

Film jako materiał badawczy w studiach kulturoznawczych

Piotr Kletowski
UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
KRAKÓW

W zakrojonych na szeroką skalę dyskusjach metodologicznych, próbujących dookreślić przyszłość dziedziny nauki zwanej *kulturoznawstwem*, pomija się bardzo ważny aspekt, dotyczący badań filmoznawczych, które stać się mogą modelem do wdrażania metodologii kulturoznawczej, łączącej w sobie różne dziedziny wiedzy akademickiej – określanej potocznie mianem humanistyki – od antropologii i socjologii począwszy, na religioznawstwie skończywszy. To właśnie film stanowi medium, którego analityczne opisanie wymaga różnorodnych narzędzi metodologicznych, wypracowanych zwłaszcza w XX-wiecznej myśli humanistycznej. Określając istotę badań filmoznawczych, których podstawą jest przede wszystkim antropologia kulturowa, Alicja Helman w taki oto sposób charakteryzuje strategię badawczą filmoznawcy zajmującego się szeroko filmem:

Bez względu na rozległość i charakter kręgów inspiracji, z których zechce skorzystać filmoznawstwo konstytuujące się na wzór antropologii kultury, nie bacząc na komparatystyczne parantele i skłonności do dociekań o charakterze interdyscyplinarnym, cała ta złożoność problemów stanowi integralną część badań *stricte* filmoznawczych i jako taka winna być traktowana. Badające film dyscypliny – to dzisiaj nie tylko historia i teoria sztuki filmowej rozdzielone na gałęzie szczegółowe – ale także i wiele innych dziedzin nauki. Przywykliśmy traktować psychologię, estetykę, logikę, antropologię jako dyscypliny bądź względem filmoznawstwa nadrzędne, bądź partnerskie. Wydaje się, że jeśli mamy traktować wszystkie badania, których przedmiotem jest film, jako te, które przyczyniają się do rozwoju filmoznawstwa, to wówczas należałoby konsekwentnie uznawać je za przynależne tej dyscyplinie. Sądzę, że psychologia, socjologia i lingwistyka filmu oraz inne dziedziny szczegółowe tego typu należą do filmoznawstwa właśnie, a nie do swoich macierzystych dyscyplin, i winny być uprawiane przez filmoznawców¹.

Filmoznawca zajmujący się tekstem filmowym, analizujący go z różnych perspektyw badawczych, staje się kulturoznawcą *sensu stricte*, rozpoznającym film jako tekst kultury. Kontekst kulturowy pozwala zrozumieć meandry tekstu filmowego, ale i tekst filmowy staje się pomocny w rozumieniu strategii kulturowych, których jest „produktem” i „odbiciem”. W myśl tak postawionej sprawy:

¹ A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Łódź 1985, s. 269.

Kim są zatem filmoznawcy? Interdyscyplinarnie wykształconymi humanistami, nie zaś reprezentantami wąskiej, wyodrębnionej specjalizacji należącej na prawach „ubogiej krewnej” do dziedziny dyscyplin badających sztukę².

Model **filmoznawcy** proponowany przez Alicję Helman może stać się z powodzeniem modelem **kulturoznawcy** zajmującego się kulturą jako taką, rozpatrywaną z różnych perspektyw badawczych. Abstrahując w tym miejscu od samego filmoznawstwa (które w wyborze właściwej dla siebie strategii badawczej przeszło od metodologii strukturalnej i zorientowanej psychoanalitycznie, do – panującej dziś w refleksji nad filmem – metodologii kognitywnej), warto podkreślić wagę refleksji antropologicznej nad kinem, zawsze obecnej w myśli humanistycznej, ale dziś stanowiącej nierzadko nieuświadomiony przez badacza, ale w swej istocie realizowany projekt badawczy, traktujący film jako płaszczyznę przecięcia się podstawowych dla istnienia jednostki i społeczeństw aktywności, w myśl nominalistycznego pojmowania kultury wprowadzonego przez Edwarda Taylora, pojmującego kulturę jako złożoną całość, która obejmuje wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawa, obyczaje oraz inne zdolności i nawyki nabyte przez ludzi jako członków społeczeństwa³. Co więcej, sam film staje się już nie tylko wdzięcznym medium do badań specjalistów poszczególnych dziedzin naukowych, ale – jeśli nie podstawowym, to jednym z najważniejszych mediów kulturoznawczych, służących pogłębianiu wiedzy o człowieku i społeczeństwie.

Nie oznacza to, rzecz jasna, że samo badanie tekstu filmowego zastępuje np. *reaserch* naukowy przeprowadzany na żywym organizmie społecznym. Niemniej to właśnie film staje się rodzajem skondensowanego przekazu kodów kulturowych, których drobiazgowo rozpoznanie daje nam możliwość wniknięcia w istotę aktywności kulturowej społeczeństwa, którego emanacją jest artystyczny tekst. Dotyczy to zwłaszcza kultur niezachodnich, a więc takich, do których bardzo często nie mamy bezpośredniego dostępu lub dostęp ów jest tak przebogaty, że zachodzi potrzeba swego rodzaju „wydestylowania”, wychwycenia syntezy kulturowego przekazu (a więc potrzeba skupienia się np. na filmie, stanowiącym rodzaj kulturowego subtekstu zawierającego w sobie najważniejsze formalne i treściowe prerogatywy kultury, w jakiej powstaje). Kino staje się medium, poprzez które użytkownik „produktów” kultury zachodniej przybliżyć się może do odkrycia mechanizmów kulturowych – jakim podlegają np. społeczeństwa bliskowschodnie czy dalekowschodnie – uwidocznionych w filmach produkowanych w tych rejonach. Przykładem może być analiza filmu *Żegnaj moja konkubino* (*Ba Wang Bie Ji*, 1993) Chena Kaige. Film ten, opowiadający o losach aktorów Opery Pekinńskiej – żyjących w cieniu tragicznych wydarzeń XX-wiecznej historii Chin – więcej powie nam na temat tradycyjnej estetyki chińskiej, której emanacją jest właśnie klasyczna Opera Pekinńska, niż „autentyczne” artefakty związane z tą dziedzina kulturalnej kreacji (ten termin zamykam w cudzysłowie, pamiętając, że wszystkie artefakty związane z tradycyjną operą zostały zniszczone w czasie Rewolucji Kulturalnej i w latach osiemdziesiątych ponownie odtworzone). Autentyczność filmowego tekstu *Żegnaj moja konkubino*, jako tekstu kultury odsłaniającego przed nami tajniki chińskiej sztuki (a co za tym idzie chińskiego, **tradycyjnego** społeczeństwa), gwarantuje nam przede wszystkim postać

² *Ibidem*, s. 268.

³ E.B. Taylor, *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, t. I, przeł. Z.A. Kowerska, Warszawa 1996, s. 15.

reżysera – Chena Kaige – wywodzącego się z rodu od wieków zajmującego się Operą Pekińską (ojciec Kaige – Huaiai Chan był również reżyserem), który pragnąc zachować faktograficzną autentyczność pierwotnych wzorców inscenizacyjnych, uszył stroje użyte w filmie według zapisków przechowywanych przez jego ojca, liczących dziesiątki (jeśli nie setki) lat. Podobnie wyreżyserowane zostały ilustrujące film występy, ułożone zgodnie z oryginalnymi, niezmodyfikowanymi w XX wieku reżyserskimi wskazówkami. Obraz Kaige jest więc w swej istocie rodzajem „genetycznego zapisu” kultury chińskiej sprzed Rewolucji Kulturalnej, która „przetrąciła kręgosłup” tradycyjnej kulturze Państwa Środka. Zainteresowany **prawdziwą** kulturą chińską (jak i mechanizmami społecznymi, które ową kulturę wygenerowały – oparte na konfucjańskim modelu posłuszeństwa jednostki wobec społeczeństwa) więcej dowie się stąd o analizowanym przez siebie zjawisku, niż badając zastane w Chinach artefakty związane z Operą Pekińską (będące, w swej istocie, ledwo ersatzem autentycznych artefaktów).

Dzięki antropologicznie zorientowanej optyce patrzenia na film jako na tekst kultury (a przyjmijmy, że to model strategii badań kulturoznawczych jako takich) możemy np. uważać filmy afrykańskiej reżyserki Idrisy Oudraogo za rodzaj „badawczego peryskopu”, umożliwiającego wniknięcie w raczej nieznaną (z racji niemożności empirycznego zbadania zjawiska), bo należące do przeszłości, mechanizmy kulturowe rządzące społecznościami, zamieszkujących piaszczyste tereny Burkina Faso, koczowniczych plemion. W filmie *Babcia (Yaaba, 1989)* – historii przyjaźni małego chłopca i mieszkającej na odludziu starej kobiety – obserwujemy odtworzone z antropologiczną drobiazgowością magiczne rytuały kultury Napoko, dziś całkowicie zapomniane, które reżyserka (wywodząca się z ludu Napoko) opisała za pomocą kamery. Podczas uważnej analizy filmu wychwycić można najważniejsze prerogatywy egzystencji Afrykanów, dla których jedność z przyrodą – żywym tworem – jest podstawową zasadą egzystencjalną, warunkującą duchową i fizyczną egzystencję (między którymi zresztą również nie ma różnicy).

Takie stanowisko rodzi, rzecz jasna, wiele wątpliwości. Podstawową stanowi pytanie o obiektywność „materiału badawczego”, jakim jest film, zwłaszcza film kreacyjny (o wiele bardziej podatny na artystyczne przetworzenia i modyfikacje niż film dokumentalny). Wydaje się, że poprzez proces analizy, zwłaszcza opartej na weryfikacji ukazywanych na ekranie „faktów” z faktami wyprowadzonymi z innych źródeł (choćby pisanych, takich jak publikacje czy medialne newsy) – jeśli, rzecz jasna, takowe są – można stworzyć swego rodzaju „obszar prawdy”, zawierający podstawowe informacje na temat badanego zjawiska. Rzecz jasna, jeśli film staje się jedynym źródłem naukowego, kulturoznawczego poznania, „obszar prawdy” będzie stosunkowo większy, a jego weryfikowalność utrudniona, lecz nie niemożliwa (jeśli np. zestawimy dany film w kontekście innych obrazów wyreżyserowanych przez konkretnego twórcę).

W stworzonym w roku 2002 filmie *Boska interwencja (Divine Intervention)*, w reżyserii Ella Suleimana, widzimy serię obrazów ukazujących absurdy życia w zachodniej Strefie Gazy. Film naszpikowany jest scenami wręcz surrealistycznymi (jak choćby ta, w której młoda Arabka rozprawia się z zastępem „uzbrojonych po zęby” Żydów, zamieniając się w żeńska wersję Supermana). A jednak jeśli spojrzeć na film Suleimana jako na kulturoznawczy tekst docierający do istoty konfliktu żydowsko-arabskiego, „przebijając się” niejako przez surrealistyczny sztafaż, odnajdziemy dość zwartą analizę ukazywanego zjawiska, którego przyczyną jest przede wszystkim agresja powodowana

czysto ludzką frustracją, której ujście stanowi właśnie polityka i militarny konflikt. Rzecz jasna, obraz współegzystowania Żydów i Arabów w filmie Suleimana można zweryfikować, odwołując się do ogólnie dostępnych źródeł, niemniej i tak, pozostając samoistnym medium informacyjnym, „obszarem prawdy”, *Boska interwencja* rzuca nowe światło na zjawisko konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Przebijają nawet obraz zjawiska kreowany przez media i proponuje nowe spojrzenie na ten newralgiczny dla Bliskiego Wschodu problem.

Z traktowaniem filmu jako tekstu badawczego przez antropologicznie zorientowanego filmoznawcę (czytaj kulturoznawcę) wiąże się jeszcze jeden ważny problem, problem obrania badawczej optyki w patrzeniu na kultury niezachodnie (zwłaszcza orientalne) przez pryzmat sztuki filmowej. Oscyluje on wokół pytania, czy usprawiedliwione jest tzw. spojrzenie Prospera (wychodzące ze stanowiska wyższości kultury zachodniej nad innymi kulturami), czy raczej zmuszeni jesteśmy odrzucić „sjojrzenie Prospera” na korzyść „sjojrzenia Kalibana”, czyli uznać równość, a nawet wyższość kultur niezachodnich, które nie tylko przyswoiły wynalazek kinematografu oraz dokonały fuzji elementów kultury azjatyckiej i zachodniej, ale nierzadko – jak np. w kinie japońskim – przewyższyły dokonania filmowców z Zachodu. Problem ten, wyprowadzający stanowisko fuzji obu stanowisk, ze wskazaniem na „sjojrzenie Prospera” – jako wyżej uwarunkowane przez względy technologiczne zaistniałe w kulturze zachodniej – proponują filmoznawcy amerykańscy badający kino Bliskiego Wschodu⁴.

Rzecz jasna, nie tylko filmy niezachodnie stanowią materiał badawczy dla kulturoznawcy. Dowodzi tego świetna publikacja pod redakcją Valentiny Vitali i Paula Willemena pt. *Theorising National Cinema*⁵. Autorzy „zbiorówki” proponują oryginalną analizę procesów ideowych, społecznych, ekonomicznych – słowem kulturowych – poprzez analizy konkretnych filmów reprezentujących określone kinematografie, zarówno zachodnie, jak i niezachodnie. W rozdziale *From Cine-mania to Blockbusters and Trans-cinema: Reflections on Recent South Korea Cinema*⁶ – poprzez przegląd dokonań nowego kina koreańskiego autorzy dochodzą do wiążących wniosków dotyczących przyczyn rozwoju ekonomicznego, ale i pojawienia się tzw. kultury audiowizualnej przemocy, obecnej w koreańskim społeczeństwie, od 50 lat żyjącym w stanie wojny (za którą obwinione są dziś powszechnie w społeczeństwie koreańskim Stany Zjednoczone). W części poświęconej kinu i społeczeństwu amerykańskiemu *We are the Money!*⁷ autorzy stawiają tezę, że rozwój społeczeństwa kapitalistycznego w USA najpełniej został odwzorowany w kinie przez tzw. *Blockbustery* (czyli wysokobudżetowe, nastawione na wysoki zysk superprodukcje), które, z jednej strony, kumulowały zysk (tworząc społeczeństwo kapitalistyczne), z drugiej – opisywały procesy wdrażania ideologii kapitalistycznej (począwszy od *Narodzin narodu*, 1916, W.D. Griffitha, po *Spider-Mana*, 2005, Sama Raimi).

Film staje się więc już nie tyle dodatkiem – uzupełnieniem badań kulturoznawczych – ile stoi w ich centrum i choć jest poddawany różnorodnym ideologicznym mechanizmom, modelującym jego ostateczny kształt, i tak w swym najgłębszym poziomie

⁴ M. Bernstein, G. Studlar (eds), *Visions of the East. Orientalism in Film*, New York 2003, s. 1–19.

⁵ V. Vitali, W. Paul, *Theorising National Cinema*, BFI London 2006.

⁶ *Ibidem*, s. 186–202.

⁷ Por. *ibidem*, s. 158.

semantycznym pozostaje tzw. tekstem czystym (według nomenklatury Slavoya Žižka), czyli zbiornikiem najważniejszych – zarówno dla jednostki, jak i dla społeczeństwa, prawd. Według słów Stephena Heatha:

Można wezwać kino nie tylko po to, aby dostarczyło sposobów przekładu. [Kino] samo pokazuje i może zostać pokazane, by pokazać: „Jeśli student pyta ‘Czym jest Rzecz w psychoanalizie?’ pokażcie mu Obcego” – powie Žižek na wykładzie, wyrzucając rękę w stronę ekranu, gdzie lepki pasożyt przegryza się przez ludzkie ciało. To urok obrazowania, o którym nie śniło się Freudowi, a nawet Abrahamowi czy Sachsowi: kino nie jako wehikuł ekspozycji, ale jako treść doświadczenia, na krawędzi realnego, bliskiego skrajności, psychoanalitycznego wstrząsu⁸.

Realność kina jako tekstu kulturowego potwierdza jego status materiału badawczego w kulturotwórczych studiach, wdrażanych przez zorientowanych filmoznawczo kulturoznawców.

Z pewnością problem „prawdy” filmowego materiału badawczego wygląda zupełnie inaczej, jeśli jako medium analityczne weźmiemy pod uwagę film dokumentalny. W zrealizowanym w roku 2002 filmie *Anatomia zła* (*Anatomy of Evil*, 2005) Ove Nyholma oglądamy wstrząsający raport z czystek etnicznych dokonywanych przez serbskich czetników w czasie wojny w byłej Jugosławii w Czarnogórze i Srebrenicy, zestawiony z mordami uskutecznianymi przez żołnierzy Einsatzgruppen na Białorusi w roku 1941. Film z wielu perspektyw próbuje dociec przyczyn okrutnego postępowania Serbów i Niemców. W toku analizy, popartej wypowiedziami żołnierzy, autor dochodzi do wiążących wniosków, które można streścić w dwóch tezach:

1. Okrutne zachowanie żołnierzy było wynikiem stanu psychicznego uzyskanego przez odpowiednią „tresurę” propagandową, opartą na operowaniu sugestywnymi **obrazami** popychającymi i usprawiedliwiającyymi zbrodnie.

2. Oprawcy zostali wprowadzeni w specyficzny stan strachu, którego przezwyciężenie związane było z mordowaniem innych ludzi, pojmowanych w kategorii „zwierząt”, „szkodników” (nieludzi).

Odpowiednio moderowane wzorce kulturowe służyły do stworzenia z ludzi bezwzględnych morderców pozbawionych moralności (*To było jak zabijanie kurczaków* – mówi w filmie jeden z czetników, *Likwidowaliśmy ich, jak zabija się szczury* – wtóruje mu SS-man).

Film Nyholma jest już nie tyle pewną ilustracją problemu, ile materiałem badawczym. Dzięki antropologicznie zorientowanemu kulturoznawcy, badającemu tekst filmowy, może stanowić samodzielne, autonomiczne medium poznawcze, którego analiza pozwala na poznanie (w tym przypadku destrukcyjnych) modeli kultury.

W świetle wyżej przytoczonej argumentacji pokusić się można o stworzenie optymalnego modelu badawczego, który pozwoli nam opracować projekt badawczy, ujmujący historię kinematografii krajów zachodniego kręgu kulturowego w perspektywie antropologicznej.

Celem projektu jest opisanie historii kina zachodniego kręgu kulturowego (i kinematografii z niego się wywodzących, np. kina Ameryki Płd. czy kinematografii Antypodów).

⁸ S. Žižek, *Lacrimae Rerum: Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz, J. Kuryła, K. Mikruda, P. Mościcki, wstęp K. Mikruda, Kraków 2007, s. 7.

Podstawą metodologiczną konieczną do realizacji założonego projektu jest przede wszystkim zastosowanie dwóch perspektyw badawczych, w myśl komparatystycznie zorientowanego kulturoznawstwa, choć bardziej byłby na miejscu termin **syntetycznie** zorientowanych badań kulturoznawczych. (Poprzez termin *syntetyczny* rozumiem *scalający* metodologię różnych metod badawczych, zmierzających do uchwycenia istoty procesów kulturotwórczych, charakteryzujących analizowany obszar twórczej inwencji danego społeczeństwa). Pierwsza perspektywa to perspektywa diachroniczna, związana z historią sztuki kinematograficznej, zamykającej się w okresie od 1884 roku – a więc wynaleźnienia przez T.E. Edisona maszyny kinetoskopowej – do pierwszych lat XXI wieku, w których dochodzi do tzw. rewolucji cyfrowej w sztukach audiowizualnych. W myśl słów Alicji Helman (zwolenniczki strukturalnej metody badania historii kina, paralelnej ze stanowiskiem antropologii strukturalnej):

Metoda ta zakłada synchroniczne potraktowanie materiału, który na wzór antropologii kultury rozpatrywać będziemy nie w kategoriach procesu dokonującego się w czasie, lecz jako „zamrożoną”, unieruchomioną całość, w której interesować nas będą wzajemne relacje poszczególnych części oraz tych części wobec całości, a także stosunek owej całości do całości nadrzędnej⁹.

Druga – to perspektywa synchroniczna, związana z szeroko pojętą antropologią filmu, która – w myśl słów Aleksandra Jackiewicza – staje się *de facto* antropologią danej kultury kreującej tekst filmowy.

Kino jest nie tylko sztuką, także i kulturą. W tym sensie, że działaniem kulturowym. Kino czy telewizja to cały rytuał. O pewnej określonej godzinie, w pewnym określonym miejscu, włączamy się do niego. Oglądając film [...] poddajemy się pewnemu z góry narzuconemu porządkowi, umowie, którą nam proponuje autor, kiedy czerpie swobodnie z bogatego repertuaru środków narracji [...] mód – ufając naszej kulturowej pamięci. Rytuał filmu bardzo przypomina dawne rytuały społeczeństw pierwotnych, kultur lokalnych, gdzie przelewność między zabawą, fikcją, rolą, maską, a obecną przy zabawie, w zabawie rzeczywistością jest stała. Jedne na drugie i jedne na drugich się odciskają, zwłaszcza rzeczywistość na zabawie¹⁰.

W myśl tak postawionego problemu historia kina zachodniego kręgu kulturowego staje się historią kulturowej aktywności społeczeństw Zachodu, a co za tym idzie – szczegółowa analiza owej historii staje się przyczynkiem do rozważań na temat rytuałów jednostkowych i społecznych odbijających się, ale i kreujących formę oraz tematykę filmową.

Historię kina społeczeństw zachodniego kręgu kulturowego podzielić można na 12 podstawowych bloków tematycznych:

1. Kino klasyczne: „kino jarmarczne”; tworzenie się hollywoodzkiego systemu produkcyjnego i kina gatunkowego; Szwedzka Szkoła Filmowa, dokonania I, II i III awangardy filmowej (kino ekspresjonistyczne, impresjonistyczne, kubistyczne); „przełom dźwiękowy”; faszystowskie i radzieckie kino propagandowe; II wojna światowa w kinie; włoski neorealizm.

⁹ A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, s. 98.

¹⁰ A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 20.

2. Kino amerykańskie: od afirmacji do negacji (Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford; Samuel Fuller; Nicholas Ray; Sam Peckinpah; Stanley Kubrick).

3. Kino włoskie: pokłosie neorealizmu (Roberto Rossellini; Vittorio de Sica; Federico Fellini; Michelangelo Antonioni; Luchino Visconti; Pier-Paolo Pasolini; Bernardo Bertolucci; Marco Ferreri).

4. Kino francuskie: Nowa Fala i Nowa Lewica (Jean-Luc Godard; Francois Truffaut; Louis Malle).

5. Kino skandynawskie: pejzaż wewnętrzny (Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman, Bo Gunnar Widerberg, Alf Sjöberg).

6. Kino hiszpańskie: surrealizm wiecznie żywy (Luis Buñuel, Carlos Saura, Fernando Arrabal).

7. Kino Ameryki Płd.: realizm „potu i krwi” czy „realizm magiczny”? (Glauber Rocha, Ezequiel Solanas, Hector Babenco).

8. Kino niemieckie: wobec upiórów przeszłości (Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Hans-Jürgen Syberberg).

9. Kino angielskie: pożegnanie z Imperium (David Lean; Michael Powell i Emeric Pressburger; Oliver Reed).

10. Kino Antypodów: w poszukiwaniu kulturowej tożsamości (Peter Weir, Paul Cox, Gillian Anderson, Peter Jackson).

11. Kino radzieckie: zmagania z totalitaryzmem (Grigorij Kozincew; Siergiej Bondarczuk; Andriej Tarkowski).

12. Kino polskie, węgierskie i czechosłowackie: człowiek wobec historii (Miklos Jancsó; Jiří Menzel; Andrzej Wajda; Andrzej Munk; Andrzej Żuławski).

Poszczególne autonomiczne bloki tematyczne tworzą w sumie jedno zjawisko kulturowe, którego podstawowym wyznacznikiem jest Kartezjańska idea emancypacji jednostki wobec świata i społeczeństwa, będąca wyrazem zachodniego, antropocentrycznego, indywidualistycznego idealizmu, stanowiącego ideowy fundament zachodniej kultury. Wydaje się, że realizacja tak opisanego projektu może stać się wzorcowym tekstem badawczym, ukazującym możliwości użycia filmu jako materiału kulturoznawczego.