

УДК 821.162.1.093.Калужинський.07:791

ПРОБЛЕМАТИКА ЕРОТИЧНИХ ФІЛЬМІВ У РЕЦЕНЗІЯХ ЗИГМУНТА КАЛУЖИНСЬКОГО

Гражина Філіп

*Інститут польської філології Жешувського університету
просп. Рейтана, 16в, 35-959 Жешув, Польща
e-mail: gfilip@ur.edu.pl*

Ця робота висвітлює питання переконань, моральних табу і журналістики. Автор розуміє переконання згідно з Т. Згулька як риторичний засіб, який використовується для зміни ставлення реципієнтів, їх знань, поглядів, системи або ієрархії цінностей. З іншого боку, А. Дабровська визначає мову як культурне табу або лінгвістичну заборону на певні теми і культивує певні звички і поведінку. Сучасні засоби масової інформації, такі як газети, телебачення та Інтернет, відіграють величезну роль в порушенні табу. Ефективність переконання зростає, коли різні способи переконати реципієнта об'єднані в структуру критичних тверджень. Критики знають про це, тому в їхніх текстах суперечки між посиланням на традиції йдуть поруч з аргументами з боку авторитетів, прикладів і дозволів.

Ключові слова: критика, жанр фільму, журналістика, переконання, моральні табу.

W podjętym temacie połączone zostały zagadnienia perswazji, tabu obyczajowego i publicystyki. Perswazję rozumiem za T. Zgółką jako zabieg retoryczny stosowany w celu zmiany postawy odbiorcy, jego wiedzy, poglądów, systemu czy hierarchii wartości (Zgółka 2009: 23). Z kolei A. Dąbrowska definiuje tabu językowe jako kulturowy lub językowy zakaz poruszania pewnych tematów i kultywowania pewnych obyczajów i zachowań. Ogromną rolę w naruszaniu tabu pełnią współczesne media: prasa, telewizja i Internet. Autorka zaznacza przy tym, że «Polacy niechętnie poruszają tematy dotyczące np. życia erotycznego, śmierci, spraw rodzinnych czy ciężkich chorób, jeśli dotyczą ich bezpośrednio. Natomiast z dużą przyjemnością o tym słuchają, gdy odnosi się to do innych, zwłaszcza znanych osób (aktorów, polityków, celebrytów)» (Dąbrowska 2009; por. też 2008). T. Zgółka zwraca uwagę na retoryczną wartość zasad związanych z tabuizacją. Zarówno tabuizacja tematyczna, jak i leksykalna (słowa zakazane) mogą funkcjonować w wypowiedziach jako elementy naddane, składniki sztuki przekonywania. (Zgółka 2009: 24). Można więc założyć, że samo podjęcie i rozważanie tematyki erotycznej staje się środkiem retorycznym lub przynajmniej wzbudzającym zainteresowanie odbiorcy.

W polskiej kinematografii problematyka erotyczna nie stanowi wyodrębnionego tematu. Rodzimi twórcy filmowi kontynuują tradycję kina moralnego i społecznego. Wśród głównych nurtów polskiego filmu fabularnego wymieniane są: szkoła polska (rozrachunek z przeszłością), mały realizm, film autorski, literacki historyzm, kino moralnego niepokoju, stan wojenny, potrzeba prawdy, film niezależny, a po 2000 r. także filmy gatunkowe nawiązujące do wzorców amerykańskich jako pożądanego wizerunku Polski kreowanego w kolorowych magazynach (Plisiecki 2010). Nie oznacza

to, że w polskich filmach brak scen erotycznych, jednak krytycy podkreślają, że istnieje w tym względzie blokada kulturowa¹.

Podstawę materiałową prowadzonych analiz pragmatyczno-językowych stanowią teksty recenzji zebrane w 4. tomie *Perel kina. Leksykonu filmowego na XXI wiek*, zatytułowanym *Miłość i seks* (Kałużyński, Raczek, 2006). Są to krytyki zagranicznych produkcji (jeden film polski) pochodzących z okresu od lat 30. ubiegłego wieku do początków XXI wieku. Cały leksykon liczy 5 zbiorów recenzji poświęconych różnym gatunkom filmowym: sensacji, fantastyce, ekranizacjom literatury, komediom i filmom animowanym. Filmy omówione w analizowanej części leksykonu odwołują się do innych, niż w poprzednich tomach, potrzeb widza. Zdaniem T. Raczka w zbiorze ujęte zostały rozmowy dotyczące przyjemności jako światopoglądu, a także jako kwestii czysto uczuciowej i zmysłowej. W odniesieniu do pozostałych gatunków filmowych problematyka poruszana w tomie *Miłość i seks* ma często charakter prowokacyjny. Raczek pisze: «Rozmowy z panem Zygmuntem to były przeżycia ekstremalne jak skoki na bungee, orzeźwiające, wzmacniające psychicznie, pozwalające odnaleźć smak życia. [...] Uwielbiałem te chwile, gdy dzięki filmom poszerzaliśmy granice, odpychaliśmy ograniczenia, znosiliśmy przeróżne tabu» (Kałużyński, Raczek, 2006: 5). Z kolei Kałużyński motywuje różnorodność rozmów prowadzonych na tematy erotyczne zarówno zmianami w sztuce filmowej, jak i w obyczajach: «A ja z upodobaniem wspominam tę dawną rękawiczkę Rity, proszę pana. Dawniej kino erotyczne było aluzyjne, stwarzało pewną poezję. Dzisiaj ma ono inny charakter» (Kałużyński, Raczek, 2006: 7).

Zgodnie z definicjami tekstologicznymi w strukturze recenzji podkreślany jest trójdzielny schemat: omówienie filmu (część wstępna informacyjna, wstęp właściwy), analiza (streszczenie fabuły i ocena) oraz zakończenie. Do istotnych cech gatunkowych zaliczane są również wszelkie środki leksykalne służące efektowi perlokucji (por. np. Szulczewski 1976: 113; Zaśko-Zielińska 1999; Filip 2013). Funkcję tę mogą pełnić zarówno rodzaje argumentów i przesłanek interpretacyjnych, jak również językowe, stylistyczne i pragmatyczne wykładniki ekspresji oraz role semantyczne kreowane przez krytyka jako nadawcę tekstu. Problematykę ról znaczeniowych oraz wykładników ekspresji, szerzej omawiam w innych publikacjach (por. Filip 2011, 2013). Sugestywnym elementem recenzji jest także graficzna ocena filmu za pomocą gwiazdek. W analizowanym zbiorze jest to skala od 1 do 5, odpowiadająca kolejno ocenom filmów: zły, słaby, dobry, bardzo dobry, wybitny.

Spośród przyjętych w retoryce argumentów w wybranym materiale przykładowym zwraca uwagę argument odwołujący się do namiętności (łac. *argumentum ad passionem*), uznawany za metodę perswazyjną, ponieważ argumentujący nie powołuje się na prawdę i słuszność, lecz na to, co słuchacz zaakceptuje z racji swych uprzedzeń, pragnień lub skłonności (Szymanek K., 2004). Ten sposób przekonywania do filmów przyjmuje różne konkretyzacje dotyczące psychicznego, a także fizycznego aspektu miłości. Krytyk, przedstawiając własną ocenę, odwołuje się do fundamentalnych zasad natury. Definiuje więc *fatum miłości* jako *uczucie jedno z najpotężniejszych, lecz niezależne od woli, które wręcz potrafi porazić obłędem i które staje się absurdalne, gdy zwraca się do osoby, która go nie odwzajemnia* (MS/ GR: 78)², natomiast *emocja erotyzmu to największa siła, jaka istnieje w biologii człowieka* (89), *odruch hormonalny* (285). Krytyk ma świadomość niewystarczalności argumentu odwołującego się

¹ Dyskusje na ten temat są ciągle podejmowane, np. telewizyjny magazyn Hala Odlotów z 11.01.2013 r. pt. *Pięćdziesiąt twarzy seksu lub co my wiemy o seksie?*

² Cytowane fragmenty pochodzą z wydania Z. Kałużyński i T. Raczek (2006). W dalszej części artykułu podawane są jedynie numery stron, z których pochodzą cytaty.

do natury, dlatego też podkreśla humanistyczny wymiar erotyki, twierdząc, że *seks dla samego seksu wzbogaca serce, jest tak samo cenny z humanistycznego punktu widzenia jak każde inne ludzkie uczucie* (125). Skoro zatem miłość zmysłowa jest nieodłącznym elementem natury człowieka może stanowić równoprawny temat filmu. Kałużyński nie zgadza się z kulturowym tabu i przekonuje odbiorcę, że jest to: *najbardziej ponura edukacja, którą wpajano przez całe lata dzięki obludzie, hipokryzji, zakazom i która doprowadziła do tylu nieszczęść, szaleństw, zbrodni, bo kładła mechaniczną, niewolniczą tamę na jednym z najbardziej podstawowych działań ludzkich* (88). Autor wymienia dodatkowe argumenty, np. *radość i szczęście*, jako pozytywne wartości emocjonalne związane z miłością erotyczną, a poświęcony tym zagadnieniom obraz filmowy nazywa *poematem o szczytowym szczęściu, jakie daje seks* (88). Funkcję perswazyjną w tym kontekście pełni także leksem *poemat* zastosowany w znaczeniu arcydzieła, rzeczy o wysokiej wartości estetycznej.

Kałużyński znany z erudycji i bezkompromisowości poglądów znajduje również uzasadnienie dla skrajnych i aberracyjnych przejawów erotyzmu w kinie, wpływając na opinię czytelnika przez odwoływanie się do ludzkich skłonności i pragnień, a także zmian obyczajowych, jak we fragmentach: *szaleństwo i zboczenie to jest też człowiek, to jest też dno jego serca* (44); *dopuszczenie pornografii jest jednym z przejawów istnego przewrotu obyczajowego, który dokonał się w ciągu ostatniego trzydziestolecia XX wieku* (32); *seks robi się coraz mniej podniecający; rezultat jest taki, że trwa poszukiwanie specjalnych podniet; najprostsze jest mnożenie: jak najwięcej przygód, podbojów, kontaktów. Jest też drugi sposób: szukanie niezwykłości, dziwaczności, perwersji* (43); *u Almodovara mamy obronę uczuciowości, która potrzebuje pożycia z kimś, kto jest na granicy śmierci* (220).

Sposobem przekonywania do filmu o seksie jest także podkreślanie jego roli w przełamywaniu uprzedzeń, nauce tolerancji i podnoszenia świadomości seksualnej społeczeństwa. W takich przypadkach nadawca zaznacza śmiałość i otwartość prezentowania problematyki, np. w filmie *Porozmawiaj z nią* Almodovara, niemniej jednak podnosi wartość filmu, co można traktować jako sposób pozyskania widza, który, podziеляjąc poglądy krytyka, ma okazję do wykazania tolerancji.

Z potrzebą namiętności mogą współwystępować inne pragnienia i skłonności człowieka stanowiące swoistą oprawę uczucia np. bajkowość w filmie *Amelia* lub zagrożenie wypadkiem samochodowym jako *przyprawa do erotyzmu* w *Crash* (42). Na podsumowanie zaprezentowanej grupy przykładów przekonywania z odwołaniem do ludzkich skłonności warto przytoczyć cytowaną przez Kałużyńskiego opinię Freuda, że «gdyby nie obawa zapłodnienia i zarażenia, pożycie seksualne byłoby ulubioną towarzyską rozrywką» (133).

Fragment ten jest jednocześnie ilustracją kolejnego sposobu przekonywania – argumentu z autorytetu, który polega na uzasadnianiu własnego stanowiska przez odwołanie się do poglądów znawcy w danej dziedzinie. Różnie konkretyzowany autorytet (indywidualny lub zbiorowy) jest skutecznym sposobem wpływania na odbiorcę, który chętniej uwierzy specjalistce niż anonimowo przytoczonej opinii. W przypadku miłości i seksu jako tematów filmowych zakres autorytatywności jest wyznaczony przez trzy dziedziny nauki: socjologię, seksuologię i biologię, na które krytyk wskazuje, podnosząc rangę swoich wypowiedzi np. we fragmentach: *socjologowie wręcz powiadają, że od czasów starożytności nie było podobnej swobody jeśli idzie o sprawy męsko-damskie, które są już traktowane wręcz w sposób mechaniczno-kliniczny* (73); *już od dawna seksuologia twierdzi, że nie ma żadnego obowiązującego, naturalnego sposobu pożycia* (73); *biologowie wręcz stwierdzają, że człowiek jest drapieżnikiem i ma w sobie hormony agresji* (204).

Efektywność perlokucji wzrasta, gdy wskazana jest profesja i/lub nazwisko znawcy. Informacje te często są umieszczone w kontekście prezentującym lub waloryzującym specjalność przytaczanego autorytetu. W takiej funkcji pojawia się w badanym materiale nazwisko Freuda – *taki specjalista, taki badacz, taki mędrzec na tematy płci* (267), de Sade'a – *jego twórczość należy do klasyki francuskiej i jest też szanowana przez seksuologów* (204); Rostanda – *czytałem książkę o biologii człowieka, napisaną przez profesora Rostanda, gdzie on twierdzi, że za mniej więcej 12 do 15 mln lat płci się upodobnią* (266), czy też osoba dyrektora artystycznego paryskiej rewii podczas konferencji, na której Kałuzuński był obecny – *bo najlepszy striptiz to ten, który zostawia coś nieodkrytego. Powiedział on ciekawą rzecz: kiedy angażuje dziewczyny do striptizu, przede wszystkim zwraca uwagę na ręce* (264).

Przy omawianiu problematyki filmów erotycznych rzadziej występuje autorytet uogólniony sygnalizowany np. za pomocą zwrotów z morfemem *się*: *uważa się – że liberalizm zagraża uczuciu* (114); *mówi się – że nasze czasy to eksplozja potrzeby niszczenia rygorów* (161); *rozeszło się już – że to jest film o wielkiej, tragicznej, ostatecznej, wstrząsającej, definitywnej miłości* (227). Ze względu na budowę morfologiczną konstrukcje z *się* są właściwie zaprzeczeniem autorytetu, ponieważ wskazują na nieokreśloność wykonawcy czynności, nie wykluczając jego istnienia. Bezosobowo wyrażane opinie nabierają jednak mocy perlokucyjnej jako fragment wypowiedzi krytyka, który jest specjalistą w swojej dziedzinie, a ponadto erudytą o rozległej wiedzy encyklopedycznej. Ta strategia pozyskiwania czytelnika bliska jest argumentowaniu z przyzwolenia.

Kolejny argument *ex concessis*, czyli z przyzwolenia lub zgody to sposób przekonywania oparty na przesłankach, w które wierzy osoba, do której argument jest kierowany (Szymanek, 2004: 65). Jest to komfortowa i skuteczna metoda pozyskiwania czytelnika, ponieważ krytyk prezentuje własne stanowisko, wypowiadając się «za zgodą» odbiorcy i zakładając, że odbiorca jest jego partnerem w dyskusji na temat filmów, dzieli z nim wspólny zakres wiedzy. Leksykalnymi sygnałami korzystania z przyzwolenia są np. konstrukcje: *uwąŜam, że*: «ten film za znakomity» (83), «wątpliwy» (202), «że ten film bynajmniej nie jest o miłości homoseksualnej» (283); *dla mnie*: «to jest największy triumf kina» (154); *moim zdaniem*: «film jest wielkim krokiem naprzód, jeśli idzie o odkrywczе kino obyczajowe» (161); *myślę, że*: «pan będzie bliższy temu filmowi niż ja» (102); *w moim odczuciu*: «ten film wprowadza nowość do kultury erotycznej» (124); *wydaje mi się, że*: «to co w tym filmie rzeczywiście jest nowością, to potraktowanie wielkiego współczesnego problemu obyczajowego w sposób nowy, jak jeszcze nie było» (111).

M. Szulczewski podkreśla, że w wypowiedzi krytycznej łączone są czynności reklamowe, zabiegi poznawcze oraz wartościujące, przy czym przewaga zabiegów poznawczo-wartościujących nad reklamowymi podnosi poziom recenzji (Szulczewski, 1976: 112–114). Cechę tę można odnieść do analizowanych recenzji. Wartość pozytywna lub negatywna (antywartość) przybiera w wypowiedziach różne konkretyzacje zależnie od oceny filmu. Z jednej strony wartością melodramatu lub filmu erotycznego może być jego *geniusz, oryginalność, rzadkość, wyjątkowość*, z drugiej natomiast antywartością staje się *głupota, naiwność, kuriozum, oszustwo* filmu. Krytyk nie ogranicza się do kategorycznego stwierdzenia wartości lub antywartości, lecz uargumentowuje swoje opinie, precyzując istotę wymienionej cechy. Tego rodzaju wypowiedzi często oparte są na zwrocie *polegać na czymś* o znaczeniu 'zasadzać się na czymś, mieć przyczynę w czymś' wprowadzającym zdania dopełniające treść, jak w przykładach:

«Oczywiście, proszę pana, bo *na tym polega geniusz amerykański, że łączy popularność, komercjalizm i sukces masowy z pewnym poglądem*» (193)

«Ale oryginalność naszej Amelii polega na tym, że ona nie ma misji ogólnoczołowieczej, tylko wyszukuje osoby niewidoczne, tych, których się nie zauważa – małych przegranych...» (10)

«Ludzka oryginalność tego filmu polega na tym, że ten luksus, ta beztroska, to bogactwo, ta zabawa niby taka lekka, powierzchowna pianka, ale przynosi panu prawdę o namiętnościach, mało – wręcz o okrucieństwie» (150)

«Tymczasem oryginalność «Mężczyzny – przedmiotu pożądania» polega na tym, że nie ma tu intencji rewindykacyjnej. Nikt nie próbuje nas do niczego przekonywać» (163)

«Porno? Potworność? Obrzydliwość? Bynajmniej. Jeden z najbardziej oryginalnych filmów z kadrami, które są osiągnięciem estetycznym; w przedziwnym nastroju surrealistycznej wizji. W gruncie rzeczy tragedia na temat zwierzęcej nędzy ludzkiego seksualizmu» (28)

«Ale przecież założenie rzeczywiście było oryginalne, szokowe i skandaliczne: jest to pierwszy film w dziejach kina na temat samochodowego erotyzmu sadystycznego» (42)

«Oryginalny film, który składa się z serii kolejnych zaskoczeń. Tym razem są to zaskoczenia o charakterze moralnym, których końca nie widać» (57)

«Jest to oryginalna próba przeniesienia na ekran wizji świata nowoczesnego malarza» (145)

«Historia tej niezwyklej pary to wielka oryginalność tego filmu, dzięki której do dzisiaj pozostała żywa jego emanacja uczuciowa» (187)

«Powiało z ekranu analizą serca ludzkiego, w której wyspecjalizowali się Flaubert, Proust, Gide. Rzadkość w dzisiejszym kinie» (246)

«Ten film jest absolutnie wyjątkowy, co może wyglądać na przesadę, zważywszy, że jego intencją jest tolerancja, czyli temat, który kino zawsze traktowało z otwartością» (189)

Z kolei wartościowanie negatywne często wiąże się z mocną, potoczną ekspresją, co ilustrują np. fragmenty:

«Ale jeśli oglądamy głupie osoby z głupimi problemami, nudzące nas przez dwie godziny, to ja na to odpowiadam – NIE!» (53)

«Pierwsza część tego filmu jest tak cymbalska, że ręce opadają» (167)

«Tutaj jego [Robina Williamsa] naiwność doprowadzona została do debilizmu, a jego sentymentalizm wręcz do głupoty» (167)

«Może z wyjątkiem kina hitlerowskiego, które było pod tym względem [tolerancji] kuriozum w dziejach kinematografii: budziło nienawiść do Żydów, Polaków, Rosjan, Anglików itd.» (189)

«Jeszcze bym dodał, że największym mankamentem tego filmu jest brak perwersji» (267)

«A ja oczekuję, proszę pana, tej prawdy i uważam, że jest tutaj oszustwo, dlatego że przedstawienie tych pań jako lesbijek, a tego amanta jako żigolaka, to mechaniczny, powierzchowny chwyt, który ma obudzić zainteresowanie publiczności» (287)

«Natomiast zrobienie takiego filmu – rzekomo polskiego, rzekomo homoseksualnego, rzekomo śmiałego, lecz tylko głupiego – to jest nadużycie, spleycenie i oszustwo, którego ja się czuję ofiarą» (288)

«Tak więc z okazji potrójnego skandalu czujemy się potrójnie oszukani i na film panienki Lynchówny można się wybrać tylko, by sprawdzić jak ostatnio figuruje się sensacje» (293)

W przytoczonych wyżej fragmentach wypowiedzi krytycznych pojawiają się czasowniki w pierwszej osobie liczby mnogiej np. *oglądamy głupie osoby, czujemy się*

oszukani. Konotowany przez końcówkę fleksyjną zaimek osobowy *my* oznacza krytyka i czytelnika. Obecność tego rodzaju form służy włączeniu czytelnika w proces opiniowania filmu i tworzenia recenzji wraz ze specjalistą, przez co zostaje zwiększona skuteczność perswazyjna tekstu. Jest to kolejna technika narracji, za pomocą której odbiorca wypowiedzi stawiany jest na równi z jego nadawcą.

Metodą przekonywania czytelnika często stosowaną w analizowanych recenzjach jest odwoływanie się do tradycji. Strategia ta nawiązuje do *argumentum ad antiquitatem* (argument odwołujący się do starodawności), który polega na wyprawdaniu wniosku o słuszności czyichś poglądów lub wysokiej wartości czegoś na podstawie tego, że dana rzecz/zjawisko/pogląd ma starożytny rodowód (Szymanek 2004: 49). Tradycja sztuki filmowej sięga przełomu XIX i XX wieku i w takim rozumieniu najczęściej występuje jako argument w recenzjach na temat filmów o miłości i seksie. Chcąc przekonać czytelnika o słuszności swojego stanowiska krytyk powołuje się np. na *dzieje kina* lub *wielką epokę kina* jak w przykładach:

«*W dziejach kina były trzy potężne cesarzowe seksu: Greta Garbo, Marlena Dietrich i Marylin Monroe. Oraz księżniczki dworu: Jean Harlow, Rita Hayworth, Gina Lollobrigida*» (180)

«Film jest na czele listy sukcesów w Ameryce. Dlaczego? Ponieważ wznawia gatunek z *wielkiej epoki kina*, ostatnio zaniedbany: komedię romantyczną o miłości zwyciężającej przeszkodę, w wykonaniu idoli jak Greta Garbo czy Ingrid Bergman» (221)

W cytowanych fragmentach rzeczowniki *dzieje* i *epoka* przez znaczenie 'zdarzeń, faktów z życia społeczeństwa', a także 'okresu stanowiącego jeden z etapów dziejowych' (Szymczak red. 1988: 499 i 551) podnoszą rangę i podkreślają długotrwałość tradycji filmowej. Pojęcie to może być w tekstach doprecyzowane jako: «*dzieje kina francuskiego*» (132); «*wielki styl amerykański*» (215); «*kino amerykańskie*» (194), «*tradycja nowofalowa*» (210). Tradycyjne mogą być również techniki filmowe np.: «*Założenie jest tradycyjne: mamy związek homoseksualny, grany przez dwóch dobrych aktorów (Robin Williams i Nathan Lane)*» (119).

W celu wywarcia wpływu na odbiorcę krytyk powołuje się również na tradycję kultury erotycznej w Europie, argumentując swoje stanowisko za pomocą przykładów z klasyki literatury polskiej, niemieckiej i francuskiej np.:

«*Tradycja klasyków romantycznych, główna w naszej kulturze, jest wyprana z erotyzmu; i nie tylko naszych, i nie tylko jeśli idzie o seks: wręcz spełnienie miłości stanowi dramatyczną trudność. Mickiewicz przez całe życie nie mógł pozbyć się rozpaczy, że nie zdołał się połączyć z Marylą i poświęcił tej klęsce połowę swej literatury. Werter Goethego popełnił samobójstwo, bo Lotta była dla niego niedostępna. Faust sprzedał duszę diabłu, po to tylko, by ten zorganizował mu romans ze szwaczką, co dzisiaj potrafi załatwić sobie byle student*» (32)

«I ciekawe, panie Tomaszu, że we Francji «Imperium zmysłów» zostało zestawione z *wielkim klasykiem*, szanowanym tam przez tych, którzy zajmują się kulturą erotyczną, to znaczy z *markizem de Sade*» (89)

«*U nas ta bajka jest mniej znana, we Francji jest bardzo popularna i była już tematem wielu adaptacji literackich i nawet muzycznych. Sinobrody zamordował sześć swoich żon i dopiero ostatnia, siódma wykryła jego zły charakter, zmieniła na dobry i ożywiła owe umarłe dziewczyny*» (108)

Efektywność perswazji wzrasta, gdy w strukturze wypowiedzi krytycznych łączone są różne sposoby przekonywania odbiorcy. Krytyk ma tę świadomość, dlatego argumentowanie przez odwołanie do tradycji współwystępuje w jego tekstach z argumentem z autorytetu, przykładu i przyzwolenia.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Dąbrowska A., 2008, *Zmiany obszarów podlegających tabu we współczesnej kulturze*, «Język a Kultura», t. 20, *Tom jubileuszowy*, red. A. Dąbrowska, Wrocław, s. 175-176.
2. Dąbrowska A., 2009, *Wstęp*, «Język a Kultura», t. 21, *Tabu w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, Wrocław, s. 7-11.
3. Filip G., 2011, *Semantyczni roli mowca w kinokrytyce Zygmunta Kałużyńskiego*, «Styl i tekst» 2011, выпуск X, s. 194–202.
4. Filip G., 2013, *Argumentowanie w krytyce – Z. Kałużyński, S. Treugutt, Z. Bieńkowski*, Rzeszów.
5. Kałużyński Z., T. Raczek, 2006, *Perły kina. Leksykon filmowy na XXI wiek*, t. IV, *Miłość i seks*, Michałów – Grabina.
6. Plisiecki J., 2010, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin.
7. Szulczewski M., 1976, *Publicystyka. Problemy teorii i praktyki*, Warszawa.
8. Szymanek K., 2004, *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*, Warszawa.
9. Szymczak red., 1988, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa.
10. Zaśko-Zielińska M., 1999, *Recenzja i jej norma gatunkowa*, «Poradnik Językowy», s. 96–107.
11. Zgółka T., 2009, *Retoryka tabuizacji [w:] «Język a Kultura»*, t. 21, *Tabu w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, Wrocław, s. 23–29.

EROTIC ISSUES IN ZYGMUNT KALUZHYSKI'S MOVIE REVIEWS

Ph. D. prof. UR Grażyna Filip

Institute of Polish Philology University of Rzeszow

Rejtana avenue 16c, 35-959 Rzeszow, Poland

e-mail: gfilip@ur.edu.pl

This work tackles the issues of persuasion, moral taboos and journalism. The author understand persuasion according to T. Zgulka as a rhetorical device used to change the recipient's attitude, their knowledge, views, system or hierarchy of values. On the other hand, A. Dabrowska defines language as a cultural taboo or linguistic prohibition on bringing up certain topics and cultivating certain habits and behaviors. Modern media, such as newspapers, television and the Internet, have a huge role in the violation of a taboo. The effectiveness of persuasion increases when various ways of persuading the recipient are combined in the structure of the critical statements. The critics are aware of this, so in their texts arguing by reference to the tradition goes hand in hand with an argument from authority, example and consent.

Key words: critique, film genre, journalism, persuasion, moral taboo.

PROBLEMATYKA EROTYCZNA W RECENZJACH FILMOWYCH ZYGMUNTA KAŁUŻYŃSKIEGO

Ph. D. prof. Grażyna Filip

Institut Filologii Polskiej, Uniwersytet Rzeszowski

aleja Rejtana 16c, 35-959 Rzeszów, Polska

e-mail: gfilip@ur.edu.pl

W powyższej pracy padają pytania o przekonania, moralne tabu i dziennikarstwo. Autor rozumie wiarę według T. Zhulka jako retoryczne narzędzie, które służy do zmiany postawy odbiorców, ich wiedzy, postaw, systemu lub hierarchii wartości [11: 23]. Z drugiej strony, A. Dąbrowski definiuje język jako tabu kulturalne lub zakazywanie pewnych tematów, kultywowanie pewnych nawyków i zachowań. Nowoczesne media, takie jak gazety, telewizja i internet, odgrywają znaczącą rolę w łamaniu tabu. Skuteczność przekonywania zwiększa się, gdy różne sposoby perswazji wobec odbiorców są scalane w strukturach wypowiedzi krytycznych. Krytycy są tego świadomi, ponieważ w swoich tekstach odnoszących się do sporu między tradycją, zawierają argumenty władz, przykłady i zezwolenia.

Key words: krytyka, gatunek, film, dziennikarstwo, przekonania, moralne tabu.