

KULTURA HISTORIA



Kultura i Historia

nr 38 / 2020 (2)



UMCS
UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Wydawca:

Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

Redakcja:

Instytut Nauk o Kulturze, Plac Marii Curie Skłodowskiej
4, 20-031 Lublin. „Stara Humanistyka”, piętro III, pok.
331/332.

Redaktor Naczelny:

dr hab. Andrzej Radomski, Prof. UMCS;

Redaktor naukowy:

Sidey Myoo;

Redaktor tematyczny:

Kamil Stępień;

Redaktorzy techniczni:

Marta Kostrzewa, Adrian Mróz;

Redaktor językowy:

Denis Gornichar;

Korekta języka polskiego:

Katarzyna Łęk;

Redaktorami prowadzącymi numerów od 31 są
Andrzej Radomski i Sidey Myoo

Współpraca:

Anna Shvets, Piotr Niewęłowski,
Jarosław Przychoda, dr hab. Andrzej Stępnik,
Piotr Wojcieszuk, dr hab. Marek Woźniak

Autor logo:

mgr Sebastian Zonik

Spis treści

Artykuły

- Adrian MRÓZ:** O czytaniu zapisu muzycznego. Krytyka wybranego badania z zakresu okulografii1
- Jacek SZYMALA:** Od portretów z epoki przez kreacje aktorskie po avatar w grze. Zarys historii wizerunku królowej Krystyny 16
- Viktoriia VITKOVSKA:** Monografia filmowej historii Ukrainy - omówienie (Л. Брюховецька, Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії, Київ 2014, 496 ss.) 28

Recenzje

- Andrzej RADOMSKI:** Rec. z Artur Roguski, Zrozumieć Social Media, Helion, 2020, ss. 291 38

O czytaniu zapisu muzycznego.

Krytyka wybranego badania z zakresu okulografii

Adrian Mróz¹

Abstract

This paper examines a study in cognitive psychology and music, which is entitled *Silent Reading of Music and Texts; Eye Movements and Integrative Reading Mechanisms*. This study can be analyzed with reference to questions raised by other researchers on the reliability of oculography. The point of reference for this critique lies in personal experience. I raise philosophical (existential) concerns and draw on the fields of phenomenology and the philosophy of technology. The discussed study addresses matters associated with the relationship between two different ways of encoding information, as well as the cognitive relationship between silent music processing and language. I first present a description of the study accompanied by some comments, and then a critique of the study. I argue that this study, although important, is not sufficient for understanding the phenomenon of reading musical notation.

Keywords: Cognitive Psychology, The Psychology Of Music, Oculography, Music Notation, Reading Scores, Existentialism, Philosophy Of Technology

Abstrakt

Poruszam badanie w zakresie psychologii poznawczej i muzyki, zatytułowane *Silent Reading of Music and Texts; Eye Movements and Integrative Reading Mechanisms*. Omawiane badanie można analizować w odniesieniu do podniesionych przez innych badaczy wątpliwości dotyczących wiarygodności stosowania okulografii. Punktem odniesienia krytyki są własne doświadczenia. Wysuwam zastrzeżeń o charakterze filozoficznym (egzystencjalnym) i opieram się na dziedzinach fenomenologii i filozofii techniki. W omawianym badaniu poruszono zagadnienia związane z relacjami między dwoma różnymi sposobami kodowania informacji, jak i związek poznawczy między przetwarzaniem muzyki w ciszy i języka. Najpierw przedstawiam omówienie badania wraz z komentarzami, a na koniec przedstawiam krytykę tego badania. Uważam, że to badanie, choć ważne, nie jest wystarczające dla zrozumienia zjawiska czytania zapisu muzycznego.

Słowa kluczowe: psychologia poznawcza, psychologia muzyki, okulografia, zapis muzyczny, czytania nut, egzystencjalizm, filozofia technik

¹ Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filozofii Zakład Estetyki. Zajmuje się on badaniami na temat estetyki behawioralnej w ramach filozofii sztuki Bernarda Stieglera. Wiceprezes Towarzystwa Etyki i Filozofii Techniki (TEFT). Członek rady naukowej czasopisma zagranicznego *Popular Inquiry. The Journal of the Aesthetics of Kitsch, Camp, and Mass Culture*. Redaktor stały czasopisma *The Polish Journal of Aesthetics* (dawniej: *Estetyka i Krytyka*) oraz redaktor techniczny dla czasopisma *Kultura i Historia i Medialica*. Zainteresowania naukowo-badawcze: Estetyka, filozofia sztuki behawioralnej, filozofia muzyki, współczesna filozofia francuska, gender. strona WWW: <https://www.adrianmroz.com/>

Wstęp

Poruszam badanie, które mieści się w zakresie psychologii poznawczej i muzyki, zatytułowane *Silent Reading of Music and Texts; Eye Movements and Integrative Reading Mechanisms* (Cara, Michel André & Gómez, Gabriela, 2016). Mój wybór motywowany jest tym, że mam osobiste doświadczenia związane z okulografią² i sam jestem muzykiem z wyższym wykształceniem, przy czym uważam, że omawiane badanie można analizować w odniesieniu do podniesionych przez innych badaczy wątpliwości dotyczących wiarygodności stosowania takiej metody badawczej (Orquin & Holmqvist, 2018; Stolińska & Andrzejewska, 2017). Punktem odniesienia dla mojej krytycznej oceny będą również własne doświadczenia, które są podstawą wysuwania zastrzeżeń o charakterze filozoficznym (egzystencjalnym) i sformułowania uwag bazujących na dziedzinach fenomenologii i filozofii techniki. W badaniu poruszono zagadnienia związane z relacjami między dwoma różnymi sposobami kodowania informacji, jak i związek poznawczy między przetwarzaniem muzyki i języka. Badanie to jest ukierunkowane na czytanie w ciszy, a nie na czytanie muzyki celem jej wykonania lub odczytania tekstu na głos. Badacze sądzą, że eksperyment ten może stanowić podstawę do wyjaśnienia związku między muzyką a językiem, a także do zdefiniowania jednostek porównawczych między muzyką a językiem, wyjaśnienia sposobów zrozumienia tego, co jest czytane oraz stosunku tych strategii czytania w odniesieniu do zdolności poznawczych i umiejętności rozwiniętych przez muzyków.

Autorami omawianego przeze mnie artykułu są [Michel André Cara](#) z Instytutu Muzyki na Papieskim Uniwersytecie Katolickim w Valparaiso (Chile) oraz [Gabriela Gómez Vera](#) z Uniwersytetu Chilijskiego. W badaniu wykorzystano techniki okulografii. Celem tego badania było porównanie wzorców ruchu gałek ocznych dziesięciu studentów studiów licencjackich wyższej szkoły muzycznej z Universidad de Chile przy realizacji zadania polegającego na cichym czytaniu nut i językowych tekstów. Wybrano sześć kontrastujących ze sobą fragmentów muzycznych i tekstów. Wśród muzycznych fragmentów znalazły się utwory tonalne lub atonalne oraz historyczne lub współczesne. Teksty miały albo charakter informacyjny, albo literacki. Podczas badania analizowano związek między różnymi rodzajami bodźców i zachowanie okulomotoryczne. Badano zakres wrażliwości ruchów gałek ocznych na znaczniki fizyczne (np. przestrzeń) i strukturalne (np. harmoniczne). Oprócz śledzenia ruchów gałek ocznych i ruchów sakkadowych, badanie to obejmuje integracyjne mechanizmy czytania bezdźwięcznego, oraz pamięci przestrzennej, wzrokowej i operacyjnej.

Najpierw przedstawiam omówienie badania z pewnymi komentarzami, a na koniec przedstawiam krytykę tego badania. Uważam, że to badanie, choć ważne, nie jest wystarczające dla zrozumienia zjawiska czytania muzyki.

² Zob. spotkanie [33 Sekcji Filozofii Techniki KNSF UJ z 9 kwietnia 2019 r.](#) na temat *Wykorzystanie okulografii w tworzeniu i analizie dzieł sztuki*. Prelegentem spotkania był dr Łukasz Kędziora oraz warsztaty *Sztuka patrzenia, czyli o oczach i emocjach artysty*, które się odbyły w ramach międzynarodowej konferencji [Człowiek w świecie technologicznym: antropologia technologii](#) zorganizowanej przez Sekcję Filozofii Techniki.

Streszczenie artykułu opatrzone komentarzami

Artykuł podzielony jest na kilka części: wprowadzenie (s. 1–5), metody (s. 5–8), wyniki (s. 8–10), dyskusja (s. 10–12) i konkluzja (s. 12). Części te dzielą się na kolejne sekcje.

Wprowadzenie zawiera podstawowe informacje o charakterze ogólnym i przedstawia stan dotychczasowej wiedzy naukowej na ten temat. Pierwszy z podrozdziałów, *Music and Text Reading* (s. 1–2), przedstawia badania naukowe poświęcone problematyce związanej z czytaniem graficznego zapisu muzycznego (dalej nuty) i językowego (pismo językowe, dalej teksty) wyświetlonego na monitorze. Nuty i teksty charakteryzują się odmiennymi strukturami hierarchicznymi, nie są to struktury całkowicie porównywalne ze sobą. Punktem odniesienia dla prób porównania między zapisem muzycznym a językowym są małe struktury lub zdania, o czym pisał psycholog muzyki, John A. Sloboda, a co w tym badaniu zweryfikowano. W nutach istnieją strukturalne i fizyczne znaczniki [*markers*]. Autorzy tego badania wskazują, że przetwarzanie nut i tekstów to procesy poznawcze na wysokim poziomie abstrakcji, które są analogiczne. Zarówno językowe jak i muzyczne bodźce graficzne są bodźcami wzrokowymi, strukturalnymi i hierarchicznymi. Ustalenie funkcjonalnej niezależności czytania zapisu językowego i muzycznego w procesie uczenia się jest skomplikowane i problematyczne. Mimo tego, temat ten wypełnia lukę w wiedzy naukowej, stanowi nowatorski obszar badań naukowych i zdobywa coraz większe zainteresowanie. Stwierdzono w tym badaniu, że okulografia pozwala lepiej zrozumieć wysoko rozwinięte procesy poznawcze (na przykład, ogólne lub holistyczne konteksty w muzyce, albo całościowy sens narracji, czy dyskursu językowego).

Kolejny podrozdział, *Eye Movement Measurements in Music and Text Reading* (s. 2), przedstawia dotychczasowe badania dotyczące zachowania okulomotorycznego w analizach odnoszących się do zapisu muzycznego i językowego. Pomiar okulomotoryczny dotyczy, między innymi, ilości i czasu fiksacji oka, ich rodzaju (progresywnego lub regresywnego), jak również zakresu kąтового ruchów oka wykonywanych podczas mimowolnych przesunięć (ruchy sakkadowe). Warto podkreślić, że omawiane badanie notacji muzycznej wyklucza możliwość wykonywania tego zapisu muzycznego na jakimś instrumencie (włączając struny głosowe człowieka). Jest to ważne w kontekście powtarzania i w odniesieniu do tego, co nazywamy czytaniem nut *a vista*, techniki, która wymaga wykonania niepoznanych wcześniej nut na instrumencie. Z pewnością uwaga oka (fiksacja, progresywne ruchy, zakres ruchów i tak dalej), zwracana na znaczniki strukturalne, byłaby w tym względzie nieco odmienna, ponieważ muzycy stosują inne metody czytania przy instrumencie. Celem tych metod gry jest płynne wykonanie, a nie ściśle odtworzenie czy poznanie zawartych treści lub informacji. Analogia językowa to wykonanie prezentacji publicznej na podstawie notatek, nie czytając z kartki słowo w słowo. Oprócz tego, dotychczasowe badania wykazały, że czas fiksacji oka jest na ogół krótszy podczas czytania tekstów językowych i wynosi szacunkowo 100 ms. Niektóre uprzednie badania wykazały dłuższe okresy fiksacji wzrokowej podczas czytania tekstów, co sugeruje, że czas ten jest wskaźnikiem

występowania trudności w przetwarzaniu informacji. Wcześniejsze badania nie porównywały bezpośrednio wzorców ruchu gałek ocznych studentów muzyki, którym powierzono zadanie bezgłośnego czytania nut i tekstu. W tym badaniu wykorzystano znaczniki fizyczne i strukturalne jako granice definiujące małe struktury, to jest jako jednostki służące do porównywania zachowania okulomotorycznego przy czytaniu nut i tekstów.

Następnie w podrozdziale *Silent Reading and Sight-Reading* (s. 2–3) przedstawiono badania nad cichym czytaniem i czytaniem *a vista*. Po pierwsze, autorzy nadmienią, że dotychczasowe analizy z zakresu czytania w ciszy koncentrowały się głównie na literaturze językowej, a nie muzycznej. Wymieniają kilka rodzajów zadań mających na celu zmierzenie zachowań okulomotorycznych. Autorzy tego badania identyfikują porcjowanie [*chunking*] jako jednostkę porównawczą pomiędzy muzyką i językiem. Badania nad czytaniem muzyki w ciszy są rzadkie, lecz mimo to wyróżniają oni typowe dla tych dotychczasowych badań zadania polegające na wydobywaniu z nut informacji. Z tych wcześniejszych analiz wynika, że zachowania okulomotoryczne są uzależnione od cech wizualnych bodźców. Podobnie jak w przypadku czytania tekstów językowych, muzycy stosują metod zapamiętywanie, czyli techniki porcjowanie, do czytania nut. Nie jest to dla mnie zaskoczeniem, ponieważ tak właśnie jest nauczana umiejętność czytania nut (czytamy całościowo, a nie nuta po nucie, analogicznie do sytuacji przedstawionej na ilustracji 1 na końcu tej pracy). Dziwnym zjawiskiem byłoby to, gdyby muzycy czytali nuty w sposób sprzeczny z ich treningiem.

Dalej w badaniu wspomina się o tym, że zadanie wydobywania informacji z nut wiąże się z dużymi obciążeniami poznawczymi (zwiększa się średnica źrenicy oka) i może dostarczyć informacji na temat integracyjnych mechanizmów czytania. Podczas cichego czytania nut obserwuje się dłuższe okresy fiksacji wzroku i trwania ruchów sakkadowych w porównaniu z muzyką czytaną techniką *a vista*. Te rozbieżności w zachowaniu okulomotorycznym tłumaczy się odmiennością w celach. Uważam ponadto, że subiektywne poczucie „rytmu” oka jest niezbędne do czytania nut *a vista*, a badacze nie uwzględnili tego aspektu wrażeniowego w opisie. Cel (płynna gra) przy czytaniu nut *a vista* opiera się w znacznym stopniu na wcześniejszym treningu (pamięć), selektywnym słuchaniu własnej gry i obserwacji własnych technik na instrumencie (tzw. *feedback*) i wymusza oderwanie wzroku od nut i tendencje do progresywnych rodzajów fiksacji w czytaniu *a vista*, co wyjaśniałoby krótsze okresy fiksacji i ruchów sakkadowych. Chciałbym zwrócić uwagę, że pismo (nuty) jest instrumentem w takim samym stopniu, w jakim jest narzędziem muzycznym. Granie na instrumencie i czytanie *a vista* to w rzeczywistości gra na dwóch instrumentach naraz (piśmienny i instrument taki jak np. fortepian), podobnie jak starożytny grecki aulos lub gdy gramy na gitarze i śpiewamy jednocześnie. (Delalande, 2020; Stiegler, 2017b). Z kolei, śpiewanie z nut *a vista* byłoby odmiennym ucieleśnionym procesem poznawczym. Niemniej jednak, analiza pozbawiona instrumentalnych wykonań poznawczo-motorycznych jest moim zdaniem analizą obciążoną błędami i zniekształceniami. Rozumiem, dlaczego autorzy takich badań dążą do odizolowania czytania muzyki od samej jej gry, jednakże mierzą zupełnie odmiennie zjawiska, a ich wyniki nie mają odzwierciedlenia w muzycznej rzeczywistości. Badania mające na celu zrozumienie

czytania nut *a vista* zawodzą, nie uwzględniają znaczenia relacji między instrumentem a tym, co jest przedmiotem czytania, jako zdolność do sensorycznego (wizualnego i/lub haptycznego, bowiem można czytać dotykiem) rozpoznawania „gramatyzowanych” symboli lub wzorów: nut, gestów własnego ciała, zachowań narzędzi, itp. (Campitelli, 2015; Derrida, 2011; Galard, 1984; Stiegler, 1998b, 2017a; Tinnell, 2015). Zasugerowałbym, że „rytm” patrzenia (czytanie nut *a vista*) jest funkcją wiążącą pamięć i to, co jest grane, bowiem również kontrolnie obserwujemy albo „czujemy” ruchy własnego ciała, tj. propriocepcję, i instrumenty, haptyczną percepcję i rozszerzoną fizjologiczną propriocepcję [*extended physiological proprioception*] (Doubler & Childress, 1984; Stiegler, 1998a, 2011). Oczywiście, kiedy utwór jest dobrze zapamiętany, można grać z zamkniętymi oczami. Ciche czytanie nut wykonane w czasie nieustrukturyzowanym lub, inaczej mówiąc, *rubato*, czytanie nut w stylu nie *a vista* albo bez sekwencyjnego aspektu czasu, pozwala na pominięcie rytmu oka-ręki-instrumentu-oceny podczas przetwarzania informacji muzycznej w nutach (więc pozwala na włączenie regresywnych rodzajów fiksacji i ponownych fiksacji, bo nie ma presji czasowej). Prócz tego, autorzy omawianego badania wspominali, że na zachowania okulomotoryczne wpływają również style muzyczne. Ponadto, stwierdzono wpływ faktury muzycznej i specjalistycznej wiedzy muzycznej na antycypacje, co moim zdaniem nie budzi zdziwienia pod względem fenomenologicznym, bądź czasowym (Amieva i in., 2018).

W podrozdziale *Eye Movements as an Indicator of Semantic Integration During Reading* (s. 3–4) zaprezentowano teorie i hipotezy kontroli ruchów gałek ocznych, w których ruchy gałek ocznych są uznane za wskaźniki procesów integracji semantycznej. Podkreślono, że wiedza z zakresu składni i semantyki oddziałuje na decyzje przestrzenne, to jest w zakresie progresywnych i regresywnych fiksacji, jak również ponownych fiksacji. Fiksacje regresywne są wskaźnikami trudności w integracji informacji i są uzależnione od złożoności dzieła muzycznego. Procesy wizualno-motoryczne rozciągają się od podstawowych procesów na niskim poziomie do kompleksowych procesów związanych z identyfikacją słów i zrozumieniem zdań (kontrola lokalna i globalna). Autorzy wymieniają trzy hipotezy dotyczące regresji podczas czytania. Występują także trzy różne style czytania: precyzyjne przetwarzanie, analiza i integracja. Ostatnie mają najkrótsze okresy fiksacji i rzadziej występują regresje. Takie mechanizmy uwalniają pamięć operacyjną, zwaną również roboczą.

Dalej, w podrozdziale *Working Memory*, przytoczony jest krótki podrozdział omawiający dotychczasowe badania nad pamięcią operacyjną. Na początku przedstawiają one definicję i model pamięci operacyjnej Alana Baddeleya (zob. obraz 2). Opisują również „dyskusyjne” (s. 4) metody pomiaru [*reading span task*] pojemności pamięci roboczej Danemana i Carpentera.

Po tym następuje podrozdział *Comprehension in Music and Language* (s. 4) z krótką prezentacją literatury naukowej na temat znaczenia w odniesieniu do muzyki i języka. Badacze uznają z początku, że zrozumienie tekstu jest procesem interaktywnym, w którym szereg umiejętności poznawczych i metapoznawczych pośredniczy za pomocą werbalnych procedur w celu skonstruowania reprezentacji.

Zauważają oni jednak, że klasyczna notacja muzyczna w zachodnich krajach jest uporządkowana pionowo (na zasadzie występowania wielu bodźców jednocześnie, akordów) i występują niuansowania jako wskazówki dotyczące momentu wystąpienia danego dźwięku, czy prędkości całości. Podobnie, jak sztuka, muzyka jest postrzegana albo w świetle szerszych teorii znaczenia, gdzie znaczenie lub sens wynika z formy dzieła, albo jako posiadająca znaczenie autonomiczne i emergentne [*self-significance*], to jest znaczenie wynikające z stosunku między poszczególnymi elementami strukturalnymi.

Wreszcie, na koniec wprowadzenia, w podrozdziale *The Present Study* (s. 4–5), zaprezentowane jest omawiane przeze mnie badanie. Tu można zidentyfikować cel badania. W tym rozdziale dowiadujemy się o nowatorskim charakterze tego badania, ponieważ jest ono pierwszym, w którym mierzy się wzorce ruchowe gałek ocznych w celu bezpośredniego porównania dwóch sposobów cichego czytania, czyli milczące czytanie zapisu muzycznego i językowego. To porównanie odbywa się za pomocą analizy procesów przetwarzania informacji w małej i dużej skali, czyli poprzez analizę strukturalnych i fizycznych granic bodźców (mała, lokalna), występujących w różnych stylach muzycznych i rodzajach tekstów (duża, globalna). Kolejna innowacja badawcza polega na tym, że wykorzystują one pełne dzieła, a nie fragmenty, w celu badania mechanizmów integracji informacji zawartych w materiale bodźcowym. Poszukiwano różnic w zachowaniach okulomotorycznych między cichym czytaniem wymienionych dwóch form piśmiennictwa (nut i tekstów). Autorzy sformułowali hipotezę, że zmierzą dłuższe okresy fiksacji w zapisie muzycznym podczas cichego czytania (w porównaniu z zapisem słownym). Ta hipoteza została z kolei skonstrastowana z tym, że spodziewali się oni zmierzyć zwiększoną ilość fiksacji podczas cichego czytania słowa pisanego. Następnie postawiono kolejną hipotezę, że ilość regresywnych fiksacji będzie większa w zapisie nutowym, co wynika z „dwuwymiarowego” (pionowe i poziome) przetwarzania notacji muzycznej. Drugim celem analizy było wykazanie zależności ruchów gałek ocznych od fizycznych i strukturalnych znaczników, które determinują różne wzorce ruchów gałek ocznych, różniące się w zależności od stylu muzycznego i tekstu słownego. Zaproponowano, iż zróżnicowanie to będzie zależało od obecności integrujących mechanizmów kontrolnych, zarówno na poziomie lokalnym, jak i globalnym, oraz od etapu ich czytania (czy pierwszy raz czytają, czy to jest powtórzone).

Następny rozdział przedstawia metody (s. 5–8), prezentuje uczestników badania i bodźce (s. 5), sprzęt okulograficzny (s. 6), zastosowane testy pamięci operacyjnej i przestrzennej (s. 6), procedury badawcze (s. 6 – 7), sposób analizowania danych (s. 7–8). Uczestnikami było dziesięcioro młodych pianistów (wiek 21–26 lat) na 3 i 5 roku studiów na poziomie uniwersyteckim, prowadzonych przez tego samego opiekuna/nauczyciela. Wszyscy posiadali odmienne doświadczenia (formalne i nieformalne) związane z graniem na pianinie (3–11 lat) i czytaniem nut (2–8 lat). Brakuje informacji na temat płci uczestników. Uczestnicy byli świadomi celu badania. Bodźce muzyczne składały się z sześciu różnych utworów muzycznych, wybranych na podstawie epoki i tonalności. Bodźce muzyczne były albo w stylu klasyczno-romantycznym (z podręcznika pedagogicznego), albo „współczesnym”. Jako ciekawostkę podaje, że te ostatnie to pedagogiczne atonalne dzieła

skomponowane w latach 50-tych XX wieku przez polsko-żydowską imigrantkę Leni Alexander (Helene Alexander Pollakur, * 1924, Wrocław, † 2005, Santiago). Wybrane notacje muzyczne były przybliżone pod względem liczby nut (60–87), taktów (8–17) i pół-fraz (2–5). Były to pełne dzieła (z jednym wyjątkiem), składające się z dwóch linijek, każda z podwójną pięciolinią. Atonalne dzieła Alexander pochodzą z książki *El Pianista Chileno* (1965, red. Carlos Botto). Są to *El mago*, *El payaso triste* i *Encantador de serpientes*. Tonalne dzieła pochodzą z podręcznika pedagogicznego *Notenmappe* i są to: *Morgen Lied*, *Gavotte* oraz *Joie du printemps*. Z kolei bodźce werbalne opierały się na miarach leksykalnych³ (1260L–1410L), które odzwierciedlają poziom umiejętności czytania wśród uczniów ostatniego roku liceum lub pierwszego roku studiów. Podano, że średnia długość zdania składała się z 34,5 słów (zakres w Tabeli A2, s. 17: 26,5–46,5), a średnia długość słowa wynosiła 4,7 znaków (zakres w Tabeli A2, s. 17: 4,49–4,60). Tu (s. 5) musi być albo literówka albo jakiś błąd w obliczeniach, bowiem obliczyłem średnią tych zakresów i wynoszą 37,78 słów i 4,56 znaków. Budzi to wątpliwości co do wiarygodności przeprowadzonej analizy danych, albo dane w tabeli (s. 17) nie zostały jednoznacznie przedstawione. Dane źródłowe nie są dla mnie dostępne. Teksty o charakterze informacyjnym lub literackim składały się z 2 do 5 zdań. Wybrano teksty o kontrastowych strukturach retorycznych, organizacji akapitów oraz na różnych (niejawnych i jawnych) szczeblach komunikacji. Liczba mniejszych jednostek strukturalnych muzycznych pół-fraz i zdań językowych jest jednakowa, czyli od 2 do 5. Zastosowano urządzenie eye-tracker Tobii T120. Do pomiaru pamięci operacyjnej i pamięci przestrzennej wykorzystano dwa testy, wykonane na komputerze. Pierwszym z nich był francuskojęzyczny odpowiednik *Reading span test* (RST) Danemana i Carpentera (1980) przełożony na język hiszpański, a drugim *Corsi block-trapping test* (CBT). W pierwszym teście uczestnicy musieli przeczytać pewne zdanie i zapamiętać jakąś liczbę. Kiedy dana fraza została oceniona jako zrozumiała, przechodzili do następnej. Eksperymentatorzy mierzyli całkowitą ilość zapamiętanych liczb. W drugim teście uczestnicy wzięli udział w grze pamięciowej, gdzie na ekranie komputera wyświetlano losową sekwencję klocków, a następnie otrzymali zadanie odtworzenia tej sekwencji aż do momentu niepowodzenia. Poziom trudności (liczba klocków) stopniowo zwiększał się. Zmienną zależną była całkowita liczba elementów, które zostały prawidłowo ustawione na właściwej pozycji szeregowej, właściwa kolejność i pozycja została zmierzona w systemie punktacji cząstkowej.

Dalej można zapoznać się z opisem procedury (s. 6–7). Uczestnicy wykonywali test RST dwukrotnie, przy czym pierwsze podejście wykonywane było bez urządzenia śledzącego ruch gałek ocznych. Nie było limitu czasowego dla rozwiązania zadań i wzrok uczestników miał być skierowany na ekran cały czas. Po kalibracji i prezentacji bodźców, uczestnicy odpowiadali na krótkie pytania na papierze. Na koniec wykonano test CBT.

W następnym rozdziale, *Data Analysis* (s. 7–8) autorzy omawiają sposób przetwarzania danych. Wykorzystano algorytm (oprogramowanie Tobii Studio) do analizy informacji uchwyconej z urządzenia pomiarowego. Zmienne zależne dla

³ <https://lexile.com/>

analizy statystycznej to ilość i czas trwania fiksacji jak też i regresywne fiksacje. Pomijając szczegóły techniczne, autorzy zastosowali kryteria (trafności) kwalifikacji danych uzyskanych z przeprowadzonych badań do analizy roli fiksacji regresywnych w procesie rozumienia zapisu oraz do porównania poszczególnych strategii czytania. W przypadku muzyki autorzy musieli określić granice dla porównywania zdań i fraz, ponieważ zapis muzyczny (frazy) nie stosuje interpunkcji tak, jak zapis językowy. Mierzili również etap czytania, czyli czy był to pierwszy raz czy kolejny. Fiksacje uczestników były mierzone albo wewnątrz jakiegoś zdania albo taktu. Powtórne czytanie mierzili jako wszystkie fiksacje, które następowały po pierwszych. Dane z obszarów, które nie zostały ponownie przeczytane, zostały odrzucone. Dane przetworzone zostały przez oprogramowanie MATLAB.

Następna część, *Results* (s. 8–10) przedstawia wyniki z przeprowadzonych pomiarów i analiz. Przeprowadzono dwie analizy. Pierwsza analiza obejmowała wszystkie dane. Druga nie obejmowała wszystkich danych, bo skupiała się na jednym z każdego rodzaju bodźców. Wyniki z pierwszej analizy (ogólna): Różnice w czasie czytania między cichym czytaniem nut i tekstu nie były znaczące, więc czas spędzony na nich był względnie taki sam. Stwierdzono znaczne różnice w liczbie fiksacji wzrokowych między zapisami muzycznymi i tekstowymi. Ilość fiksacji wzrokowych związanych z czytaniem nut była o połowę mniejsza. Stwierdzono, że różnice w ilości fiksacji oczu występujące między poszczególnymi stylami (klasyczny lub współczesny) muzycznymi nie miały istotności statystycznej. Fiksacje oczu przy czytaniu tekstu były mniej więcej takie same i nie było żadnych różnic w czasie. Stwierdzono znaczne różnice w czasie trwania fiksacji między tekstami i nutami. Dłuższy czas trwania fiksacji stwierdzono dla zapisu nutowego niż dla tekstu. Wyniki z drugiej analizy (studium przypadku): Wprawdzie pomiary wykazały, że czytanie nut charakteryzuje się większą liczbą regresywnych fiksacji, nie było to jednak statystycznie istotne. Badacze zaobserwowali, że występowały istotne różnice pomiędzy pomiarami poziomów przetwarzania wewnątrz danego zdania lub frazy (większe) oraz pomiędzy zdaniami i frazami (mniejsze). Stwierdzono, że zachodziła interakcja. Interakcja ta zależała od poziomu przetwarzania i rodzaju czytania, to znaczy czy były to nuty czy tekst. W przypadku czytania zapisu nutowego częściej dochodziło do regresywnych fiksacji oczu pomiędzy frazami [*inter-phrase*]. Występowało również mniejsze zróżnicowanie w poziomie przetwarzania w obrębie danej frazy [*intra-phrase*] i pomiędzy frazami. Natomiast w przypadku czytania tekstu mierzono, że charakteryzuje się wyższym stopniem przetwarzania wewnątrz frazy, czyli między znakami interpunkcyjnymi. Badacze stwierdzili istotne różnice między wzorcami zachowań okulomotorycznych wewnątrz fraz lub zdań w obrębie poszczególnych stylów muzycznych i tekstowych. W muzyce atonalnej występuje więcej wewnętrznych fiksacji wstecznych w porównaniu z muzyką tonalną. Jeśli chodzi o teksty, to regresywne fiksacje wewnątrz znaków interpunkcyjnych były wyższe w przypadku tekstów informacyjnych niż literackich. Co więcej, zmierzono różnice w zachowaniu okulomotorycznym pomiędzy frazami zapisanymi w poszczególnych stylach muzycznych, ale nie zaobserwowano różnic występujących pomiędzy stylami tekstów. Przy pierwszym czytaniu nut muzycznych lub tekstu, pojawiło się mniej regresywnych fiksacji dla muzyki niż w przypadku tekstów. Na podstawie analizy globalnej badacze zaobserwowali spadek ilości regresywnych fiksacji

występujących między znakami interpunkcyjnymi. Zaobserwowali wzrost regresywnych fiksacji pomiędzy frazami muzycznymi między dwoma przeanalizowanymi etapami czytania (pierwszy raz lub drugi raz). Na etapach ponownego czytania muzyki atonalnej, średnia liczba regresywnych fiksacji oczu wzrosła zarówno w obrębie jednej frazy, jak i pomiędzy frazami. W przypadku etapów ponownego odczytywania muzyki tonalnej, średnia liczba regresywnych fiksacji oczu wzrosła tylko pomiędzy frazami. Regresywne fiksacje w przypadku muzyki tonalnej wewnątrz jednej frazy nie były znaczące pod względem etapu czytania, czyli czy było to pierwsze, czy drugie czytanie. W przypadku tekstów, autorzy zmierzili spadek regresywnych fiksacji pomiędzy znakami interpunkcyjnymi dla obu stylów tekstowych. Pomiar wykazały jedynie wzrost tych fiksacji między zdaniami dla stylu literackiego, natomiast wzrost dla stylu informacyjnego nie był istotny. Po pierwszym czytaniu tekstów mechanizmy kontroli wewnątrz zdania znacznie spadają. Autorzy stwierdzają, że odczytywanie tekstu polega na sekwencyjnym łączeniu informacji na poziomie jednego zdania, natomiast powtarzanie prowadzi do zwiększenia kontroli między zdaniami. Po pierwszym czytaniu muzyki mechanizmy kontroli wewnątrz frazy znacznie się zwiększają i mają charakter bardziej repetycyjny i głębszy (selekcyjny). Można to wyjaśnić wielowymiarowością zapisu muzycznego, co powoduje zygzakowate ruchy oka. Badacze wnioskują, że nie istnieją zachodzące na siebie schematy czytania muzyki i tekstów. Selektywne i sekwencyjne techniki czytania są bezpośrednio związane ze sposobem zapisu (nutowego lub pisemnego), a nie z konkretnym stylem muzyki lub tekstu. Jeśli chodzi o testy pamięci, to wyniki wykazują istotne korelacje między testami CBT a liczbą cyfr zapamiętanych w testach RST. Badacze sugerują, że reprezentuje to niezależność pomiędzy wizualnym i percepcyjnym przetwarzaniem informacji a analitycznym i wszechstronnym przetwarzaniem informacji. Pojawił się wyjątek dotyczący testów RST, które wiązały się ze zmiennymi uwzględnianymi w muzyce atonalnej. Wyjątek ten dotyczył korelacji między zadaniami pamięciowymi i czasem trwania fiksacji w czytaniu tekstu. Autorzy sugerują, że niektóre zasoby są podzielone między czytanie tekstów literackich i muzyki atonalnej, gdyż zaobserwowano związek między pamięcią przestrzenną a regresywnymi fiksacjami wewnątrz zdań i fraz.

Następna część to rozdział zawierający dyskusję (s. 10–12) na temat uwarunkowań dotyczących zadań (s. 10), etapów czytania i skuteczności czytania, (s. 11) wzorców i strategii czytania (s.11) oraz umiejętności poznawczych (s. 11–12). Wystąpiły pewne ogólne różnice w zachowaniu okulomotorycznym pod względem modalności czytania (nut i tekstów). Badanie to potwierdziło dotychczasową wiedzę z zakresu literatury naukowej, tj. wystąpiło więcej fiksacji w czytaniu tekstu. fiksacji było mniej, aczkolwiek trwały dłużej, w czytaniu muzyki. Muzyka tonalna i tekst literacki wiązały się z dłuższymi fiksacjami. Natomiast muzyka atonalna i teksty informacyjne wiązały się z większą ilością regresywnych fiksacji. Zgodnie z oczekiwaniami, było więcej regresywnych fiksacji w nutach niż w tekstach. Badacze sugerują, że istnieje pewna niezależność pomiędzy czasem fiksacji gałek ocznych a ilością regresywnych fiksacji. Ta niezależność służy wyjaśnieniu relacji między wzorcami ruchu oczu a faktami muzycznymi. Co więcej, etap czytania (pierwszy lub drugi raz) jest ważny, ponieważ trudno jest zmierzyć efektywność procesu czytania, jeżeli ogranicza się pomiary tylko do pierwszego etapu.

Zachowanie okulomotoryczne różni się pod względem poszczególnych modalności i ulega zmianie w każdym etapie czytania. Sprawność lokalnych i globalnych mechanizmów integracyjnych w zakresie czytania zależy przede wszystkim od stylu muzyki i tekstu. Struktura bodźców może być wykorzystywana do weryfikacji adekwatności pewnych elementów ogólnych w kontekście lokalnym. Strategie te są powiązane z regresywnymi fiksacjami pomiędzy frazami. W przypadku tekstów, szybkość integracji informacji odzwierciedla zdolność do wykorzystania wspólnych mechanizmów czytania tekstu, przy czym teksty informacyjne nie wymagają dodatkowych fiksacji regresywnych na kolejnym etapie czytania. Wzorce okulomotoryczne do czytania muzyki zależą od stylu muzyki. Stąd też proces integracji informacji w obu przypadkach (tonalna, atonalna) odbywa się na różnych poziomach. Sposób czytania muzyki atonalnej charakteryzuje się mniejszą sekwencyjnością pod względem integracji informacji. Natomiast muzyka tonalna jest bardziej sekwencyjna, przy czym integracja informacji zależy od struktury harmoniczej. Badanie to potwierdziło te różnice. W badaniu wykazano związek pomiędzy zdolnościami wizualno-przestrzennymi a czytaniem muzyki atonalnej w odniesieniu do indywidualnych strategii czytania, które wskazują na aktywizację specyficznych umiejętności związanych z konkretną dziedziną. Autorzy sygnalizują również, że występują istotne różnice w czytaniu tekstów i nut pod względem mechanizmów integracyjnych. Nie udało im się jednak ustalić, czy różnice te wynikają z umiejętności zapamiętywania, czy też zdolności przetwarzania tekstu bądź pamięci krótkotrwałej. Interpretują oni swoje wyniki tak, aby sugerować, że pamięć przestrzenna związana jest z wzorcami ruchu gałek ocznych, adekwatnymi do stylu bodźców. Analityczne i wzrokowo-percepcyjne właściwości są stosunkowo niezależne w cichym czytaniu muzyki. Muzycy stosują odmienne techniki czytania w zależności od posiadanych umiejętności poznawczych. Dodatkowo, albo muzyka tonalna nie jest zależna od zdolności zapamiętania werbalnego (tymczasowe kodowania harmonii w sposób werbalny) lub przestrzennego, albo muzycy stosują różne techniki czytania muzyki atonalnej.

W podsumowaniu (s. 12) autorzy utrzymują, że zachowanie okulomotoryczne odzwierciedla różnorodne sposoby przetwarzania informacji werbalnych i muzycznych przez muzyków. Podstawą tego są różnice w mechanizmach kryjących się za pobieraniem i integrowaniem informacji, czyli ilość pierwotnych fiksacji i czas ich trwania oraz ilość fiksacji regresywnych. Zdanie w tekstach lub fraza w muzyce jest właściwą jednostką porównawczą, co potwierdzają wyniki badań Slobody. Badacze zweryfikowali swoje hipotezy, czyli jednostki strukturalne określane znacznikami fizycznymi i strukturalnymi sprawiają, że zachowanie okulomotoryczne zależy od stylu muzycznego i rodzaju tekstu. Twierdzą oni, że pomimo podobieństwa w ogólnych wzorcach ruchu gałek ocznych w odniesieniu do muzyki i tekstu, podstawowe procesy i wymagane zdolności są różne, co jednak nie wyklucza możliwości podziału zasobów między obszarami językowymi i muzycznymi.

Krytyka

Jacob L. Orqui i Kenneth Holmqvist opisują kilka zastrzeżeń co do zasadności badań nad śledzeniem ruchu gałek ocznych, jak na przykład to, które zostało opisane powyżej (Orquin & Holmqvist, 2018). Wymieniają oni następujące rodzaje wyzwań: nieuzasadnione porównania, analiza wielorakich metryk, jakość danych, ukryte wartości domyślne, stosunek czasu ekspozycji stałej do wolnej, założenie zależności między wzrokiem a umysłem, zbyt niskie pobieranie próbek bodźców naturalnych oraz generalizacja rozkładu ruchu gałek ocznych. Tego rodzaju technologia badawcza została ostatnio uprzemysłowiona i staje się coraz tańsza. Niestety, w tym badaniu zabrakło odpowiedniej liczby prób pobierania danych (tylko 10 uczestników, tylko 12 rodzajów bodźców przy 2 powtórzeniach). To nie jest zalecane do badań nad technikami śledzenia ruchu oczu. Więc, mój pierwszy zarzut dotyczy niedoprobkowania [*undersampling*]. Autorzy tych zastrzeżeń wspominają również o tym, aby nie stosować całkowitego czasu fiksacji jako zmiennej zależnej. Odradzają również przeprowadzanie analizy licznych metryk związanych z ruchem gałek ocznych. Zmienną zależną w tym badaniu była całkowita liczba elementów prawidłowo zapamiętanych w prawidłowej pozycji szeregowej. Zależnymi zmiennymi uwzględnianymi w analizie statystycznej były: liczba i czas trwania fiksacji oraz liczba regresywnych fiksacji.

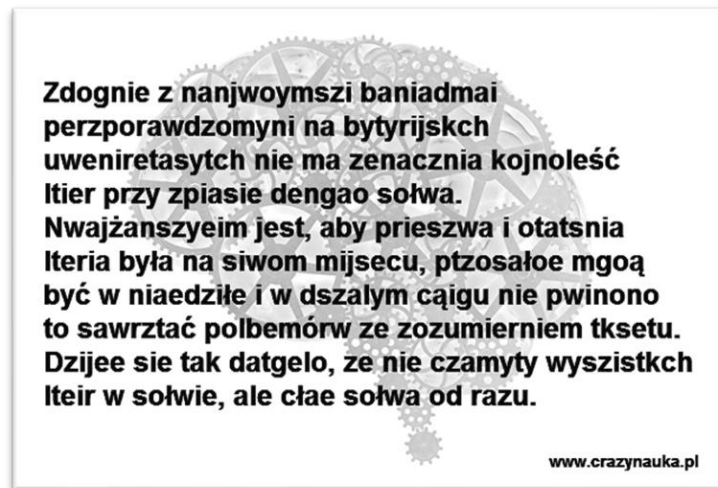
Grupa uczestników tego badania była jednorodna (10 pianistów klasycznych). Sugerowałbym, większą różnorodność muzyczną uczestników. Mogą to być muzycy grający na innych instrumentach lub dyrygenci, którzy często czytają całe partytury. Nie dokonuje się żadnych porównań pomiędzy różnymi grupami uczestników w odniesieniu do tych samych bodźców. Wtedy możliwe byłoby zaproponowanie uogólnienia w odniesieniu do całej praktyki muzycznej. Z pewnością każda grupa muzyków zastosowałaby odmienne strategie fiksacji. Ponadto nie wszyscy muzycy czytają notację muzyczną, która jest prezentowana w formie dwóch pięciolini. Niektórzy wcale nie korzystają z notacji muzycznej. A inni używają nawet odmiennych systemów zapisu muzycznego, takich jak tabulatura. Tak więc, uważam, że to badanie jest w znacznym stopniu niekompletne. Badanie ruchów oczu i porównywanie z różnymi bodźcami (tekst i notacja muzyczna) powinny być wykonywane dla różnych grup uczestników. Powinien pojawić się również większy zestaw bodźców, aby nieistotność cech ulegała zmniejszeniu na zasadzie randomizacji. Można się też zastanawiać, dlaczego nie uwzględniono również muzyki popularnej lub jazzowej (interesujące wyniki mogłyby dać tzw. prymki⁴, gdzie zakodowane są informacje do niezbędne do improwizacji, co jest umiejętnością często nieobecna u muzyków wykształconych klasycznie, tzn. nie potrafią oni dobrze improwizować, tylko raczej „czytają z nut”). Chciałbym również zasugerować, że czytanie muzyki na ekranie komputera mogłoby wywołać odmienne zachowania okulomotoryczne lub mechanizmy przetwarzania poznawczego niż czytanie z kartki papieru. Zastanowiłbym się także nad zapisem muzycznym z własnymi notatkami zamieszczonymi na kartce, na potrzeby

⁴ Zapis linii melodycznej i najprostszej harmonii. Przykłady w muzyce rozrywkowej, estradowej i jazzowej to tzw. *Fake Books* albo *Real Books*.

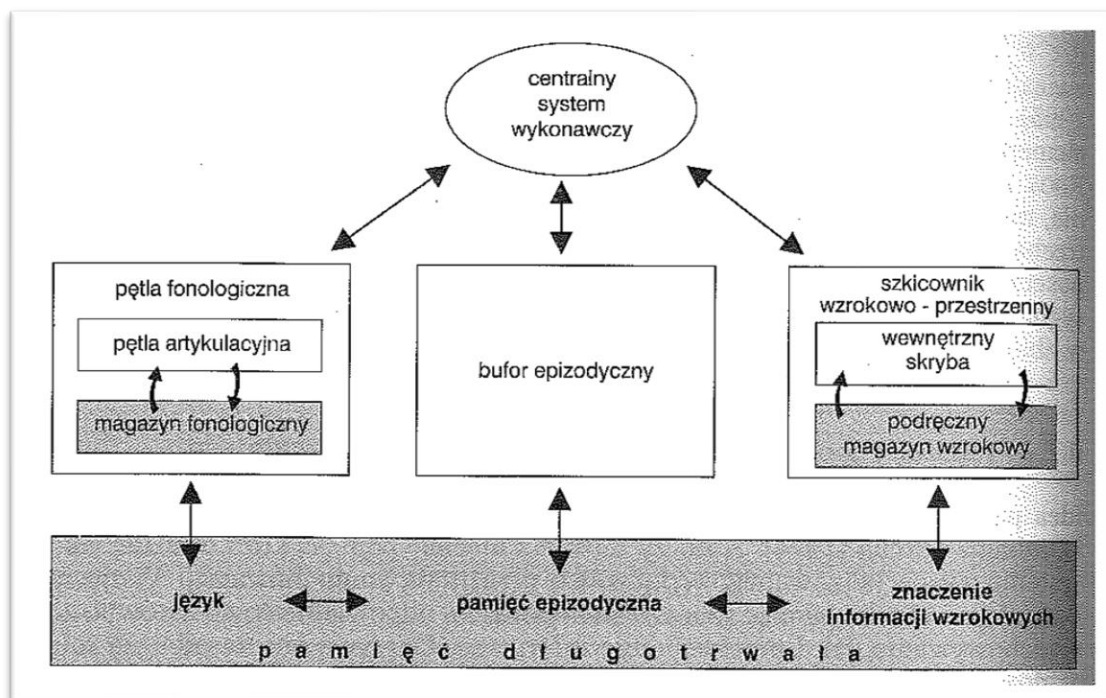
ćwiczenia utworu. Należy zauważyć, że muzycy rysują uwagi na arkuszach z nutami, dzięki czemu ukierunkowują swoje zachowania okulomotoryczne. Nie zostało to w ogóle wzięte pod uwagę. A zatem, możliwości badanie wyłącznie pianistów klasycznych jest zdecydowanie ograniczone.

Nie wiem, czy na to badanie wpłynęło coś, co nazywa się wyłudzeniem danych [*data phishing*], więc nie mogę ocenić tego aspektu. Jeśli chodzi o badania nad śledzeniem wzroku, uważam, że należy sprawdzać to pod kątem naukowej nieuczciwości. Podnoszę tę kwestię, ponieważ miałem problem ze zrozumieniem rozbieżności między średnimi wartościami podanymi w tekście a zakresami przedstawionymi w tabelach. Autorzy formułują jednak hipotezę wynikającą z dotychczasowych badań w zakresie ruchów gałek ocznych. Opisali oni w sposób werbalny oczekiwane ruchy gałek ocznych, chociaż nie przedstawiono żadnych ilustracji dotyczących miejsca, w którym spodziewali się wystąpienia fiksacji. Tym samym błąd może leżeć po mojej stronie, wynikać z prostej literówki lub też ze specjalistycznej specyfiki tego artykułu. Nie mam niezbędnych kompetencji do oceny jakości danych. Nie ma żadnej wzmianki o oku dominującym, więc nie jestem pewien, czy badacze zdają sobie sprawę, że zdalne urządzenia do pomiaru wzroku zwykle uśredniają pozycje obu oczu jako wartości domyślne. W literaturze przedmiotu mówi się, że wskazane jest wyłączenie funkcji uśredniania. Bardziej problematyczny jest fakt, że przetwarzanie danych w każdym urządzeniu do pomiaru wzroku jest w dużej mierze tajemnicą handlową. Nie wiemy, jakie ustawienia oprogramowania zostały wykorzystane w tym artykule lub nie zostało to jasno wyrażone. Przydatne byłoby posiadanie mapy przepływu informacji i etapów przetwarzania danych oraz sposobu dokonywania tych aktywnych wyborów w odniesieniu do poszczególnych etapów. Innym interesującym zagadnieniem jest to, że relacja między okiem a umysłem została kilkakrotnie sfalsyfikowana. Rozumiem tu umysł przede wszystkim jako przejaw procesów poznawczych, takich jak uwaga i integracja pamięci. Alternatywnym założeniem jest to założenie dotyczące detekcji sygnałów, to znaczy, że fiksacje do obiektu oznaczają, że obiekt został przetworzony, a brak fiksacji oznacza, że obiekt nie został przetworzony. Informacja może zostać przetworzona bez fiksacji. Jednocześnie muzyka wymaga peryferyjnego widzenia, a to samo dotyczy procesu czytania. W tym badaniu nie było żadnego odniesienia do tego tematu. Powiązaniem zjawiskiem jest nieświadome zaślepienie [*inattentional blindness*], w którym obserwatorzy dokonują bezpośredniej fiksacji na danym obiekcie, ale nie są wcale świadomi istnienia tego obiektu. Tak więc, w kategoriach filozofii i tzw. nowego materializmu (Barad, 2007; Devellennes & Dillet, 2018; Dolphijn, 2012; Gamble i in., 2019; Sullivan, 2012), mierzone zjawiska tego badania mogą być zjawiskami wyłaniającymi się, które występują jedynie w konkretnym materialnym układzie materii i przedstawionych zadań. Chociaż to badanie stanowi ważny krok w kierunku zrozumienia relacji między językiem a muzyką, nie czyni ono jednak wystarczającego odniesienia do poruszonych kwestii.

Obrazy



Ilustracja 1. Popularny tekst Internetowy z przestawionymi literami. Na podobnych zasadach muzycy czytają lub porcjują notacje muzyczną podczas czytania nut a vista. Nie trzeba czytać wszystkich poszczególnych nut by wiedzieć co trzeba zagrać, by grać płynnie. Tak samo nie czytamy wszystkich liter by móc poprawnie przeczytać sens powyższego tekstu. Już Maurice Merleau-Ponty w dziele The Structure of Behaviour (1942) oraz w dziele Fenomenologia Percepcji (1945) zwraca uwagę na psychologię Gestalt, czyli holistycznych sensów nieredukowalnych do elementów składowych.



Ilustracja 2. Model pamięci roboczej wg Baddeleya. Źródło obrazu: (Nęcka i in., 2013, s. 350)

Bibliografia

1. Amieva, H., Thomas-Antérion, C., Ganascia, J.-G., Jaffard, R., Peschanski, D., & Stiegler, B. (2018). *La mémoire du futur* (F. Eustache, Red.; Observatoire B2V des Mémoires).
2. Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
3. Campitelli, G. (2015). Memory behavior requires knowledge structures, not memory stores. *Frontiers in Psychology*, 6, 1696–1696. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01696>
4. Cara, Michel André, & Gómez, Gabriela. (2016). Silent reading of music and texts; eye movements and integrative reading mechanisms [Application/pdf]. *Journal of Eye Movement Research*, 9(7), 1–17. <https://doi.org/10.16910/jemr.9.7.2>
5. Delalande, F. (2020). The invention of sound (A. Mróz, Tłum.). *MusiMid*, 1(1), 71–81.
6. Derrida, J. (2011). *O gramatologii* (B. Banasiak, Tłum.). Wydawnictwo Oficyna.
7. Devellennes, C., & Dillet, B. (2018). Questioning New Materialisms: An Introduction. *Theory, Culture & Society*, 35(7–8), 5–20. <https://doi.org/10.1177/0263276418803432>
8. Dolphijn, R. der T., Iris (Red.). (2012). *New Materialism: Interviews and Cartographies*. W *The Transversality of New Materialism* (s. 93–113). Open Humanities.
9. Doubler, J. A., & Childress, D. S. (1984). An Analysis of Extended Physiological Proprioception as a Prosthesis-Control Technique. *Journal of Rehabilitation Research and Development*, 21(1), 5–18.
10. Galard, J. (1984). *La beauté du geste*. Presses de l'École normale supérieure.
11. Gamble, C. N., Hanan, J. S., & Nail, T. (2019). What Is New Materialism? *Angelaki - Journal of the Theoretical Humanities*, 24(6), 111–134. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2019.1684704>
12. Nęcka, E., Orzechowski, J., & Szymura, B. (2013). *Psychologia poznawcza*. Wydawnictwo Naukowe PWN : „Academica” Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej.
13. Orquin, J. L., & Holmqvist, K. (2018). Threats to the validity of eye-movement research in psychology. *Behavior Research Methods*, 50(4), 1645–1656. <https://doi.org/10.3758/s13428-017-0998-z>
14. Stiegler, B. (1998a). *Technics and Time, 1. The Fault of Epimetheus* (G. Collins & R. Beardsworth, Tłum.). Stanford University Press.
15. Stiegler, B. (1998b). *Technics and Time, 2. Disorientation* (S. Barker, Tłum.). Stanford University Press.
16. Stiegler, B. (2011). *The Tongue of the Eye: What „Art History” Means*. W *Releasing the Image: From Literature to New Media* (s. 222–235). Stanford University Press.
17. Stiegler, B. (2017a). *Kant, Art, and Time* (S. Barker & A. De Boever, Tłum.). *Boundary 2*, 44(1), 19–34. <https://doi.org/10.1215/01903659-3725845>

18. Stiegler, B. (2017b). The Proletarianization of Sensibility (A. De Boever, Tłum.). *Boundary 2*, 44(1), 5–18. <https://doi.org/10.1215/01903659-3725833>
19. Stolińska, A., & Andrzejewska, M. (2017). Metodologiczne aspekty stosowania techniki eye trackingowej w badaniach edukacyjnych. *Przegląd Badań Edukacyjnych*, 1(24), 259. <https://doi.org/10.12775/PBE.2017.015>
20. Sullivan, N. (2012). The Somatechnics of Perception and the Matter of the Non/human: A Critical Response to the New Materialism. *European Journal of Women's Studies*, 19(3), 299–313.
21. Tinnell, J. (2015). Grammatization: Bernard Stiegler's Theory of Writing and Technology. *Computers and Composition*. <https://doi.org/10.1016/j.compcom.2015.06.011>

Od portretów z epoki przez kreacje aktorskie po avatar w grze. Zarys historii wizerunku królowej Krystyny¹

Jacek Szymala

Abstract

So far, the biography of Queen Christina has been dealt mainly with traditional historians (written historiography) and writers. The queen was also an inspiration for artists. In the article, I introduced selected contemporary portraits of Christina, mainly in film and computer game. I proposed the methodology of visual history and performance studies. It seems that Christina appears to be the most performatively "tangible" in a computer game. From the point of view of critical discourse analysis, we can also find a performative dimension of this biography in the analysis of film roles.

Przyjąć można, że biografia córki Gustawa Adolfa, Krystyny (1626-1689), w latach 1632-1654 królowej Szwecji, znana jest bardziej w kulturze, w tym popkulturze, niż w historii i historiografii². W obrębie historiografii zdają się przeważać opracowania autorów pochodzących z krajów, z którymi była związana (a więc badacze szwedzcy i ogólnie zachodnioeuropejscy)³. Znacznie solidniej zdają się być przebadane źródła o charakterze pisanym (korespondencja, pisma polityczne itd., biografie pochodzące z epoki) niż źródła o charakterze wizualnym, zwłaszcza najnowsze. Spośród tych ostatnich większym zainteresowaniem badaczy (głównie historyków sztuki) cieszyły się zwłaszcza wyobrażenia malarskie i graficzne [zob. Saar-Kozłowska 2014, 37-43], także numizmatyczne, w tym medalierskie [zob. Haidenthaler 2015; Po polsku o „medalach Krystyny” można przeczytać w tłumaczeniu biografii królowej autorstwa Svena Stolpe [Stolpe 1988, 424-430], natomiast w mniejszym zakresie podjęto studia nad wizerunkiem w filmach, a zwłaszcza nie zajmowano się sylwetką Krystyny w grach komputerowych.

W niniejszym opracowaniu proponuję przyjrzeć się wybranym, współczesnym (XX-XXI w.) portretom szwedzkiej królowej, zwłaszcza tych, w którym (re)konstruowany był „przełomowy” okres jej życia i kariery (1654/1655 r.), z wykorzystaniem przynajmniej dwóch kluczy metodologiczno-interpretacyjnych. Zamierzam posłużyć się głównie ustaleniami i narzędziami historii wizualnej. Analizowane kolejno wizualizacje będą mówić więcej o czasie ich powstania, niż

¹ Opracowanie stanowi polską wersję anglojęzycznego artykułu J. Szymala, *I met Queen Christina in the tavern. Reflections on selected contemporary portraits of the Minerva of the North*, „Panoptikum” [w druku].

² Rafał Drozdowski stwierdził, że „Współczesna kultura jest coraz bardziej popularna, zaś kultura popularna – coraz bardziej wizualna” (idem, *Obraza na obrazach. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2006, s. 7), musimy jednak pamiętać, że w historii i kulturze połowy XVII w. wizualność miała niemniejsze niż obecnie znaczenie w życiu ludzi i postrzeganiu świata.

³ Można to zaobserwować w tytułach wymienionych w bibliografii opracowań historyków, a także wśród opracowań, na które powołują się autorzy przytaczanych w tekście prac dyplomowych.

o połowie XVII w. Perspektywa historii wizualnej pomoże także uchronić od wartościowania (z tego punktu widzenia nie jest istotna wartość artystyczna poszczególnych „dzieł”, taktowanych tu jako źródła – źródła głównie o charakterze pośrednim – źródła do historii idei). Biografistykę potraktujemy jako „kreowanie”, za każdym razem odmienne, wizerunku: sama Krystyna lansowała swój „obraz” odmienne w korespondencji z kardynałem Decio Azzolino, inaczej przedstawiała się wobec jezuitów, jeszcze inaczej jako reżyserka lub dyrektorka w swoim rzymskim teatrze. Podobnie każda interpretacja (kreacja) jej losów, zaproponowana przez profesjonalnych historyków, jak również artystów, w tym reżyserów filmów i projektantów gier wideo, stanowi swego rodzaju „działanie”, a więc performans, za pomocą którego poznajemy, wręcz obcujemy z Krystyną. To działanie, w ramach *game studies* zwane immersją, wzrasta w miarę angażowania jako widz filmu lub gracz gry komputerowej.

Wobec niewielkiego dorobku badawczego polskiej humanistyki na ten temat, biografii Krystyny Wazówny, odważyłem się przyjrzeć dopiero po siedmiu latach „podglądania”⁴. W 2013 r. w szkicu *Filmowy obraz potopu szwedzkiego (1655-1660)* napisałem, że: „W roku premiery *Potopu* (1974) powstał brytyjski film Anthony Harveya o królowej Krystynie, *Abdykacja*, który na szwedzkich ekranach poniósł druzgocąca klęskę. W 1933 r. Rouben Mamoulian nakręcił *Królową Krystynę*. Odtwórczynią tytułowej monarchini była Greta Garbo i tylko ze względu na ten fakt film cieszył się popularnością w Skandynawii¹. Niedługo po abdykacji Krystyny (1654) na rzecz kuzyna, Karola Gustawa, nowy król szwedzki zaatakował z dwóch stron Rzeczpospolitą Obojga Narodów. Faworyt Krystyny, Magnus de la Gardie (w *Abdykacji* pokazany „w cieniu” królowej), służył w Inflantach i uczestniczył w potopie” [Szymała 2013, 5]. W pewnym sensie niniejszy tekst ma ambicje pogłębienia ustaleń zawartych w wyżej przytoczonej publikacji. Skupię się zwłaszcza na mikrohistorii wizualnej, a więc przełomowi lat 1654/1655 czyli wydarzeniom związanym z abdykacją królowej, podróżą ze Szwecji do Italii oraz konwersją z luteranizmu na katolicyzm.

Pierwsze badania terenowe po publikacji szkicu z 2013 r. wiązały się z pracą pilota wycieczek do Skandynawii, wykonywaną w latach 2013-2014. Jednym z „punktów” tych wyjazdów, szczególnie istotnych dla dziejów XVII w. Skandynawii, w tym związanych z postacią Krystyny, jest ratusz w Sztokholmie. Szczególnie interesująca jest wykonana z 18 milionów teras⁵ mozaika z pierwszej ćwierci XX w., tworząca tak zwaną salę złotą. Największą i główną alegorią jest personifikacja Królowej Jeziora Malaren, na nią też turyści zwracają uwagę, jakby pomijając inne wizerunki. Mało kto przypatruje się części mozaiki, przedstawiającym królową Krystynę (może to wynikać choćby z faktu niskiej wiedzy ogólnej turystów na temat historii Szwecji lub prozaicznych czynników w rodzaju presji czasu, pozwalającej przyjrzeć się jedynie głównym motywom artystycznym). Krystyna jest

⁴ Owe siedmioletnie „podglądania” wiązały się z badaniami terenowymi oraz kwerendami mającymi na celu poszukiwanie literatury zarówno dotyczących bezpośrednio biografii królowej, jak i poszczególnych wizualizacji. Przykładowo monografię filmu *Królowa Krystyna* z 1933 r. (M. Landy, A. Villarejo, *Queen Christina*, London 1995), niedostępną w Polsce, udało się przejrzeć w British Library przy okazji kwerendy możliwej dzięki uzyskaniu Stypendium Fundacji Lanckorońskich w 2019 r.

⁵ Terasy to elementy mozaiki, przeważnie sześciiany o boku długości 1 mm.

przedstawiona właśnie „na przełomie” 1654 i 1655 roku, w stanie wahania: w prawej, opuszczonej dłoni dzierży jeszcze szwedzką koronę, lewą wyciąga już w kierunku Rzymu do stojącego naprzeciw hierarchy katolickiego (kardynał Azzolino lub papież). Ze względu na ukazanie w prawym profilu z przesadnie dużym okiem, przypomina słynny fresk z Knossos – tak zwaną Paryżankę. Wymienione postaci stoją na trzech stopniach schodów (Szwedka wspina się, na najwyższym stopniu stoi duchowny, a za nim symbolicznie postaci wiernych i rys bazyliki św. Piotra). Krystynę na mozaice ubrano w kobiecą suknię ze śmiałym dekoltem, gest zdaje się wskazywać na determinację, choć nie wiemy czy kobieta zwraca się do człowieka (kardynała Dezio Azzolino), czy symbolicznie ku nowej wierze, symbolizowanej przez Rzym.

Wymienienie mozaiki jest znaczące w kontekście współczesnych (XX-XXI w.) wizerunków królowej Krystyny. Powstanie tego przedstawienia symbolicznie rozpoczyna regularne, mniej więcej (dwu)pokoleniowe okresy, w których artyści przypominali tę bohaterkę. Nie upłynie pokolenie do premiery filmu z Gretą Garbo, po kolejnych czterech dekadach powstanie film z Liv Ullmann, po dalszych 40 latach swoją premierę będzie miała gra komputerowa *Dzikie pola* i równocześnie nowy film fabularny *Dziewczyna, która została królem* (2015 r.). Warto się zastanowić, czy od przedstawienia w ratuszu po najnowszy film, twórcy w przedstawianiu losów Krystyny, zwłaszcza w interesującym nas okresie 1654/1655, korzystali z ustaleń tradycyjnej historiografii i/lub ikonografii, czy (wciąż) głównie z stereotypowych, zakorzenionych i umacnianych przez popularną historiografię i kulturę, interpretacji.

Symboliczny koniec etapu przygotowawczego, przed podjęciem tego opracowania, wyznacza „spotkanie w karczmie”: grając w *Dzikie pola* w 2018 r., w którymś z inflanckich miast, werbując rekrutów w karczmie, spotkałem (jako avatar) Królową Krystynę, która proponowała poparcie jej w odzyskaniu tronu w Sztokholmie... Przytoczmy werbalny zapis tego spotkania:

- Eks-królowa Krystyna: Mam na imię Kristina. Jestem szóstą królową Szwecji, Gotów i Wenedów.

- Jacek: Zdawało mi się, iż Król Karol Gustaw to władca, a Królestwo Szwecji jest w jego władaniu...

- Eks-królowa Krystyna: Jestem jedyną córką Karola II Gustawa i Marii Eleonory Brandenburskiej. Wszystkie stany Szwecji złożyły mi ślubowanie, gdy tylko skończyłam rok. Jako przyszła królowa, zdobyłam wyśmienite wykształcenie. Nauczyłam się siedmiu języków – niemieckiego, duńskiego, holenderskiego, włoskiego, hiszpańskiego, greki i łaciny, znam dzieła Ezopa, Justyna, Flawiusza, Cezara i Wergiliusza. Już w wieku dwunastu lat posiadałam sporą wiedzę z zakresu polityki i spraw wojskowości. Gdy zasiadłam na tronie postanowiłam, idąc za przykładem Elżbiety Angielskiej, pozostać dziewicą, a na swojego spadkobiercę wyznaczyłam mego kuzyna, Karola X Gustawa. Jednak perfidny Karol nie zadowolił się takim obrotem spraw i postanowił zostać królem, zanim moja dusza odejdzie do Boga. Mając poparcie wojska, groźbą zmusił mnie do rezygnacji z tronu. To wszystko po tym, gdy wygrałam wojnę trzydziestoletnią i obsypałam szlachtę wspaniałymi przywilejami! Jestem przekonana, że wystarczy zew, a Szwecja wróci pod moje władanie!

- Jacek: *Chcę przystać do Ciebie i pomóc zdobyć tron!*
- Eks-królowa Krystyna: *Jacek, pewien jesteś, że chcesz się tego podjąć? Niełatwo będzie odzyskać tron. Król Karol Gustaw jest niebywale silny. Wszyscy dworzanie przysięgli mu wierność. Co prawda przysięga dana uzurpatorowi nie jest ważna i niektórzy mogą przejść na naszą stronę, jednakże czeka nas brutalna i ciężka walka.*
- Jacek: *Doskonale to rozumiem.*
- Eks-królowa Krystyna: *Jacek, nie śmiem wątpić, iż pomoc swa ofiarujesz ze szczerości serca swego i wdzięcznam Ci za to. Jednakże, śmiem sądzić, że szanse nasze na zwycięstwo nie są wystarczające. Gdybyś sławą w walkach się okrył, wówczas nasi przyjaciele bez wahania wstąpiliby w nasze szeregi, a wrogowie zaniechali ataku. Gdy czas ten nadejdzie, rada będę walczyć u Twego boku. Jednakże póki to nie nastąpi, rozważniej będzie by samozwaniec Król Karol Gustaw o niczym nie wiedział” [Mount&Blade 2006]*

Animowany avatar królowej Krystyny przedstawia krótkowłosą szatynkę ubraną w zieloną suknię [[https://mountandblade.fandom.com/wiki/Former_Queen Christina](https://mountandblade.fandom.com/wiki/Former_Queen_Christina)]. Nie jest podobna ani do Greta Garbo ani Liv Ullmann, które w filmach były blondynkami. Widzimy jej lewy profil, podobnie jak na dwóch obrazach olejnych Sébastien’a Bourdon z 1652 r. i 1653 r. z Muzeum Narodowego w Sztokholmie lub konnym portrecie królowej tego samego malarza z 1653 r. (obraz przechowywany w Muzeum Prado w Madrycie) [Reprodukcje wymienionych w akapicie obrazów można zobaczyć w pracy Popp 2015]. Krystynę z gry możemy porównać także z portretami autorstwa Davida Becka: z 1650 r., znajdującym się w Sztokholmie i z 1651 r. znajdującym się w Nationalhistorisk Museum w Frederiksborgu. We wcześniejszych portretach, malowanych przez Jakoba Elbfasa (np. z 1634 r. z galerii portretów na zamku w Gripsholm), była stylizowana na angielską królową Elżbietę (do której porównała się w wyżej przytoczonej autoprezentacji). Widać więc, że twórcy gry dość poważnie potraktowali wizerunek królowej Krystyny, zachowując adekwatność nie tylko względem wydarzeń politycznych, w których wzięła udział, ale także uwzględniając zachowaną ikonografię.

Dominantą fabularną wspomnianej gry, w trybie *single player*, jest właśnie możliwość (konieczność?) rozegrania historii alternatywnej. Rozpoczynamy wiosną 1655 r. (a więc przed najazdem szwedzkim na Rzeczpospolitą, w drugim roku wojny Rzeczypospolitej z Moskwą). Każde z pięciu frakcji, oprócz realnego władcy, posiada „kandydata” do tronu, którego jako gracz możemy poprzeć i w ten sposób stać się stronnikiem danego państwa. A więc hetmanem Wojska Zaporoskiego zamiast Bohdana Chmielnickiego chce zostać Iwan Barabas [por. Szymala 2019, 196-200], cara Aleksego Michajłowicza usiłuje zastąpić Stiepan Razin, chana Krymu Islama Gireja pragnie obalić Mehmed Girej, kandydaturę na króla Rzeczypospolitej proponuje Janusz Radziwiłł, a na tron w Sztokholmie chętnie wróciłaby właśnie królowa Krystyna.

Gra *Dzikię pola* ma więc największą możliwość czynnego uczestnictwa w wydarzeniach historycznych, w porównaniu z filmami fabularnymi, które możemy jedynie interpretować wielokierunkowo, w największej mierze cechuje ją performatywny charakter. Fakt, że spotkanie odbywa się w tawernie, wiąże się z

ograniczonymi opcjami gry. Krystyna zostaje zredukowana do wspólnego mianownika z takimi typami postaci jak handlarz niewolników, podróżnik lub inni goście gospody. Nie powinno być żadnych oznak niezgodności z realiami historycznymi (np. w rodzaju takich, że arystokratka, ponadto eks-królowa, przebywa w takich miejscach). Mimo, że rola postaci Krystyny w grze jest znacząca dla historii w sensie fabuły gry (możemy zmienić równowagę sił w Europie, a Europa jest jedynym znanym w grze światem), jako avatar jest bierna. Postanowiłem sprawdzić różne warianty relacji gracz-Krystyna [Westecott 2009, 1-6; Westecott 2015, 1-240]. Bohaterka staje się aktywna (w sensie dialogu) tylko wtedy, gdy pytamy o okoliczności, które pomagają jej odzyskać władzę. Królowa może pozostać w gospodzie przez kilka dni (nosząc te same ubrania i wyglądając tak samo świeżo w dzień i w nocy); jako gracz możemy zwrócić się do karczmarza i ugościć wszystkich alkoholem - następnego dnia wszyscy w karczmie są w tym samym „stanie” (po wieczornej imprezie z królową Krystyną, którą możemy sobie tylko wyobrazić, „dopowiedzieć”). Co ciekawe, aby znaleźć królową, musimy zapytać o pretendenta do tronu kontrolowaną przez AI postać: podróżnika. Jeśli ten jest w innym mieście, informacja wydaje się cenna (w grze płacimy 30 talarami), podczas gdy błąd w grze (*bug*) polega na tym, że nawet gdy podróżnik jest przy tym samym stole co szwedzka królowa, chętnie weźmie od nas pieniądze za informacje o niej (a Krystyna nie zareaguje - żaden skrypt się nie włączy).

W filmach obraz (wizerunek) Krystyny zdaje się jednak być bardziej rozbudowany, a portret psychologiczny pogłębiony (w grze postaci *de facto* różnią tylko treści wypowiedzianych komunikatów, avatar gracza można zaprojektować dowolnie). Można także rozpatrzyć takie elementy historii wizualnej, jak uzyskanie „klimatu”, nastroju, lepszego rozumienia epoki przez scenografię. Interesujące jest także zbadanie, czy i w jakiej mierze w kolejnych filmowych wizualizacjach uwzględniono szczególne przywiązanie człowieka doby baroku do obrazów. Przykładowo Królowa Krystyna zazdrościła swojemu portretowi, że wizerunek wcześniej dotrze do Rzymu niż ona sama [Stolpe 1988, 239]. Przypomnijmy jeszcze przykładowo, że w podobnym okresie (1651 r.) jej krewniak⁶, król Jan Kazimierz Waza, wioził na pole bitwy pod Beresteczkiem obraz Matki Boskiej, aby symboliczną obecnością wizerunku Marii odpędzić tatarskiego sojusznika Kozaków [Szymała 2019, 118]. Powyższe spostrzeżenia są istotne zwłaszcza, gdy zestawimy w aspekcie roli wizerunku wyznania protestanckie z katolicyzmem.

Powyższe obserwacje są ważne zwłaszcza, gdy porównamy aspekt obrazu protestanckiego wyznania z katolicyzmem. Nie chodzi tutaj o ustalenie, czy i kiedy decyzja o nawróceniu dojrzała w umyśle Krystyny i w jakim stopniu była uzasadniona względami teologicznymi i praktycznymi, ponieważ zarówno wahanie, jak i współistnienie tych dwóch tradycji składają się na obraz kultury baroku połowy XVII w. Podsumowując ten wątek, musimy również wspomnieć, że choć w grze

⁶ Krystyna, córka Gustawa Adolfa, była wnuczką Gustawa Wazy, założyciela szwedzkiej dynastii. Gustaw Adolf był najmłodszym synem Gustawa Wazy, starszym był Jan III Waza, który poślubił Katarzynę Jagiellonkę córkę Zygmunta Starego. Jan III Waza i Katarzyna Jagiellonka mieli syna Zygmunta Wazę, króla Rzeczypospolitej, a ten dwóch synów: Władysława IV i Jana Kazimierza. Oznacza to, że Krystyna, podobnie jak Zygmunt Waza, byli wnukami Gustawa IV, więc dla Jana Kazimierza szwedzka królowa była ciotką, chociaż był on starszy (1609-1672).

mogą występować błędy, możemy również znaleźć analogie do wydarzeń historycznych (a przynajmniej historyczno-filmowych). W filmie z Gretą Garbo jest scena, w której Krystyna przypadkowo spotyka dyplomatę króla Hiszpanii Filipa IV. Jest śnieżycą i orszak nie może przejechać, bohaterowie zatrzymują się na kilka dni w tawernie [Helman 2016, 65]. Bohaterowie zakochują się, widzowie odkrywają ludzką stronę tytułowej bohaterki (takie ujęcie narzucał gatunek melodramatu).

Najwcześniejszym pełnometrażowym filmem fabularnym, w którym przedstawiono biografię szwedzkiej monarchini jako główny temat, jest więc *Królowa Krystyna* z 1933 r. z aktorską kreacją Greta Garbo w roli tytułowej. Film zdaje się być najlepiej opracowany spośród wszystkich trzech ekranowych wizerunków królowej, paradoksalnie jest także dziś najmniej znany. Rafał Marszałek zauważył, że czas powstania filmu to „w rozumieniu filmowych portrecistów (...) moment ostatecznie bratający legendarnych władców z masową publicznością” [Marszałek 1984, 285]. Badacz stwierdził, że w miarę rozwoju fabuły korona ciąży Krystynie coraz bardziej, w polityce zagranicznej (okres wojny trzydziestoletniej), dąży do zawarcia pokoju, a w sferze emocjonalnej „wyraża wdzięczność kochankowi za chwilę zapomnienia, że jest królową”. Jednocześnie pojawiają się porównania z królową angielską Elżbietą (obecne zresztą w każdym filmie i grze). Istotniejsza jednak była gatunkowość – historia Krystyny została przedstawiona jako melodramat i tej konwencji podporządkowano inne aspekty. Widz melodramatu nie chciał oglądać nieatrakcyjnej wizualnie bohaterki o skomplikowanej psychice ani jej niepowodzeń wynikających z niepopularności w zdominowanej przez mężczyzn polityce. W filmie wyeksponowano zatracenie miłosne, podobnie jak w psychologicznym ujęciu, które zaproponował jeden z biografów, Paul de Musset (1804-1880) [de Musset 1887]. Już w okresie międzywojennym zdawano sobie sprawę, że portret filmowy nie będzie „wierną rekonstrukcją” wizerunku królowej. Widownia, oglądając Krystynę, myślała nie o XVII w. władczyni, a o współczesnej „królowej ekranu”, Grecie Garbo.

Podobną strategię stosowali inni filmowcy lat 30., portretujący na ekranie słynne władczynie czasów nowożytnych [Konik 2010]; wystarczy wymienić *Barbarę Radziwiłłównę* (reż. J. Lejtes, 1936), *Panią Walewską* (oryg. tytuł *Conquest*, reż. R. Brown, 1938) lub *Marry of Scotland* (reż. J. Ford, 1936). We wszystkich tych filmach można zauważyć próbę sugerowania widzom interpretacji historii przez pryzmat wycinka – widzowie budują wyobrażenie o królowej na podstawie jednego, zazwyczaj dramatycznego, epizodu, jak dialog ze skazańcem, abdykacja czy konwersja.

Nie jest więc film z lat 30. podręcznikiem historii modernistycznej czy pozytywistycznej do biografii szwedzkiej monarchini⁷. Z perspektywy lat stanowi

⁷ Rafał Marszałek w swojej monografii, opublikowanej w 1984 r. przytoczył obszerny fragment publikacji sprzed prawie 50 lat, w której autor „na świeżo” skomentował filmowy portret Krystyny w następujących słowach: „Ta piękna i uwodzicielska Krystyna, królowa miłości, jest zjawiskiem wywierającym tak silne wrażenie i zawsze tak melodramatycznym, że nie może ani stracić aktualności, ani pozostać w obrębie poezji. Staje się tematem filmowym, a najbardziej uwodzicielską, najpiękniejszą kobietą, jaką zna film, ukazuje milionom swoich wielbicieli czarownic fatalną władczynią, i zwie się ona królową Krystyną, i wygląda jak królowa z bajki, a potem znowu jak księżę z bajki – i ukazuje akcję państwową i miłosną o czarującej absurdalności”. A. Neumann,

natomiast źródło do historii społecznej: myślenia przeciętnego człowieka (symbolizowanego przez widzów, z myślą o których film powstał) na temat wydarzeń z połowy XVII w. W pewnym sensie dużo mówi także o systemie gwiazdorskim w latach 30. Z punktu widzenia popularyzacji, a tym dydaktyki (ale także performansu), może zainteresować i skłonić do sięgnięcia po inne opracowania, w tym tradycyjne, a współcześnie także późniejsze wizualizacje. Gdy zaistnieje taka sytuacja, możemy mówić o performansie – performerem nazwiemy każdego, który po seansie zada sobie trud samodzielnej kwerendy, chcąc „bliżej poznać” bohaterkę (filmu, ale i historii), podejmie pewne działania, jak np. wyszukiwanie opracowań dostępnych *online* lub decyzja o seansie kolejnego filmowego portretu.

W 1974 r. powstały dwa filmy fabularne o tematyce szwedzkiej, których akcję osadzono w połowie XVII w.: polski *Potop* (reż. Jerzy Hoffman) i brytyjska *Abdykacja* (reż. Anthony Harvey). Na temat *Potopu* istnieje obszerna literatura przedmiotu [Dzewiński 2019, 119-134 - w przypisach autor wymienił najważniejsze opracowania dotyczące filmu] i królowa Krystyna nie jest w nim wzmiankowana. Drugi z filmów jest dużo słabiej znany, zwłaszcza w Polsce, o czym może świadczyć niewielka liczba głosów na portalu filmweb (115 w czasie pracy nad artykułem w porównaniu do 72 880 ocen filmu Hoffmana). Podobnie niewiele znajdziemy omówień i analiz filmoznawczych.

Kilka propozycji interpretacyjnych *Abdykacji* znajdziemy w tomie zbiorowym *Kino Norwegii* [Holst, Urbanik 2011]. Per Haddal w tekście o Liv Ullmann zauważył podobieństwo filmu do o dwa lata wcześniejszego obrazu *Papież Joanna*. Oprócz aktorstwa łączy je tematyka historyczna. Film Michaela Andersona z 1972 r. *Papież Joanna* opowiada o rzeczywistej historii z połowy IX w., kiedy młoda dziewczyna z Moguncji została wybrana na następcę Leona IV i została zdemaskowana gdy po dwóch latach w trakcie procesji urodziła dziecko i zmarła. O *Abdykacji* czytamy u Haddala, że „Fabuła nie miała zbyt wiele wspólnego z historią, jednak dzięki niej producenci z Hollywood mogli promować Ullmann jako następczynię Greta Garbo (...). Ullmann nie chciała jednak być nową Garbo czy nową Bergman” [Haddal 2011, 79]. Uznała natomiast film za jeden z jej ulubionych.

Alicja Helman, pisząc o filmie *Abdykacja*, podkreśla, że rola miłości jest ważna we wszystkich trzech filmach [Helman 2016, 62-66]. W *Abdykacji* jest to miłość do kardynała Azzolino. Film zaczyna się, gdy kończy się film z 1933 roku (i film z 2015 roku). Zgodnie ze scenariuszem film powstał na podstawie dialogów Krystyny z kardynałem, Helman pisze, że jest to „konkurs godnych, wielkich umysłów, a nie relacji przełożonego i składającego petycję” [idem, 65]. Później odległość maleje i zaczyna się ciekawość i otwartość między dwoma postaciami. W retrospektywnych scenach widzimy, jak Christina była wychowywana jako żołnierz, jej chora psychicznie matka jej nienawidziła i jak dziewczyna była szkolona przez Oxenstiernę. Christina waha się, ostatecznie wyznaje swoją miłość (Helman podkreśla, że robi to jako pierwsza) kardynałowi Azzolino. W tym odczuciu z tej

Krystyna królowa Szwedzka, przeł. M. Tarnowski, Warszawa 1937, s. 105. Oryginał wydano w 1936 r. pod tytułem *Königin Christine von Schweden*. Por. R. Marszałek, op. cit., s. 296.

konkurencji ktoś lub coś innego wygrywa – kończy się romans, rośnie chłodna polityczna kalkulacja. Helman zauważa, że aktorka Ulmann pokazała tutaj cały kalejdoskop stanów emocjonalnych królowej.

W porządku chronologicznym należy wymienić dwa przykłady adaptacji scenicznych dramatu Augusta Strindberga (1849-1912) pod tytułem *Krystyna*. W 1980 roku Ryszard Major zrealizował spektakl teatru telewizyjnego *Krystyna* (rolę królowej grała Joanna Bogacka). Następnie, w połowie lat 90. powstał spektakl w reżyserii Piotra Mikuckiego⁸. Rolę szwedzkiej monarchini grała Dorota Segda. Na temat sztuki Strindberga i jej scenicznej interpretacji czytamy w materiałach TVP:

Dramat Strindberga ukazuje córkę walecznego, wstawionego mężnymi czynami i śmiercią na polu chwały Gustawa II Adolfa - w momencie poprzedzającym jej abdykację na rzecz Karola X Gustawa. Królowa jest uwikłana w sieć uczuć i miłostek. Korona jest dla niej ciężarem, nie źródłem szczęścia. Nie chce pamiętać o tym, że władca winien rządzić swym państwem mądrze i z myślą o swoim ludzie. Jest przede wszystkim kobietą i nade wszystko pragnie żyć miłością. Jest w tej Krystynie coś z dziecka - duża naiwność i zarazem duże okrucieństwo. Gra, którą prowadzi, służy głównie spełnianiu jej własnych zachcianek. Strindbergowski dramat, w którym na czoło wysuwa się psychologiczny wizerunek niezwyklej kobiety, jest jednocześnie aktualną w każdej epoce lekcją historii. Obserwujemy, jak rządy «nie tych co potrzeba» skazują na zgubę cały naród. A narodowi nie pozostaje nic innego, jak milcząco czekać na nowego władcę⁹.

Skomplikowana psychika Krystyny przypomina inną rolę tej aktorki: w filmie fabularnym *Tato* z tego samego okresu Segda grała chorą psychicznie żonę reżysera (rola Bogusława Lindy)¹⁰. Należy pamiętać, że takie formy nadają się również do badań z perspektywy historii wizualnej (nie tylko jako dzieła artystyczne lub element rozrywki, ale także ze względu na ich historiozofię: patrz Witek 2016, szczególnie rozdział o historycznym teatrze telewizyjnym).

Następnie musimy wspomnieć o filmie dokumentalnym. W 2007 roku rozpoczęto prace nad francuskim serialem dokumentalnym *Secrets d'Histoire* (ang. *Mysterious of history*, pol. *Historia w postaciach zapisana*), do połowy 2020 r. składającym się z ponad 150 części jako osobnych filmów o różnych osobach z różnych okresów historycznych. Początkowo odcinki trwały godzinę, po kilku latach zaczęto kręcić 1,5 godzinne (pełnometrażowe) filmy. W 2012 roku (w sezonie 6) powstał odcinek *Christine de Suède, la reine des scandales* (*Krystyna, szwedzka królowa skandali*). Początkowo filmowcy wydają się kontynuować stereotypowy wizerunek bohaterki, następnie konsultanci pogłębiają charakterystykę i próbują odtworzyć prawdę o tej

⁸ Alicja Helman podała, że w 1994 r.; na stronie filmpolski.pl czytamy, że było to w 1995 r. Tę ostatnią datę jako rok produkcji potwierdziła kwerenda w archiwum TVP.

⁹ Opis jest dostępny na stronie <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=521257> [dostęp 11.11.2020 r.].

¹⁰ Wydaje się, że obsadzenie aktorki tymi dwiema rolami nie było przypadkowe (Segda zagrała je obie bardzo dobrze, warto sprawdzić, czy rola filmu zainspirowała teatr, czy wręcz przeciwnie). Oba te występy pozostawiam do dalszej, głębszej analizy.

postaci, korzystając z różnych źródeł i interpretacji. W filmie zebrano historyków i kustoszy muzealnych, głównie z Francji i Szwecji. Wykorzystano (pokazano) wiele autentycznych miejsc związanych władczynią. Jeśli wcześniej podkreślano jej związek z Kartezjuszem, to film ten podkreśla również korespondencję z innymi (głównie francuskimi) filozofami, na przykład Pascal, Spinoza i Leibniz. Ostatni film ma ogromne znaczenie w popularyzacji historii (biografii) Krystyny, może również przyczynić się do „odbrązowienia” jej portretu. Choć klasyfikacja jako film naukowy budzi wątpliwości (wydaje się, że konsultanci mówią zgodnie ze scenariuszem, w interpretacjach historyków i kuratorów muzealnych nie ma polemiki), ale wciąż może prowadzić do refleksji, że bohaterka została pokazana z kilku stron.

Ostatni film poświęcony Krystynie to *Dziewczyna, która została królem* (2015 r.). Ze względu na pochodzenie twórców oraz lokalizację dobranych krajobrazów, spośród trzech dotąd wymienionych obrazów to produkcja najbardziej skandynawska. Reżyserował Fin ([Mika Kaurismäki](#)), wiele ujęć zrealizowano w Finlandii (zamek w Turku). Zarówno kreacja głównej bohaterki, jak ogólnie obraz epoki, a co za tym idzie, historiozofia dzieła, zdaje się stanowić udany kompromis między wizerunkiem znanym z beletrystyki (tendencyjne ujmowanie biografii Krystyny jako *femme fatale*, dziwaczki, nimfomanki lub po prostu bezrefleksyjnej uwodzicielki) a chłodniejszą refleksją badaczy (np. biografia autorstwa Svena Stolpe, w której skupił się głównie na ukazaniu wewnętrznych rozterek i przeżyć, jak również doświadczeń czytelnicznych i przemyśleń teologicznych). W filmie można się doszukać kwintesencji jednej i drugiej tradycji historiograficznej: mamy zarówno stoicyzm, korespondencję z Kartezjuszem i w ogóle podkreślenie znaczenia francuskiego filozofa w kształtowaniu metod rozumowania monarchini, a z drugiej uleganie emocjom i zachowania, które można zaklasyfikować jako przejawy szaleństwa.

Trzeba zaznaczyć, że wszystko to ma miejsce w czasach szwedzkich: akcja rozgrywa się od śmierci Gustawa Adolfa (jedyna wymieniana w opisach filmu data 1632 wiąże się jedynie z tym faktem i krótko pokazaną koronacją dziecka na królową, większość akcji dzieje się dużo później, gdy jest już dorosła) do abdykacji, ale głównie na przełomie lat 40. i 50. XVII w. (początek korespondencji z Kartezjuszem, pokój westfalski 1648 r., śmierć Kartezjusza w lutym 1650 r.). W kwestiach historii politycznej wzmiankowana jest wojna trzydziestoletnia i chęć Krystyny do jej zakończenia (mimo sprzeciwu dużej części szlachty szwedzkiej). Finalnie powstała atrakcyjna wizualnie, poprawna politycznie i „nowoczesna” biografia filmowa szwedzkiej królowej. Maciej Dowgiel na łamach portalu edukacja filmowa.pl bardzo pozytywnie odniósł się do tego obrazu, znajdując korzyści w warsztacie nauczycieli różnych przedmiotów humanistycznych, którzy mogliby się nim posłużyć¹¹. Na portalu filmweb, film został oceniony niżej niż *Abdykacja* lub *Królowa Krystyna* (średnia ocena: 5,5/10), natomiast liczba oceniających (1638 głosów na początku 2020 r.) jest większa niż suma ocen dwóch wcześniejszych obrazów, co świadczy o popularności współczesnej wersji ekranowej.

¹¹ <http://edukacja filmowa.pl/dziewczyna-ktora-zostala-krolem-2015/> [dostęp 01.2020 r.].

Scharakteryzowane wyżej, wybrane wizerunki królowej Krystyny (mozaika, trzy filmy i gra komputerowa) posiadają pewne cechy wspólne, wzajemnie się także uzupełniają tworząc pełniejszy obraz i naświetlając elementy jej biografii na różne sposoby i z wykorzystaniem odmiennych strategii. Do elementów wspólnych należy przedstawienie szwedzkiej monarchini jako kobiety młodej i atrakcyjnej (w żadnym z wymienionych źródeł nie widzimy jej pod koniec życia, w latach 80. XVII w.), bardziej lub mniej zdeterminowanej i „męskiej”. W każdym przypadku decyzja o abdykacji stanowi punkt kulminacyjny jej życiorysu (a wręcz historii Szwecji czy nawet Europy w połowie XVII w.): w mozaice ratusza w Sztokholmie to jedyna scena, na której ją oglądamy, w filmie z lat 30. melodramatycznie ukazano narastający ciężar, którym korona przytłacza kobietę, w *Abdykacji* sam tytuł sugeruje wagę tego wydarzenia; także w grze *Dzikie pola* kulminację stanowi (może stanowić, ponieważ niekoniecznie gracz wybierze stronę Królestwa Szwecji) próba odzyskania tronu (żał abdykacji, sugestii że rezygnacja z tronu nie była samodzielną decyzją). W większości tych portretów mamy także aluzje do innej władczyni: angielskiej Elżbiety (nie ma jej bodaj tylko na mozaice Sali Złotej).

W żadnej wizualizacji nie wspomniano, że Krystyna kandydowała na władczynię Rzeczypospolitej: nastąpiło to po drugiej abdykacji przedstawiciela dynastii Wazów za jej życia: Jana Kazimierza w 1668 r. Oczywiście w każdym opracowaniu autor wybiera niektóre elementy i nie zawsze da się wykorzystać cały materiał, zwłaszcza sztuka filmowa związana jest z koniecznością skrótu, by w ten sposób wzmocnić dynamikę kompozycji (skondensować niektóre sceny) i zwiększyć czytelność przekazu wśród szerokich gron odbiorców.

Do elementów performatywnych możemy zaliczyć odbiór (recepcję) wszystkich wymienionych konterfektów. W grze najbardziej bezpośrednio obcujemy z postaciami historycznymi, natomiast w ramach recepcji także inicjujemy pewne działania. Performerem będzie zarówno autor recenzji zamieszczonej na mniej lub bardziej popularnym portalu, jak również nauczyciel w szkole i wszyscy uczniowie, którzy podejmą próbę wykonania zadania domowego, polegającym na interpretacji elementów biografii królowej Krystyny z wykorzystaniem np. (wybranych scen) najnowszego filmu.

Bibliografia

1. Drzewiński S. (2019), Kmicic w trój wymiarze. O Potopie Jerzego Hoffmana jako adaptacji powieści historycznej, [in:] Kowalczyk M. E., Szymala J. [Ed.], Film a historia. Szkice z dziejów wizualnych, Kraków: Księgarnia Akademicka, p. 119-134.
2. Haddal P. (2011), Liv Ulmann. Twarzą w twarz, [in:] Holst J. E., P. Urbanik P. (2011, Ed.), Kino Norwegii, transl. P. Urbanik, M. Kłos, Kraków: Ha!art, MFF Nowe Horyzonty, p. 79.
3. Haidenthaller Y. (2015), Allt guld som glimmar. Stormaktstidens medaljkonst från Kristina till Karl XI, thesis done in 2015 r. in Uppsala University, p. 35-41, online: https://www.academia.edu/36051564/Masters_Thesis_Allt_guld_som_glimmar. Stor

- [maktstidens medaljkonst fr%C3%A5n Kristina till Karl XI 2015](#) [Access: 12.01.2019].
4. Helman A. (2016), Krystyna, Królowa Szwecji „Kino”, no. 8, p. 62-66.
 5. Holst J. E., P. Urbanik P. (2011, Ed.), Kino Norwegii, transl. P. Urbanik, M. Kłos, Kraków: Ha!art, MFF Nowe Horyzonty.
 6. <http://edukacjafilmowa.pl/dziewczyna-ktora-zostala-krolem-2015/> [Access: 01.2020].
 7. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=521257> [Access: 04.2020].
 8. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=522443> [Access: 04.2020].
 9. https://fr.wikipedia.org/wiki/Secrets_d%27Histoire [Access: 04.2020].
 10. https://mountandblade.fandom.com/wiki/Former_Queen_Christina [Access: 01.2020].
 11. Konik M. (2010), *Filmowe portrety monarchiń*, master's thesis supervised by prof. Tadeusz Szczepański, Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, unpublished work.
 12. Marszałek R. (1984), *Filmowa pop-historia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, p. 285.
 13. *Mount&Blade: with fire and sword*, (2010), TaleWords.
 14. Musset (de) P. (1857), *Christine, roi de Suède*, Paris.
 15. Popp N. A. (2015), *Beneath the surface: the portraiture and Visual rhetoric of Sweden's Queen Christina*, the master's thesis made in 2015 at the University of Iowa, online: <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1761&context=etd> [access: 12.01.2020].
 16. Saar-Kozłowska, A. (2014), *Minerwa Północy i Szwedzki Herkules. Wizerunek królowej Krystyny w grafice propagandowej z 1649 roku*, [in:] „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, no. XL, p. 39-73.
 17. Stolpe S. (1988), *Królowa Krystyna*, transl. M. Olszańska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, p. 239.
 18. Szymala J. (2013), *Filmowy obraz potopu szwedzkiego (1655-1660)*, „Kwartalnik Sarmacki”, no. 3, p. 11.
 19. Szymala J. (2019), *Powstanie kozackie 1648-1658 w grach komputerowych*, [in:] idem, *Powstanie kozackie 1648-1658. Studium z historii wizualnej*, Kraków: Księgarnia Akademicka, p. 196-200.
 20. Szymala J. (2019b), *Wybrane elementy historii wizualnej według licealistów. Refleksje na podstawie badań z lat 2012 i 2017*, [in:] (Nie)zależne państwo, społeczeństwo. (Nie)zależna kultura i edukacja, ed. B. Techmańska, M. Skotnicka-Palka, p. 189-205.
 21. Westecott E. (2009), *The Player Character as Performing Object*, „Digital Games Research Association” (DiGRA), p. 1-6.

22. Westecott E. (2015), *Performing Play in Digital Games: Mapping Feminist Futures*, praca doktorska wykonana pod kierunkiem Barry Atkins i Andy Smith (second supervisor), University of South Wales, s. 1-240.
23. Witek P. (2016), *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Filmografia

24. *Christine de Suède, la reine des scandales* (film cyklu *Mysterious of history*, 2012).
25. Krystyna (1980), reż. R. Major.
26. Krystyna (1995), reż. P. Mikucki.
27. Queen Christina (1933), reż. R. Mamoulian.
28. The Abdication (1974), reż. A. Harvey.
29. The Girl King (2015), reż. M. [Kaurismäki](#).

Monografia filmowej historii Ukrainy - omówienie (Л. Брюховецька, Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії, Київ 2014, 496 ss.)

Viktorii Vitkovska¹

Abstract

Larisa Briukhovetska is the greatest authority in Ukrainian film studies in the field of historical film. She is the author or editor of several books and many articles, among them *Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії* (*The most interesting story in Europe. On-screen version*), first published in 2014. The monograph is pioneering, has a great impact and significance. It consists of a preface and four chapters. The first chapter has a theoretical character, in the second the author discussed films, the action of which takes place from the Middle Ages to the nineteenth century. In the third chapter, the author analyzed films that concern the history of Ukraine in the 20th century. In the last chapter, Briukhovetska published seven interviews with historians and film directors.

Przedmiotem rozważań jest monografia Larysy Briuchowieckiej (ur. 1949 r.)² pod tytułem *Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії* (można zaproponować tłumaczenie: *Najciekawsza w Europie historia ekranowa*) [Брюховецька 2014]. Jako autorka, redaktorka lub współredaktorka opublikowała kilkanaście tomów na

¹ Uniwersytet Ekonomiczny we Wrocławiu: bibliotekoznawca, bibliograf, do 2017 roku kustosz w Charkowskiej Bibliotece Naukowej im. W. H. Korolenki, od 2018 roku bibliotekarz w Bibliotece Głównej Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu. Zajmuje się sporządzaniem zestawień bibliograficznych, do jej zainteresowań badawczo-naukowych należy kultura Słowian, korzysta z ustaleń metodologicznych historii wizualnej, publikowała w tomach zbiorowych serii wydawniczej „Historia w Mediach”. ORCID 0000-0001-9170-8319.

² Лариса Іванівна Брюховецька, w polskich opracowaniach nazwisko badaczki transliterowano rozmaicie: jako Briuchowecka („Studia Filmoznawcze” 2016, nr 37), Briuchowecka („Studia Filmoznawcze” 2018, nr 39), Bruhovec'ka (A. Matusiak, *Українське кіно lat 90. XX wieku w poszukiwaniu tożsamości narodowej*, „Porównania” 2007, nr 4, s. 140), Brjuchowecka (J. Kościółek, *Kondycja postradzieckiego kina ukraińskiego*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2014, 5/2, s. 112). W 2015 r. czyli rok po ukazaniu się pierwszego wydania wymienionej publikacji, na ukraińskiej Wikipedii utworzono hasło „Лариса Іванівна Брюховецька”, do końca 2018 r. kilkunastokrotnie edytowane. Obecnie można tam przeczytać, że autorka to krytyczka filmowa, filmoznawczyni, redaktorka naczelna czasopisma „Кіно-Театр” („Kino-Teatr”), wykładowczyni na Wydziale Kulturoznawstwa Państwowego Uniwersytetu „Akademia Kijowsko-Mohylańska”, kierowniczką Centrum Studiów Filmowych NaUKMA (Центр кінематографічних студій НаУКМА). W latach 1967–1972 studiowała na Wydziale Dziennikarstwa Uniwersytetu Państwowego w Kijowie, w latach 1974–1982 była redaktorką naukową działu sztuka (Мистецтво) Ukraińskiej Radzieckiej Encyklopedii, pracowała w redakcjach gazet „Урядовий кур'єр” (w tłumaczeniu: „Kurier Rządowy”) i „Київ” (Kijów). W 1988 r. została członkinią Narodowego Związku Filmowców Ukrainy (Національна спілка кінематографістів України, НСКУ). Od 1994 r. wykłada w Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, w roku kolejnym z inicjatywy swoich studentów utworzyła czasopismo „Кіно-Театр”. W latach 2000–2009 członkini Rady Ekspertów Państwowego Komitetu Ukrainy (Державне агентство України з питань кіно, Держкіно України), w latach 2000–2004 członkini Komitetu ds. Nagrody Krajowej Tarasa Szewczenki (Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка), w latach 2004–2013 członkini Komitetu ds. Nagrody Państwowej im. Ołeksandra Dowżenki (Державна премія України імені Олександра Довженка). W pierwszej dekadzie XXI w. była sekretarzem Narodowego Związku Filmowców Ukrainy w sprawach twórczych, obecnie jest członkinią Zarządu НСКУ.

temat kina światowego i ukraińskiego. W haśle encyklopedycznym wymieniono wydane tomy zwarte (zob. bibliografia) oraz wybrane artykuły, te ostatnie z podaniem dostępu do elektronicznej wersji (wymieniłam je w bibliografii).

Tytuł omawianej książki inspirowany był słowami Timothy'ego Snydera³, który stwierdził, że ukraińska historia jest najciekawszą historią w Europie. Publikacja Briuchowieckiej jest trudno dostępna w wersji drukowanej (niewielki nakład 200 egzemplarzy), natomiast można ją uzyskać w postaci elektronicznej – jedyną barierą utrudniającą recepcję międzynarodową jest fakt, że została wydana w języku ukraińskim (wersja elektroniczna: <http://elib.nplu.org/view.html?id=6287> [dostęp 12.2020]). Wydaje się, iż książka była początkowo słabo znana szerokiemu odbiorcy także na Ukrainie. Do takiego wniosku upoważnia kwerenda w bibliotekach naukowych – przykładowo w Charkowskiej Bibliotece Naukowej im. W. G. Korolenki nie ma ani jednego egzemplarza. Ponadto na ukraińskich stronach internetowych tuż po premierze nie znalazłam recenzji ani omówienia.

Omawiana monografia to alternatywna (pod względem źródłowym lub materiału badawczego, niekoniecznie odnośnie interpretacji bądź historiozofii) historia Ukrainy – bazę źródłową stanowią mianowicie filmy, głównie fabularne, najczęściej ukraińskie, choć też zagraniczne. Briuchowiecka przedstawiła chronologicznie filmową historię Ukrainy, niekiedy odwołując się do źródeł czy opracowań tradycyjnej historiografii (często zresztą nieaktualnej; warto odesłać do polskich przekładów opracowań Natalii Jakowenko: Jakowenko 2000; 2010; 2011). Publikację można zaklasyfikować na pograniczu opracowania popularnonaukowego i naukowego. Wydana została w popularnonaukowej serii, choć opatrzone ją aparatem naukowym (ponad 300 przypisów na prawie 500 stronach), bibliografią, była także recenzowana (autor recenzji - Михайло Собуцький, pol. Mychajło Sobucki – filolog i kulturoznawca). Należy podkreślić pionierski charakter monografii, zważywszy na fakt, że przykładowo w Polsce opracowania tzw. narodowego kina historycznego pojawiły się dopiero kilka lat później (monografie Piotra Kurpiewskiego (Kurpiewski 2017) i Macieja Białousa (Białous 2017)).

Książka składa się z przedmowy i czterech rozdziałów, zawiera bibliografię i indeks nazwisk. Została wydana przez kijowskie wydawnictwo Задруга w twardej oprawie. Pierwszy rozdział ma charakter wprowadzenia teoretycznego, w dwóch kolejnych analizowana jest historia w filmach. Na ostatni rozdział złożyły się wywiady z filmowcami i historykami.

W krótkiej, instruktywnej przedmowie (s. 5-8) autorka wyszła z założenia, że większość ludzi częściej ogląda filmy, niż czyta książki. Dlatego jej celem jest popularyzacja historii Ukrainy dzięki ukazaniu jej przez materiał filmowy. Z jednej strony publikacja jest więc adresowana do zainteresowanych historią kraju, a z drugiej – do kinomanów. Autorka zauważyła także, że w ukraińskim systemie oświaty, zarówno dawniej, jak i współcześnie, wciąż przywiązuje się niewielką

³ Amerykański badacz historii Europy Środkowo-Wschodniej, autor m. in. przetłumaczonej na język polski monografii (Snyder 2006).

wagę do roli kina. Dopiero od niedawna na Ukrainie doceniani są filmowcy, którzy zajęli się w swoich dziełach odniesieniami do historii współczesnej, XX-wiecznej, o czym mają świadczyć nagrody państwowe. Briuchowiecka zastrzegła, że nie uwzględniła wszystkich filmów, ponieważ oprócz tego, że, jak uważa, byłoby to niemożliwe, wiele obrazów powstałych w latach 20. nie dotrwało do naszych czasów. Przedmowa kończy się podziękowaniami, skierowanymi do czytelników maszynopisu książki, osobno Autorka wyraziła wdzięczność Oldze Briuchowieckiej za konstruktywną krytykę podrozdziału o Iwanie Mazepie⁴.

Pierwszy, teoretyczny rozdział Autorka nazwała „Історичний простір у мистецтві” (historyczna przestrzeń w sztuce, s. 9-50). Składa się z kilku podrozdziałów: Визнання історичної спадковості (wyznania historycznej spuścizny); Літературні барви давнини (literackie barwy dziejów); Ліна Костенко та її концепція історії України (Lina Kostenko i jej koncepcja historii Ukrainy⁵); Історичне коріння українських проблем (historyczne korzenie ukraińskich problemów); Він вірив своєму війську ("Наливайко") (Wierny swojemu wojsku: Nalewajko); Історія у дзеркалі екрану (historia w zwierciadle ekranu). Wgląd w treści rozdziału pozwala stwierdzić, że w badaniach kina Autorka postuluje głównie wykorzystanie narzędzi filologicznych i literaturoznawczych. Postulatom tym pozostała zresztą wierna w dalszych częściach monografii. Ze względu na wcześniejsze doświadczenia badawcze Briuchowieckiej uwypuklenie aspektu filologicznego w badaniach filmu wydaje się zrozumiałe.

Choć warto podkreślić, że Briuchowiecka przytoczyła także badania zagranicznych autorów zajmujących się filmem i historią: Marka Ferro i Rafała Marszałka, to trzeba też wspomnieć, że zabrakło w jej pracy odniesień do badań radzieckich filmologów (szerzej na ten temat zob. Szymala 2019, 33-48). Przykładowo w 1939 r. wydano w Moskwie tom zbiorowy pod tytułem *Советский исторический фильм* (*Radziecki film historyczny*; Вейсман 1939), a dekadę później Rostisław Jurieniew opublikował monografię radzieckiego kina biograficznego (Юренив 1949, imię i nazwisko podaje w języku polskim, ponieważ w polskim filmoznawstwie znane są przekłady jego prac). Oprócz książki Jurieniewa ważnym opracowaniem tematu kina historycznego jest praca *Советский исторический и историко-революционный фильм* (w tłumaczeniu: *Radziecki film historyczny i historyczno-rewolucyjny*) z 1962 r. (Власов 1962). Można jeszcze wymienić broszurę *Советский историко-биографический фильм* (pol. *Radziecki film historyczno-biograficzny*) z 1978 (Будяк 1978). Około 2010 r. opublikowano kilka rosyjskojęzycznych monografii, w których podjęto tematykę kina i historii: Игорь Смирнов (Igor Smirnow) zaproponował teorię „wideozędu” (*Видеоряд*) posługując się historyczną semantyką kina (Смирнов 2009); Александр Федоров (Aleksander Fedorow) zajął się analizą obrazu Rosji w zachodnich filmach okresu „zimnej wojny” w porównaniu z ekranową wizją po 1991 r. (Федоров 2010); zaś różne aspekty kina wojennego (wojny o niepodległość w drugiej połowie XX w. w kinie światowym) przedstawił

⁴ Ольга (Olga) Briuchowiecka to córka Larysi (ur. 1976), dziennikarka.

⁵ Przyglądając się biografii Liny Kostenko, można dostrzec nie tylko przenikanie literatury i kina, ale także kultury polskiej i ukraińskiej. Pierwszym mężem poetki był polski pisarz Jerzy Jan Pachlowski, a drugim dyrektor kijowskiego studia filmowego Wasyl Cwirkunow. Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Lina_Kostenko [dostęp 10.2018].

w 2013 r. Михаил Трофименков (Michaił Trofimińkow; Трофименков 2013), a Aleksander Pawłow (Aleksander Pawłow) w 2014 r. opublikował obszerną monografię na temat kina dla masowego odbiorcy (Павлов 2014).

Rozdział drugi „Мрії про минуле” (marzenia o przeszłości) rozpoczyna się analizą filmu *Zwenigora* (podrozdział: Звенигора: оволодіння історичним часом). W następnej kolejności Autorka przyjrzała się filmom poświęconym okresowi książęcemu (Княжа доба). W tym podrozdziale omówione zostały produkcje dotyczące księżnej Olgi, Jarosława Mądrego i Daniela (Danyły) Halickiego. Szerszej analizie doczekał się film *Zachar Berkut* (polska wersja tytułu wg Rąkowski 2013, 491), będący przedmiotem kolejnego podrozdziału *Сила і слабкість Київської Русі* (siła i słodycz Rusi Kijowskiej). Interesujące są obszerne podrozdziały poświęcone historii nowożytnej, a więc od początku do końca istnienia Sycy Zaporoskiej (są to kolejno: Звитяга лицарів. Козаччина і Запорозька Січ; Гетьманщина; Козацька держава і Руїна; Доба гетьмана Івана Мазепи oraz podrozdział poświęcony historii Ukraińcy w serialu Jerzego Hoffmana: Широкий формат історії. "Україна" Єжи Гофман). Warto zwrócić uwagę, że Autorka wzięła na warsztat nie tylko produkcje rodzime, ale także zagraniczne obrazy, w których nawiązano do historii Kozaczyzny. W pierwszym z podrozdziałów „nowożytnych” (Звитяга лицарів. Козаччина і Запорозька Січ - Zwycięstwa rycerzy. Kozaczyzna i Sicz Zaporoska) omówione zostały zagraniczne adaptacje filmowe *Tarasa Bulby* – niemiecka z 1924 r., francuska z 1946 r., angielska z 1938 r., amerykańska z 1962 r., włoska z 1963 r., czeska (powinno być – czeskosłowacka) z 1987 r. oraz rosyjska z 2009 r. Analogicznie, po analizie filmu Ihora Sawczenki *Bohdan Chmielnicki*, a następnie zmienionej po wojnie wersji filmu (tytuł *300 lat temu*), można było spodziewać się choćby wzmianki o włoskiej adaptacji *Ogniem i mieczem*. W kwestii „nowożytnego” podrozdziału, należy zaznaczyć, że Autorka przybliżyła w nim niemal zupełnie nieznaną w Polsce filmy, takie jak *Ще як були ми козаками* (dwuczęściowy film z lat 2002-2003 nie był dystrybuowany w Polsce, można zaproponować tłumaczenie: *Gdy jeszcze byliśmy Kozakami*) (szerzej o wymienionych wyżej filmach zob. Szymala 2019). W podobnym okresie, były dyrektor kijowskiego studia filmowego (zob. Marczak 2014, 47-61) Mykoła Maszczenko rozpoczął pracę nad *Bohdanem Zenobim Chmielnickim* (2008). Część „rycerską” podrozdziału „nowożytnego” zamyka analiza dwóch obrazów poświęconych czasom tzw. „ruiny” po śmierci Bohdana Chmielnickiego – filmom *Гетьманські клейноди* (*Hetmańskie klejnoty*) oraz *Czarna Rada* (zob. Dabert 2014; por. Kościółek 2014, 111-120). Następnie rozpoczyna się obszerny, ok. 40 stron, podrozdział poświęcony dobie Iwana Mazepy. Tę część zdominowała analiza jednego filmu – *Modlitwy za hetmana Mazepę* w reżyserii Jurija Ilienki. W opracowaniu zabrakło wymienienia filmu w reżyserii Gustawa Holoubka pod tytułem *Mazepa*, będącego adaptacją utworu Juliusza Słowackiego (na temat tego filmu zob. Bobowski 2016 151-178).

Rozdział trzeci, zatytułowany „Сплюндроване сторіччя” (splądrowane/ukradzione stulecie), rozpoczyna się mniej więcej w połowie książki. Dużym walorem monografii są właśnie odpowiednie proporcje (struktura) – doświadczenie badawcze Autorki pozwoliło uchronić ją przed pokusą nadmiernego wyeksponowania jednej epoki historycznej względem drugiej. Zauważyć bowiem można faworyzowanie

przez innych filmoznawców dziejów najnowszych, głównie XX-wiecznych Z jednej strony usprawiedliwić to można faktem, że filmoznawcy, zwłaszcza historycy kina, niejako przy okazji stają się zarazem historykami XX wieku, natomiast wśród badaczy zajmujących się historią w kinie najczęściej kładzie się nacisk na reprezentacje historii najnowszej. Briuchowiecka swoje rozważania nad XX stuleciem wprowadza od strony 273. Rozdział ten składa się z następujących podrozdziałów: *Боротьба за Україну в XX столітті* (walka o Ukrainę w XX w.); *Визвольні змагання* (wyzwoleńcze zmagania); *Трагедія репресій і Голодомору* (tragedia represji i Wielkiego Głodu); *Друга світова війна*, (druga wojna światowa), *Національно- визвольний рух в XX столітті* (ruch narodowo-wyzwoleńczy w XX w.) oraz *Чорнобильська катастрофа* (Katastrofa czarnobylska). Najwięcej podrozdziałów niższego stopnia zawiera część dotycząca ruchu narodowo-wyzwoleńczego.

Ostatni podrozdział trzeciego rozdziału jest więc poświęcony filmowemu obrazowi katastrofy czarnobylskiej (wiele filmów dotyczących Czarnobyla jest zestawione na stronie <https://czarnobyl.pl/filmy> [dostęp 11.2018]) i liczy jedynie 6 stron. Opisany został filmowy reportaż *Чарнобыль. Хроніка важких тижнів з 1986 р.*, wyreżyserowany przez Wołodymyra Szewczenkę, który napisał także scenariusz. Następnie Briuchowiecka przytoczyła cykl filmów o Czarnobylu autorstwa Rolana Sergienki, kolejno poświęciła uwagę ukraińskiemu filmowi *Радно (Розпад)* z 1990 r., słabo znanemu w Polsce. Rozdział trzeci, w tym podrozdział o Czarnobylu, Autorka zakończyła wymienieniem dwóch produkcji: zrealizowanego pod koniec 2010 r. przez rosyjską wytwórnię Mosfilm obrazu *В субботу* oraz dokumentu *Чарнобыль. Пору року*. Briuchowiecka podała stan na koniec 2013 r. Dziwić zatem może, że w publikacji nie uwzględniła fabularnej koprodukcji francusko-niemiecko-polsko-ukraińskiej z 2011 roku pod tytułem *Znieważona ziemia* (francuski tytuł *La Terre outragée*). Film wyreżyserowała Michale Boganin, izraelska twórczyni m.in. dokumentu *Odessa, Odessa* z 2005 r.

Uwagi, że w omawianej publikacji nie znajdziemy wzmianki o niektórych zagranicznych filmach poświęconych Ukrainie i jej historii, nie należy postrzegać jako krytyki, jest to raczej próba zasygnalizowania obszaru wartego eksploracji, być może nawet specjalnie pozostawionego przez Autorkę jako przedmiot przyszłych badań. Nie sposób bowiem, nawet w obszernym tomie, szczegółowo przeanalizować wszystkich filmów poświęconych danemu krajowi i jego dziejom. W monografii Briuchowieckiej podrozdział o zagranicznych adaptacjach *Tarasa Bulby* można zatem odczytywać jako inspirację dla badaczy do zajęcia się kontynuacją prac filmoznawczyni z Kijowa. Przykładowo w związku z realizacją *Ogniem i mieczem* w reżyserii Jerzego Hoffmana (której *notabene* Briuchowiecka poświęciła dostateczną uwagę, podobnie jak dokumentalnemu dziełu *Україна. Народзны народу*) powstały metafimy: *Śladami bohaterów Ogniem i mieczem* (reż. A. Kulik, Polska 1998); *Śladami Ogniem i mieczem* (reż. M. Balcerzak, Polska 1999); *Prawda przeciw prawdzie* (reż. J. Kieszkiewicz, Polska 2000) [analiza tych filmów zob. Szymala 2019, 154-191].

Rozdział czwarty, ostatni, zatytułowany „Діалоги” (dialogi), zawiera zapis siedmiu rozmów. Choć niektórzy krytycy uważają, że taka forma, jako nienaukowa, nie

przystaje do treści naukowych publikacji i z tego powodu nie podlega recenzji [Czerkawski 2015, 312], w tym i wielu innych przypadkach zamieszczenie wywiadów stanowi cenne dopełnienie monografii. Wywiady zostały ułożone chronologicznie względem dat przeprowadzenia rozmów i czasu pierwodruku; wszystkie dotyczą kina, są także zapisem postrzegania roli historii i specyfiki kina historycznego przez rozmówców. Pierwszą zamieszczoną w tomie rozmowę Autorka przeprowadziła na początku lat 90. z Mychajłem Brajczewskim, ukraińskim radzieckim historykiem i archeologiem (dialog: Михайло Браїчевський: "Чекаю на зустріч з екранним Мазепою"). W przypisie rozmówczyni poinformowała, że w czasach radzieckich Brajczewski był dysydem, którego prace (historycznych) nie drukowano, zajmował się sztuką, a jego idee dotyczące kina mogły być realizowane po uzyskaniu przez Ukrainę niepodległości. Podkreśla się, że „dokonana przez Brajczewskiego krytyka koncepcji «ponownego zjednoczenia» (Ukrainy z Rosją – przyp. V.V.) została oparta na cytatach z Lenina, a sam autor wielokrotnie podkreślał swoją lojalność wobec marksistowskich zasad badań historycznych” [Portnow, Maslijczuk]. Druga rozmowa również została przeprowadzona z Brajczewskim, opublikowano ją po raz pierwszy w 1989 r. Trzecim wywiadem zamieszczonym w rozdziale jest rozmowa z reżyserem Jurijem Pienką, zatytułowana Юрій Ілленко: "Мої обов'язки перед історією естетичні" (moje obowiązki wobec historii estetyki) i dotyczy filmu *Modlitwa za hetmana Mazepę* - rozmowę przeprowadziła Autorka w roku 2000 (przed premierą) i ukazała się ona wcześniej drukiem w czasopiśmie „Кіно-Театр”. Następnym rozmówcą Briuchowieckiej był Rościsław Płachow-Modestow, także reżyser (dialog: Ростислав Плахов-Модестов: "Яку історію ти робиш: землі, народу чи держави?"). Tytuł wywiadu sugeruje jego treść: „Jaką historię robisz: ziemi, narodu czy państwa?”. Rozmowa odbyła się w 2005 r. i również opublikowano najpierw w piśmie „Кіно-Театр”. Przedmiotem następnej rozmowy, przeprowadzonej z reżyserem Serhijem Bukowskim (dialog: Сергій Буковський: "Ми намагаємося ненав'язливо говорити, що пора помиритись"), był jego film *Wojna. Ukraiński rachunek*, wyświetlany w ukraińskiej telewizji w 2003 r. (rozmowa jest przedrukiem wywiadu z 2003 r.). Przedostatnim rozmówcą Briuchowieckiej był Mychajło Tkaczuk, reżyser filmu o powstaniu w kopalni uranu w Norylsku w 1953 r. Tę krótką wymianę zdań (dialog: Михайло Ткачук: "Мене вражала дивовижна вітальна сила повстанців") przedrukowano z czasopisma „Кіно-Театр” z 2007 r. Ostatni tekst to zapis wywiadu, który Autorka przeprowadziła z polskim reżyserem Jerzym Hoffmanem w 2008 r. (dialog: Єжи Гофман: "Як було обрано шлях, щоб з українців зробити росіян"), jeszcze przed premierą cyklu *Ukraina. Narodziny narodu*. Hoffman był pytany o wcześniejsze swoje dokonania i fragmenty biografii. Wszystkie wymienione rozmowy można postrzegać jako źródło dla historyków kina, a także historii idei kina historycznego. Z korzyścią dla humanistyki rozmowy te zostały przypomniane i zebrane w jednym miejscu.

Wskazując jednoznacznie na wielką wartość i doniosłe znaczenie naukowe omawianej monografii, wymienić trzeba także drobne nieprawidłowości, niewpływające jednak na całość. W bibliografii (podzielonej dla przejrzystości na kilka typów opracowań) przeważają publikacje rosyjsko- i ukraińskojęzyczne, sporadycznie pojawiają się także polskie – niestety błędnie zapisane (np. na s. 474 „mechem” zamiast „mieczem”, Płazewski zamiast Płażewski; „siudmy” zamiast

„siódmy”). Mimo mankamentów monografia będzie (i już jest) bardzo przydatna między innymi dla badaczy historii wizualnej, historyków Ukrainy i slawistów.

Wydanie omawianej monografii wpłynęło na ugruntowanie autorytetu Autorki (także za granicą), a z drugiej przyczyniło się do popularyzacji nowego ujęcia badawczego – historii w kinie [por. Szymala 2014, 46-55]. Rok wydania zbiegł się z publikacją Briuchowieckiej w Polsce: na łamach 35. numeru rocznika „Studiów Filmoznawczych” zamieszczono artykuł Briuchowieckiej poświęcony filmowi *Zwenigora* w języku ukraińskim. Wymieniony tom postanowiono opatrzyć tytułem monograficznym „Kino Europy Wschodniej – dawniej i dziś”. Dwa lata później postanowiono poświęcić odrębny numer czasopisma polsko-ukraińskim relacjom filmowym. W numerze 37. (2016) ujęto obszerne studium Autorki *Polska w kinie ukraińskim* (w którym wykorzystała swoje ustalenia zawarte w omawianej monografii) w tłumaczeniu na język polski (artykuły tego tomu, co warte zaznaczenia, opublikowano w dwóch wersjach językowych) [Briuchowiecka 2014, 89-150].

Podsumowując, trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że Larysa Briuchowiecka jest największym autorytetem współczesnego ukraińskiego filmoznawstwa w zakresie rozumianego szeroko kina historycznego.

Bibliografia

1. Białous M., Społeczna konstrukcja filmów historycznych, Gdańsk 2017.
2. Bobowski S., Tematyka ukraińska w powojennym polskim filmie fabularnym do 1989 r., „Studia Filmoznawcze” 2016, nr 37.
3. Czerkawski P., Z ziemi włoskiej do Polski... i z powrotem. O książce polsko-włoskie kontakty filmowe, red. A. Miller-Klejsa, M. Woźniak, Łódź 2014, ss. 216, „Studia Filmoznawcze” 2015, nr 36.
4. Dabert D., Kino w podróży. Sytuacja ukraińskiej kinematografii po 1991 roku, „Studia Filmoznawcze” 2014, nr 35.
5. Jakowenko N., Druga strona lustra. Z historii wyobrażeń i idei na Ukrainie XVI–XVII wieku, przeł. K. Kotyńska, Warszawa 2010.
6. Jakowenko N., Historia Ukrainy do 1795 roku, przeł. A. Babiak-Owad, K. Kotyńska, Warszawa 2011.
7. Jakowenko N., Historia Ukrainy od czasów najdawniejszych do końca XVIII wieku, przeł. O. Hnatiuk, K. Kotyńska, Lublin 2000.
8. Kościółek J., Kondycja postradzieckiego kina ukraińskiego, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2014, 5/2.
9. Kurpiewski P., Historia na ekranie Polski Ludowej, Gdańsk 2017.
10. Marczak M., Mykoła Maszczenko – nieznaną klasyk ukraińskiego kina, „Studia Filmoznawcze” 2014, nr 35.

11. Matusiak A., Ukraińskie kino lat 90. XX wieku w poszukiwaniu tożsamości narodowej, „Porównania” 2007, nr 4. Kościółek J., Kondycja postradzieckiego kina ukraińskiego, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2014, 5/2.
12. Mazan B., Sienkiewicz oglądany. Film i inne przeróbki [w:] T. Bujnicki, J. Axer [red.], Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: z kim i przeciw komu?, Warszawa, Kiejdany, Łuck, Zbaraż, Beresteczko 2007.
13. Michałek B., Biografistyka filmowa – dziś, „Kino” 1974, nr 9.
14. Portnow A., Maslijczuk W., Historiografia ukraińska. Doświadczenia sowietyzacji, s. 408. Zob. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-89c89a7a-bc49-499a-baae->
15. Rąkowski G., Ukraińskie Karpaty i Podkarpacie: część zachodnia, t. 1, Pruszków 2013.
16. Snyder T., Rekonstrukcja narodów: Polska, Ukraina, Litwa i Białoruś 1569-1999, przeł. M. Pietrzak-Merta, Sejny 2006.
17. Społeczeństwo i kultura Ukrainy. Ćwierćwiecze przemian (1991-2016), red. K. Jędraszczyk., Gniezno 2016.
18. Stryjek T., Jakiej przeszłości potrzebuje przyszłość? Interpretacje dziejów narodowych w historiografii i debacie publicznej na Ukrainie 1991-2004, Warszawa 2007
19. Szymala J., Kino czarnogórskie. Rys historyczny i atrakcyjność turystyczna [w:] idem, Film – Historia – Turystyka, Kraków 2016.
20. Szymala J., Omówienie wybranych opracowań zagranicznych (głównie wschodniosłowiańskich) z zakresu historii wizualnej ze szczególnym uwzględnieniem filmu jako materiału badawczego, [w:] idem, Powstanie kozackie 1648-1658. Studium z historii wizualnej, Kraków 2019.
21. Szymala J., O pisaniu historii nowożytnej (XVI-XVIII w.) w kinie [w:] „Kwartalnik Sarmacki” 2014, nr 7, s. 46-55.
22. Szymala J., Powstanie kozackie 1648-1658. Studium z historii wizualnej, Kraków 2019.
23. Zawisliński S., Hoffman. Chuligana żywot własny, Warszaw 1999.
24. Брюховецька Л., Історія України за Єжи Гофманом, „Кіно–Театр” 2007, nr4.
25. Брюховецька Л., Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії, Київ 2014.
26. Брюховецька Л., Поетична хвиля українського кіно, Київ 1989.
27. Брюховецька Л., Приховані фільми. Українське кіно 90-х, Київ 2003.
28. Брюховецька Л., Силове поле особистості, w: Той, хто відродив Могилянку: зб. до 60-ліття В'ячеслава Брюховецького [упоряд.: В. Моренець, В. Панченко, Т. Ярошенко], Київ 2007.
29. Брюховецька Л., Специфіка поетичного бачення в мистецтві кіно, „Наукові записки НаУКМА” 1999, Т. 9, ч. 1: Спеціальний випуск.
30. Брюховецька Л., Богдан Ступка: королі, гетьмани, генерали..., „Кіно – Театр” 2005, nr 5.
31. Брюховецька Л., Героїчна сага „Богдан Зіновій Хмельницький”, „Кіно–Театр” 2007, nr 5.
32. Брюховецька Л., Іван Миколайчук, Київ 2007.
33. Брюховецька Л., Література і кіно: проблеми взаємин, Київ 1988.

34. Брюховецька Л. ., Випробування творчістю. Молоді режисери українського кіно, Київ 1985.
35. Брюховецька Л. Кінооператор і кінорежисер — опоненти чи співники?: (внесок Юрія Ілленка у розвиток мистецтва кіно), „Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури” 2006, Т. 49.
36. Брюховецька Л. «Війна культур» чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження, „Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури” 2008, Т. 75.
37. Брюховецька Л., «Але світ прийде на екран»... О. Довженко: теоретичне осмислення поетики кіно, „Наукові записки НаУКМА: Теорія та історія культури” 2005, Т. 40.
38. Брюховецька Л., «Джальма», яку знімали в Березані, „Кіно-Театр” 1997, № 2.
39. Брюховецька Л., Богдан Зіновій Хмельницький, „Кіно – Театр” 2003, nr 3.
40. Брюховецька Л., Іван Миколайчук, 2004; таž, Кіносвіт Юрія Ілленка, Київ 2006.
41. Брюховецька Л., Кіно часів своєї юності, Київ 2008.
42. Брюховецька Л., Кіномистецтво (Навчальний посібник для студентів вищих навч. закладів), Київ 2011.
43. Брюховецька Л., Леонід [Осика](#), Київ 1999.
44. Брюховецька Л., Майстер філігранно виписаних персонажів, „Кіно-Театр” 2017, № 5.
45. Брюховецька Л., Народ у фільмах поетичного кіно. Довженко — Тарковський — Осика, „Наукові записки НаУКМА: Теорія та історія культури” 2002, Т. 20-21.
46. Брюховецька Л., Розстріляний талант, „Кіно-Театр” 2017, № 5.
47. Брюховецька Л., Ада Роговцева: чесність із собою, „Кіно-Театр” 2017, № 5.
48. Брюховецька Л., Давня і сучасна Україна в кіно Польщі, „Кіно-Театр” 2016, № 3.
49. Брюховецька Л., Магія паралельного буття, Київ 2013.
50. Брюховецька Л., Національне і транснаціональне в сучасному світовому кіно, „Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури” 2007, Т. 62.
51. Брюховецька Л., Своє/рідне кіно [Леоніда Бикова](#), Київ 2010.
52. Будяк Л. М., Советский историко-биографический фильм, Москва 1978.
53. Власов М. П., Советский исторический и историко-революционный фильм, Москва 1962.
54. Павлов А., Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа, Москва 2014.
55. Смирнов И.П., Видеоряд. Историческая семантика кино, Санкт-Петербург 2009.
56. Советский исторический фильм: сборник статей, ред. Е. Вейсман, Москва 1939
57. Трофименков М., Кинотеатр военных действий, Санкт-Петербург 2013.
58. Федоров А., Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа(1992-2010), Москва 2010.
59. Юренев Р., Советский биографический фильм, Москва 1949.

60. <http://elib.nplu.org/view.html?id=6287> [dostęp 10.2018].
61. https://pl.wikipedia.org/wiki/Lina_Kostenko [dostęp 10.2018].
62. <https://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=5826> [dostęp 03.2018].

Rec. z Artur Roguski, Zrozumieć Social Media, Helion, 2020, ss. 291

Andrzej Radomski¹

W literaturze polskiej, jak i światowej ukazuje się coraz więcej publikacji poświęconych nowym mediom. Szczególna uwaga skupia się na portalach społecznościowych, które stały się od kilku lat główną platformą komunikacji w świecie wirtualnym, a także miejscem marketingu, reklamy, nauki, rozrywki i życia towarzyskiego.

W roku 2020 nakładem wydawnictwa Helion ukazała się kolejna monografia poświęcona mediom społecznościowym. Tym razem wyszła ona spod pióra praktyka.

Autor: Zrozumieć Social Media jest psychologiem – ze specjalizacją w zakresie mediów właśnie, a także reklamy internetowej pracującym w branży związanej z marketingiem w sieci. Jego książka jest więc także swoistym zapisem doświadczenia osoby wykonującej określone działania praktyczne za pomocą sieci społecznościowych.

Artur Roguski zadedykował swoją książkę praktycznie wszystkim użytkownikom sieci. Jest ona „poradnikiem” ukazującym: jak funkcjonują nowe media, jak poruszać się w mediach społecznościowych, jak uniknąć różnego typu niebezpieczeństw i zagrożeń niesionych przez Internet? Szczególnie dużo miejsca poświęca autor takim tematom, jak: cyberprzemoc, różnego typu zaburzenia wywoływane przez zbyt długotrwałe surfowanie w sieci czy wpływ na samoocenę młodych osób korzystających z Internetu. Autor stawia min. następujące pytania:

- dlaczego ludzie korzystają z mediów społecznościowych?
- jakie czynniki powodują, że się od nich uzależniają?
- czy i jak można bronić się przed tymi uzależnieniami?
- w jaki sposób firmy i świat reklamy wykorzystują media dla swoich celów?

Omawiana książka składa się z 11 rozdziałów. Pierwsze cztery poświęcone są: historii mediów społecznościowych oraz zasadom ich funkcjonowania. Autor ukazuje pewne mechanizmy działania popularnych serwisów w rodzaju: Facebook, Twitter czy Instagram, które nie zawsze i do końca są uświadamiane i znane użytkownikom. Kolejne trzy (5-7) poświęcone są już psychologicznym uwarunkowaniom korzystania z mediów społecznościowych. Koncentruje się tu na zależnościach jakie istnieją między danym typem osobowości, a sposobem

¹ UMSC, Lublin

korzystania z serwisów internetowych czy różnicami kulturowymi jakie tu istnieją. Ostatnie cztery z kolei są już poświęcone wykorzystaniu mediów społecznościowych w reklamie i marketingu. Zagadnienie to omawia na szerszym tle – na czele z praktykami manipulacyjnymi czy produkowaniem fake news. Z jednej strony Roguski radzi, jak ustrzec się przez różnego typu patologiami występującymi w sieci, a z drugiej, jak efektywnie wykorzystać potencjał tkwiący w tych nowych mediach.

Książka Artura Roguskiego łączy w sobie: a) monografię naukową z popularyzowaniem nauki – gdyż złożone meandry współczesnego Internetu ukazuje w prostym i zrozumiałym języku, b) walory poznawcze mieszają się w niej z praktycznymi poradami, c) pełni też swoistą funkcję psychoterapeutyczną z naciskiem na demaskowanie również ukrytych mechanizmów wpływu mediów na naszą psychikę. Z tego też względu zainteresuje i młodszych i starszych odbiorców, praktyków i teoretyków oraz edukatorów.