywood A., *Ideologie polityczne. Wprowadzenie*, Warszawa 2007.
- Helman A., *Ideologia*, [w:] A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 2, Wrocław 1991.
- Helman A., *Sztuka i ideologia. Refleksje teoretyczne*, „Kino” 1986, nr 11.
- Jameson F., *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, Cornell University Press 1981.
- Jameson F., *Postmodernizm czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, Kraków 2011.
- Kowalska M., *Postmodernistyczna dekonstrukcja dialektyki i transcendentalizmu*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 12.
- Kuźniarz B., *Trzy opowieści z krainy późnego kapitalizmu*, „Krytyka Polityczna” 2009, nr 16/17.
- Lisiecki M. (red.), *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*, Toruń 2009.
- Lubelski T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000.
- Mannheim K., *Ideologia i utopia*, Lublin 1992.
- Minkner K., *Kino jako przestrzeń wzajemnych relacji między polityką a moralnością. Od mechanizmu zwierciadła do sposobu działania politycznego*, [w:] H. Krettek, R. Riedel (red.), *Etyka a polityka*, Racibórz–Opole.
- Minkner K., *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012.
- Minkner K., *Polish contemporary art to the anti-semitism of Poles and its political significance*, „Przegląd Narodowościowy – Review of Nationalities” 2016, nr 6.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Ostaszewski J., *Nowe kino, nowa narracja*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino epoki nowofalowej*, Kraków 2015.
- Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, Kraków 2003.
- Rorty R., *Czy nauka o naturze to kategoria naturalna?*, [w:] R. Rorty, *Obiektywizm, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne* (t. 1), Warszawa 1999.

- Szacki J., *Dylematy historiografii. Idee oraz inne szkice*, Warszawa 1991.
- Taylor L., Willis A., *Medioznawstwo*, Kraków 2006.
- Trzebiński J., *Narracja jako sposób rozumienia świata*, [w:] B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski (red.), *Praktyki opowiadania*, Kraków 2001.
- Tokarczyk R., *Współczesne doktryny polityczne*, Kraków 2000.
- Vallone R.P., Ross L., Lepper M.R., *The hostile media phenomenon: Biased perception and perceptions of media bias in coverage of the Beirut massacre*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1985, nr 49.
- Witek P., *Spiskowa interpretacja dziejów jako narracyjna gra kulturowa*, „Kultura i Historia” 2002, nr 2.
- Witkowski P., *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura*, Warszawa 2017.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 2000.
- Wittgenstein L., *O pewności*, Warszawa 1993.
- Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, Wrocław 2001.