

Autoreferat

1. Imię i nazwisko

Sławomir Józef Rogowski

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

2.1. Dyplom doktora nauk społecznych w zakresie nauk o mediach nadany przez Uniwersytet Warszawski w 2016 roku, na podstawie uchwały Rady Instytutu Dziennikarstwa, tytuł rozprawy doktorskiej – Współczesna publiczna radiofonia regionalna w Polsce, aspekty programowe, finansowe i regulacyjne,

2.1.1. promotor prof. dr hab. Janusz W. Adamowski,

2.1.2. recenzje: prof. dr hab. Bogusław Nierenberg, prof. dr hab. Kazimierz Wolny-Zmorzyński

2.2. dyplom magistra Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego w zakresie specjalności dziennikarskiej, 1986 r.

2.3. dyplom studiów podyplomowych Szkoły Głównej Handlowej w zakresie zarządzania i marketingu, 2004 r.

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.

3.1. od 2.01.2017 - Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego.

4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.).

Omówienie to winno dotyczyć merytorycznego ujęcia przedmiotowych osiągnięć, jak i w sposób precyzyjny określać indywidualny wkład w ich powstanie, w przypadku, gdy dane osiągnięcie jest dziełem współautorskim, z uwzględnieniem możliwości wskazywania dorobku z okresu całej kariery zawodowej.

4.1. Tytuł osiągnięcia naukowego. Sławomir Rogowski, **Kultura Studencka. Geneza, historia, terażniejszość**, ASPRA-JR 2025 s. 270. Monografia naukowa. Recenzenci: prof. dr hab. Robert Cieślak, dr hab. Zbigniew Benedyktowicz.

4.2. Omówienie osiągnięcia naukowego:

Monografia „Kultura Studencka. Geneza, historia, terażniejszość”, jest pracą interdyscyplinarną. Podejmuję w niej próbę odpowiedzi na kilka istotnych pytań rodzących się wokół zjawiska kultury studenckiej (KS) jako innej formy aktywności młodzieży akademickiej w Polsce w latach PRL (*differentia specifica*). W tamtym okresie, kultury odmiennej od kultury studenckiej w krajach Europy Wschodniej zdominowanych politycznie

przez Związek Radziecki. Zjawiska również różniące się od kultury młodzieżowej (w tym studenckiej) krajów Zachodu, choć czasami inspirowanego jej wpływami i prądami kulturowymi. Pytania na które staram się odpowiedzieć to, po pierwsze: kiedy KS powstała i dlaczego, po drugie jaką pełniła funkcję przez prawie 50. lat w okresie po II wojnie światowej do wyborów w 1989 roku? Jakie formy komunikacji wypracowała ze swoim środowiskiem i na jego zewnątrz? A także jaki jest jej stan, charakter i funkcja aktualnie?

Aby odpowiedzieć na pytania zawarte w omawianej monografii, przyjąłem ramowe rozumienie kultury studenckiej, jako zespołu jednolitych ze względu na antytetyczne do kultury głównego nurtu przekonania i postulaty młodzieży akademickiej, wyrażane i komunikowane mniej czy bardziej wprost poprzez różnorodne i bogate formy twórczości oraz zespół nieformalnych i formalnych zachowań społecznych i politycznych. A także, silny samorządnością i wewnętrznym zorganizowaniem ruch społeczny młodzieży akademickiej, programowo, organizacyjnie i finansowo wspierany przez Zrzeszenie Studentów Polskich (ZSP), jak również mający swoiste formy spontaniczne. Warto zauważyć, że choć w różnych okresach i w różnym nasileniu, KS była ruchem umiejętnie sprzeciwiającym się autorytarnemu państwu, zręcznie chroniąc się pod parasolem politycznym ZSP.

Ujmując zjawisko historycznie, należy je wiązać z rozwojem wyższych uczelni w Polsce, zwłaszcza w wieku XIX i XX. Zatem należy uwzględnić rolę różnych związków, dziesiątków kół studenckich tak o charakterze naukowym, jak i pomocy socjalnej, w tym Towarzystwa Bratniej Pomocy, jak również innych kół studenckiej aktywności. W 1950 roku doszło do połączenia wspomnianych organizacji studenckich. Po śmierci Stalina w 1953 roku, następowała stopniowo liberalizacja systemu sowieckiego, zwłaszcza po 1956 roku rozwijała się coraz prężniej działalność klubów studenckich, prasy studenckiej, radiowęzłów, teatrów, kabaretów, festiwali, przeglądów piosenki, dyskusyjnych klubów filmowych (DKF), a wreszcie form spędzania wolnego czasu. Niektóre z nich miały istotne znaczenie dla kultury polskiej, wydały wielu artystów i twórców profesjonalnych, stanowiąc początek ich kariery i dokonań znaczących dla kultury polskiej rozumianej szerzej, dlatego formy czy obszary aktywności artystycznej młodej inteligencji nazwałem fenomenami kultury studenckiej. Warto zauważyć także, że kulturę studencką, zwłaszcza do lat 90. XX w., tworzyli nie tylko *stricte* studenci, ale osoby identyfikujące i angażujące się w działania studenckiego ruchu kulturalnego, *de facto* niebędące studentami lub będące już absolwentami wyższych uczelni. Oczywiście *en masse* była to działalność spontaniczna, niekomercyjna, a więc tylko w tym sensie amatorska. Nie znaczy to jednak, że nieprofesjonalna. Wyróżniające się aktywnością bądź talentem osoby czy zespoły otrzymywały wsparcie merytoryczne a czasami symboliczne honoraria, a spektrum tematyki mimo cenzury nierzadko wykraczało poza problemy studenckie *ad litteram*. Dotyczy to zwłaszcza kabaretów, ale i teatrów, prasy studenckiej czy piosenki. Nie bez powodu intensywność tych rodzajów twórczości artystycznej i publicystyki mogliśmy obserwować w latach 70. i 80. ubiegłego wieku jako wpływową kontestację systemu w kręgach młodej inteligencji. Były one inspirowane nasilającymi się niepokojami społecznymi w kraju i radykalizującymi się w społeczeństwie postawami politycznego i gospodarczego sprzeciwu. *Notabene* niemal wszyscy działacze ruchu studenckiego tych lat oraz twórcy, a nawet historycy, nazywają ten czas „złotym

okresem” kultury studenckiej ze względu na jej rozkwit i znaczenie. Natomiast widoczne jest, że rok 1981 był początkiem poważnego kryzysu i dewaluacji w obrębie KS.

Szukając prapoczątków czy właściwych archetypów, symboli kultury studenckiej (np. podobnych do Juvenaliów), znajdziemy jej wiele przykładów. Kultura studencka, ta o którą mi chodzi, miała swój czas i miejsce w latach PRL, była różnorodna i wielowątkowa, ale przez swoistą wymowność skutecznie komunikowała się z odbiorcami, z takiej perspektywy starałem się ją opisać i przeanalizować w publikacji.

Sławomir Magala w tekście *Juvenalia* z 1981 roku, szukając analogii, dość przewrotnie pisze: „Średniowiecze miało te swoje Juvenalia wpisane naturalnie w cykliczny bieg dziejów i program zbawiania jednostek i społeczności – my mamy nasze Juvenalia jako eksces, jako «wyszumienie się», jako dozwoloną plebejską operetkę, przedłużenie rajdu”¹. Autor zauważa, że współcześnie „igrce żakowskie” były przejawem kompromisu ze strony władzy, w dość ponurych latach 60., były wentylem bezpieczeństwa (zresztą także w średniowieczu), a potem w zasadzie 1968 roku nastąpił ich kres, skończyły się w tej podejrzanej pseudohistorycznej formule, i dobrze. Problem w tym, że nie zastąpiono ich czymś nowym. Magala dodaje, że Juvenalia padły na skutek nietrwałości kompromisów jakie legły u podstaw Juvenaliów – artystycznego i politycznego. Podobnie jak Magala uważam, że Juvenalia współcześnie nie były ani tak ważne społecznie, ani tak doniosłe artystycznie żeby ich żałować. Niemniej jednak miały funkcję symboliczną dla środowiska akademickiego i kultury studenckiej, jako swoistego archetypu czy punktu odniesienia. Budowały pewien mit studenckiej wolności (nawet tej chwilowej, kiedy to studentom władze oddawały na kilka dni klucze do miasta). Juvenalia i podobne im imprezy studenckie, odbywają się cyklicznie na wielu uczelniach, korzystają z dawnej symboliki, mam jednak wrażenie, że ich organizatorzy poza wyszumieniem się nie wiele proponują braci studenckiej.

W publikacji piszę także we współczesnym kontekście kulturowym, w aspekcie tak złożonego dzisiaj zjawiska potęgi panowania obrazu, w perspektywie refleksji jaką daje uprawiana przeze mnie także antropologia mediów i szeroko pojęta antropologia kultury współczesnej, tzw. „antropologia współczesności”². Stawiam zatem pytanie czym jest, czym może być dzisiaj opisywanie kultury studenckiej, na czym ma polegać? Uważam, że w czasach zdominowanych obrazami i Internetem jest to zadanie trudne, ale możliwe do wykonania. Opisuję zatem sytuacje kultury studenckiej i jej bohaterów, tak jak je i ich zapamiętałem, jak zapisali się oni w mojej i innych pamięci, czego dowodem są cytowane w pracy publikacje. Staram się opisać zjawisko „kultury studenckiej” niejako „z bliska i z daleka”, z dystansu zarazem. Z punktu widzenia klasycznej „obserwacji uczestniczącej” o jakiej pisał, i jaką uprawiał Bronisław Malinowski. Jest to więc próba opisanie „kultury studenckiej” w jakiej mi było dane uczestniczyć i ją z innymi współtworzyć w omawianym przeze mnie czasie. Takiemu opisowi starałem się nadać charakter dynamiczny i

¹ Magala S., *Juvenalia*, [w:] *Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego SZSP 1977–1980*, red. J. Leszin-Koperski, Z. Sawicki, A.K. Waśkiewicz, MAW, Warszawa 1980, s. 101–104.

² Na ten temat zwraca naszą uwagę Zbigniew Benedyktowicz w tekście *Antropologia współczesności* w Idem, *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s.13–42, seria: Tropiki. Patrz także Idem, *Wizje etnografii. Czytanie i pisanie antropologii w kulturze wizualnej*, „Konteksty” 2008, nr 1, s. 3–7.

transdyscyplinarny, przekraczając granice i lokując go na kilku przenikających się płaszczyznach, przede wszystkim antropologii kultury i medioznawstwa, zaś w szerszej perspektywie historii współczesnej i socjologii. Tym samym uzyskać złożony obraz pomiędzy nauką a doświadczeniem. A przede wszystkim, w rozumieniu interdyscyplinarnym, poprzez wielość subdyscyplin kultury studenckiej, spojrzeć na całość zjawiska z perspektywy kulturoznawczej odnosząc je do aktualnej praktyki społecznej w kontekście normatywno-aksjologicznym. Stąd, w rozważaniach metodologicznych przytoczyłem kilka definicji kultury, m.in. Ralphi Lintona: „Istnieje wiele możliwości definiowania kultury, a każda jest użyteczna w powiązaniu z dociekaniem określonego rodzaju. Toteż wielu myślicieli, w różnych okresach opisuje problem kultury od epoki dzikości, poprzez rozwój cywilizacyjny aż do czasów wyszukanych form twórczości i sztuki”. Jak również definicję Antoniny Kłoskowskiej, która kulturę ujmuje jako „względnie zintegrowaną całość obejmującą zachowania ludzi przebiegające według wspólnych dla zbiorowości społecznej wzorów wykształconych i przyswojonych w toku interakcji oraz zawierającą wytwory takich zachowań.

Kultura jest narzędziem medialnym, które poprzez swoją kontekstowość stwarza umiejętności komunikowania na poziomie społecznym, poprzez język, tak werbalny jak i niewerbalny, symbole dające możliwość błyskawicznej komunikacji, pod warunkiem znajomości ich znaczeń w obrębie danej kultury. W podobnym sensie, poszczególne dziedziny sztuki operują instrumentami komunikacji na zróżnicowanych obszarach gatunkowych; opartych na przesłankach racjonalnych, czy aksjologiczno-normatywnych ale i emocjonalnych, pozwalających na trwałe zapamiętywanie i budowanie postaw. Tworzą się ramy interpretacyjne umożliwiające rozumienie tych samych spraw i symboli w podobny sposób. Tak rozumiany język kultury pozwala na przekraczanie barier komunikacyjnych, w tym sensie jest uniwersalny. W ramach kultury odbywają się praktyki kulturowe, rytuały, obyczaje i rodzi się tradycja, która sprzyja budowaniu tożsamości, identyfikacji grupowej i powstawaniu wspólnoty (szczególnie ważnej w KS). Znaczący KS Edward Chudziński tak definiuje zjawisko, „w czasach PRL kultura studencka była przestrzenią na swój sposób uprzywilejowaną, enklawą większej wolności twórczej, azylem dla niepokornych bądź zbuntowanych artystów, wreszcie miejscem artykulacji i cyrkulacji nowych idei i wartości, które najpełniejszy wyraz znalazły w światopoglądzie kontrkulturowym. Główny wyróżnik tej kultury, czyli jej studencki status miał walor nobilitacji i przesądzał o kwalifikacji do kultury wysokiej”³. Mając na uwadze powyższe definicje i rolę narracji, o której pisali antropologowie tacy jak James Clifford i Clifford Geertz, odnotowałem 8,5 fenomenów KS jako główne obszary aktywności kulturalnej studentów. Praca zawiera syntetyczny i zhierarchizowany układ rozdziałów dedykowanych poszczególnym fenomenom i ich determinantom społeczno-politycznym. W omawianym obszarze zjawisk, pojawiało się wiele akcji, idei, nie wszystkie miały odpowiednią rangę i znaczenie dla syntetycznego spojrzenia na KS, rozumianą jako język przekazu, jego treść i forma, a zwłaszcza wartości. I tak w poszczególnych rozdziałach przedstawiam całość zjawiska:

³ *Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje, Wprowadzenie*, red. Edward Chudziński, Fundacja STU, Kraków 2011, s. 8.

Rozdział I. Kluby studenckie; wymieniam te najważniejsze, centralne na uczelni, ważne w danym mieście, ale także i mniejsze wyróżniające się dzięki oryginalności programu. Rozdział ten zawiera opis roli klubów, jak również przykłady form i metod pracy w ramach ogólnopolskiej struktury, którą tworzyły kluby z różnych środowisk. Kluby, w których rozpoczęła się KS miały zróżnicowany charakter w zależności od wielkości i rodzaju prowadzonej działalności, mniej lub bardziej sprofilowany (muzyka, np. jazz, taniec albo poezja). Najważniejsze, najciekawsze z nich były takie, które skupiały twórców i pokoleniowe grupy twórcze.

Rozdział II. Teatr studencki – przedstawione są najważniejsze teatry w układzie historycznym oraz najważniejsze spektakle. W okresie wszechobecnej cenzury, w tym prasy studenckiej, na teatrach skupiała się rola artykułowania politycznie najbardziej drażliwych przekazów. Przedstawiam dylematy repertuarowe wiodących zespołów teatru studenckiego, problemy ideowo-polityczne teatrów, rozważania są zakończone periodyzacją zjawiska.

Rozdział III. Kabaret studencki – zawiera opis zjawiska, główne formacje kabaretowe, ich utarczki z cenzurą i funkcje społeczne, jego znaczenie w tworzeniu języka metafor i symboli w kulturze studenckiej rozpostartej w przestrzeni pomiędzy klubem a teatrem. Słowo kabareton wywodziło się z KS, akcentowało społeczną rangę zjawiska. Jeśli była okazja warto było pokazać „maraton kilku programów kabaretowych” (kabareton), gdyż w amfiteatrze pod osłoną nocy można było powiedzieć więcej.

Rozdział IV. Piosenka studencka – podobnie jak kabaret przedstawiona jest od strony etosu studenckiego prezentowanego w różnoraki sposób, raz w piosence zabawnej ale częściej w tej ambitnej, autorskiej czy poetyckiej rozumianej jako manifest pokolenia. Ten aspekt bardzo zbliżył piosenkę i poezję, tworząc podgatunek poezji śpiewanej, często kultywowany na estradach studenckich.

Rozdział V. DKF-y studenckie – jest prezentacją ewolucji jaką DKF-y przeszły w metodach pracy: od funkcji prezentacyjnej do metodycznego pogłębienia funkcji edukacyjnej jako kompendium filmowe dla młodej inteligencji, z uwzględnieniem potrzeb repertuarowych mniejszych ośrodków akademickich. Uwypuklenie tych aspektów pracy DKF-ów pozwala w pełni zrozumieć ich kulturotwórczą rolę w rodzimej kinematografii.

Rozdział VI. Inne formy działalności w kulturze studenckiej – przedstawione są, z różnych powodów, mniej dostrzegane przejawy twórczości studenckiej, ale nie mniej ważne, takie jak chóry, zespoły pieśni i tańca oraz plastyka, fotografia i poezja studencka. Trzy ostatnie nurty pełniły niezwykle istotną funkcję w ramach pokoleniowej ekspresji twórczej, tworzyły sieć kontaktów z awangardą światową, tak w sensie indywidualnym jak i grup twórczych działających w klubach i galeriach studenckich.

Rozdział VII. Dziennikarstwo studenckie – przedstawia skalę działania mediów studenckich, historyczny przegląd najważniejszych tytułów prasowych jak również analizę przykładów dziennikarstwa studenckiego w Polsce z podziałem na prasę i radiowęźły studenckie, z ukazaniem metod pracy i sposobów docierania z treściami dziennikarskimi w niełatwych czasach objętych cenzurą i politycznym uzależnieniem.

Rozdział VIII. Festiwale studenckie, przeglądy i FAMA – jest to podsumowanie różnych form prezentacji fenomenów kultury studenckiej na niwie festiwalowej. Festiwale miały prezentować i promować a nawet manifestować to co najlepsze, najbardziej istotne w

ramach wypowiedzi danego pokolenia studenckiego i młodej inteligencji. W rozdziale wiele miejsca poświęcam festiwalowi FAMA i kolejnym Festiwalom Kultury Studenckiej PRL.

Rozdział IX. Omówienie badań – zawiera podsumowanie badania „kultura studencka” przeprowadzonego przeze mnie w latach 2018 i 2025 w ramach projektu badawczego „Zjawiska kultury i mediów studenckich w PRL” prowadzonego w Katedrze Antropologii Mediów Wydziału Dziennikarstwa Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego, a także omówienie wyników raportu z badań dotyczących obecnie funkcjonującej kultury studenckiej w ujęciu Narodowego Centrum Kultury i klubu Chatka Żaka (Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie) z 2020 roku, oraz podsumowanie ostatnio przeprowadzonego przeze mnie, metodą Delphicką, badania w 2025 roku dotyczącego aktywności w życiu studenckim byłych działaczy ZSP/SZSP. Analiza wymienionych badań pozwala na pełniejsze zrozumienia zjawiska i wyciągnięcie interesujących wniosków, które dają nowe spojrzenie na wiele zjawisk w ruchu studenckim tamtego okresu. Dodatkowo cytowane i analizowane są fragmenty sondy, tj. 10. wywiadów z byłymi uczestnikami działań kultury studenckiej. Oprócz badań skorzystałem z materiałów archiwalnych, gromadzonych przez wiele lat w trakcie działalności zawodowej i społecznej. W latach 80. byłem aktywnym animatorem kultury studenckiej – kierownikiem klubu, reżyserem, jurorem festiwalu, uczestnikiem i zarazem uważnym obserwatorem życia kulturalnego środowiska akademickiego. Z czasem moja perspektywa uległa zmianie: z bezpośredniego uczestnika stałem się zdystansowanym analitykiem tych zjawisk.

Do dyspozycji miałem również bogaty zbiór materiałów źródłowych – almanachów ruchu kulturalnego i artystycznego, programów imprez i festiwalu studenckich, gazetek i biuletynów festiwalowych, pokaźnego archiwum fotografii oraz zdjęć uzyskanych od uczestników zdarzeń, a także dokumentów klubowych i innych archiwaliów, które stanowiły podstawę analiz przedstawionych w niniejszej pracy. Zwłaszcza pomocne w analizie zjawiska były liczne artykuły prasowe i wydawnictwa książkowe, a wśród nich m.in. *Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje* pod red. Edwarda Chudzińskiego, *Czasopisma studenckie w Polsce (1945–1970)*, pod red. Andrzeja K. Waśkiewicza, *Kultura studencka. Mit i rzeczywistość* autorstwa Tadeusza Skoczka, *Zrzeszenie Studentów Polskich w socjalizmie państwowym 1950–1973* Ryszarda Stemplowskiego, a także pracę Anny Zięty *Media studenckie w Polsce. Geneza, ewolucja, rzeczywistość*.

Monografię zamyka rozdział X – Próba periodyzacji zjawiska kultury studenckiej, w której podzieliłem analizowany okres na 5. etapów, tj. Etap I (1948–1956), II (1956–1968/70), III (1968/1970–1980/81), IV (1982–1990), V (otwarty okres 1990–2025) oraz wnioski końcowe, po których zamieszczono bibliografię i indeks nazwisk.

Istotne w badaniach i prowadzonej analizie jest zauważenie funkcji komunikacyjnych jakie były związane z KS, tak od strony treści przekazu wewnętrznego adresowanego do środowiska akademickiego, jak również zewnętrznego poprzez który studenci komunikowali się ze społeczeństwem, jak również od strony ówczesnych przekazników informacji. System, co należało zauważyć, działał efektywnie bez szczególnego udziału mediów państwowych, nie mówiąc o dzisiejszych możliwościach jakie dają media cyfrowe. W tekście przedstawiam główne obszary kulturotwórcze – 8,5 tzw. fenomenów kultury studenckiej, które stanowią egzemplifikację najważniejszych zjawisk kultury tego środowiska. To właśnie one tworzyły – z jednej strony – treść i przestrzeń ich artystycznych prezentacji, a z drugiej – specyficzny

etos i formę ekspresji środowiska studenckiego i akademickiego, wpisane w kontekst czasu, w którym powstawały. Warto zauważyć za Andrzejem Gielarowskim, że kultura jako kształtowanie człowieka w zakresie jego człowieczeństwa (*Bildung* lub *paideia*) łączy ideę uniwersytetu, kulturę akademicką i kulturę studencką. Elementy te pozostają wobec siebie w relacji fundowania. To idea uniwersytetu stanowi aksjologiczną podstawę kultury akademickiej, a kultura akademicka jest aksjologicznym fundamentem kultury studenckiej. Idąc tym tropem, najważniejsze wydawało się pytanie: jakie wartości były obecne w KS w ówczesnych dyskusjach i wypowiedziach artystycznych? Odpowiedz uzyskałem, między innymi, poprzez analizę wspomnianych źródeł, spośród wielu pozycji literatury, dokumentów i innych materiałów, jak również z analizy odpowiedzi kwestionariuszy badań ankietowych. System aksjologiczny KS opierał się na kilku głównych filarach, takich jak; prawda, wolność, miłość, wyrażanych przez wspólnotowość. Ukazywanych poprzez język sztuki i dobrego dziennikarstwa. Podsumowując historię zjawiska kultury studenckiej w PRL należy wskazać kilka konstytuujących ją cech:

- w miarę integralny system aksjologiczny;
- niepaństwowy mecenat ZSP (choć nie niezależny);
- możliwość działań i aktywności wyrażanej w różnych formach, na bazie „swojej” infrastruktury i mecenatu, tj. klubów studenckich, DKF-ów, rajdów, przeglądów i festiwali;
- poczucie wspólnoty, powstające w oparciu o bunt przeciw ideologizacji życia społecznego;
- sprzyjanie różnorodności, otwartości i tolerancji;
- świadomość odmienności „bycia studentem”, bycia w kręgu inteligencji aspirującej („stania się kimś”), ale też poczuwającej się do odpowiedzialności za kraj;
- ciekawość świata realizowana poprzez naukową i kulturalną wymianę studencką (możliwość poznania innej kultury, odmiennych systemów politycznych, itp.);
- wypracowanie własnych, oryginalnych, skutecznych narzędzi i form komunikacji środowiskowej i zewnętrznej w czasach ograniczonego dostępu do mediów masowych i przed Internetem;
- wyjątkowość polskiego ruchu studenckiego i fenomenu kultury studenckiej w skali międzynarodowej (na fakt ten uwagę zwracają prominentni uczestnicy KS, m.in. tacy jak Krzysztof Jasiński i Waldemar Dąbrowski).

Pisząc monografię, miałem świadomość, że nie sposób przedstawić – nawet w skondensowanej formie – całego spectrum i dorobku kultury studenckiej. Dlatego wybrane przykłady fenomenów potraktowałem jako reprezentatywną egzemplifikację tego, co najważniejsze, twórcze i oryginalne. Istotną cechą mojego opracowania jest interdyscyplinarność i całościowe ujęcie zjawiska kultury studenckiej opartej na wartościach; jako jednorodną całość tworzoną przez działalność artystyczną i media studenckie. Odrębną kwestią, którą poruszyłem w pracy jest aktualny stan i perspektywy kultury studenckiej w jej obecnym kształcie programowym i organizacyjnym. W czerwcu 2020 roku Rada Główna Nauki i Szkolnictwa Wyższego przedstawiła uchwałę poświęconą kulturze studenckiej. Czytamy w niej, że mimo starań środowiska akademickiego i wielu funkcjonujących w uczelniach zespołów artystycznych „sytuacja nie jest zadowalająca [...] można wręcz mówić o regresie w trzech obszarach: infrastruktury, finansów oraz wsparcia organizacyjnego, jak

też o dotkliwym deficycie przestrzeni do obcowania studentów z kulturą”. Przyczyn słabnącej roli kultury w budowaniu kreatywności i kompetencji społecznych studentów, przyszłych elit polskiego społeczeństwa, Rada upatruje m.in. w ograniczeniu mecenatu państwa, komercjalizacji wszelkiej studenckiej aktywności, pojawieniu się kultury masowej oraz ogromnym wzroście liczby studiujących. Marginalizacja kultury jako części procesu kształcenia akademickiego skutkuje „wymiernymi stratami w obszarze polityki kulturalnej państwa, gdyż istotnie osłabia kulturotwórczą rolę absolwentów polskich szkół wyższych. Mając na względzie zmianę takiej sytuacji w 2024 i 2025 roku odbyły się debaty w trakcie których poszukiwane były nowe rozwiązania strukturalne. Pozwoliło mi to zgromadzić interesujące dane i przeprowadzić badania własne dotyczące stanu aktualnej KS. Między innymi, skorzystałem z plonów dyskusji problemowej w dn. 5-6 listopada 2025 zorganizowanej w Akademickim Centrum Kultury i Mediów UMCS Chatka Żaka w Lublinie, gdzie odbyło się III Ogólnopolskie Forum Kultury Studenckiej, zrzeszające 12 ośrodków akademickich (realizujących ponad 2100 imprez dla studentów rocznie). W przedsięwzięciu wzięli udział przedstawiciele uczelni wyższych, samorządów lokalnych, instytucji kultury oraz Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Dyskusja w znacznym stopniu sprowadzała się do tematu miejsca kultury studenckiej w strategiach uczelni na najbliższe lata oraz reorganizacji systemu stypendiów akademickich dla animatorów. Także poruszono kwestię modelu finansowania kultury studenckiej i przyczyn braku środków na nią czy na finansowanie różnych ulg dla studentów angażujących się w animowanie kultury studenckiej. Ambicją OFKS jest dostarczanie interesującej oferty kulturalnej dla 1,28 mln studentów kształcących się w 31 ośrodkach akademickich. Bowiem, w badaniach NCK/UMCS z 2020 roku, 46% studiujących wyraża zainteresowanie kulturą jako sposobem spędzania czasu wolnego.

Spośród wielu głosów w dyskusji należy wyłonić opinię wiceprezydent Lublina, która przypominała, że kultura studencka wymyka się wszystkim schematom w sensie prawnym co sprawia że są problemy z jej finansowaniem. To prawda, podobnie było w czasach PRL, ale mimo to zjawisko powstało i dobrze funkcjonowało przez pięćdziesiąt lat czerpiąc środki ze źródeł właśnie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz przychodów własnych, uzyskiwanych w ramach prowadzonej przez ZSP działalności gospodarczej.

Warunki życia w PRL decydowały o kulturze studenckiej, jej drogach rozwoju. Jeżeli studenci amerykańscy, włoscy czy francuscy zakładali np. teatr, zespół muzyki dawnej, klub dyskusyjny, filmowy itp., często zwracali się o pomoc finansową do prywatnych firm, organizacji regionalnych lub instytucji państwowych. Zwyczaj działania rynkowe, zamieszczenie logo czy stosowna informacja o donatorze – obojętnie: prywatnym czy państwowym – mogła być powodem do chluby. Ale animatorzy – tak jak w Polsce – nie musieli tam swoich pomysłów czy tekstów uzgadniać z politycznymi instancjami odpowiadającymi za kulturę, ani negocjować z cenzurą i politycznej poprawności i stosować autocenzury gwarantującej realizację zamierzeń. Formacje artystyczne powstające w latach późniejszych (60., 70. i 80.) mogły już uzyskać wsparcie ZSP (okresowo SZSP). Realistyczna ocena rzeczywistości z jednej strony ograniczała wolność słowa, a z drugiej podejmowane działania były protestem i krytyką takiej rzeczywistości. Gorzko doświadczył skutków tego paradoksu poznański Teatr Ósmego Dnia. Dla kilku innych czołowych grup teatru otwartego uzawodowienie było pragmatycznym przedłużeniem działalności. Po 1989

roku także polscy studenci niczego już nie muszą. Wolność, o którą zabiegali, inspiruje już inaczej. Katarzyna Nowicka w swojej pracy o teatrzyku Bim-Bom, zadaje pytanie: „Dlaczego ogłaszamy śmierć życia studenckiego i upadek uniwersytetu? Czy porównanie, konfrontowanie aktualnych trendów studenckiego życia z minioną epoką kultury studenckiej ma w ogóle sens? Przecież studenta kształtują czasy, w których żyje. Fakt, że legendarny teatrzyk studencki Bim-Bom nie znalazłby dziś fanów, nie może oburzać. Bimbomowcy scenką liryczną, składanką kabaretową wywoływali w połowie lat 50. euforię studenckiej publiczności. Czy współcześni studenci chcieliby integrować się, klejąc scenografię, i ze szmatek i bibuły robiąc teatr?”⁴.

Podobnie w „Polityce” swoje wątpliwości wyraża Mirosław Pęczak, obecnie „żaden teatrzyk studencki nie pasuje do dzisiejszych wyobrażeń o kulturze atrakcyjnej”⁵. Wolny rynek anihilował potrzebę stawania się obywatelem świata czy Europy – jesteśmy nimi automatycznie, po prostu. Wolność słowa przenosi odpowiedzialność na tego, który je wypowiada. Nie ma potrzeby szukania półśrodków do przemycenia myśli. Kiedyś „brak był ojcem pomysłów”. Dzisiaj problemem jest umiejętność wyboru spośród wielu propozycji. Studenci „zagospodarowują artystyczne nisze, przy czym dziś nie są skazani na wyzwalanie kreatywności w sytuacji braku wszystkiego i powszechnego niedostatku”⁶. Wszystko to, co tworzyło i formowało, kulturę studencką, a tym samym nadawało jej atrybuty i charakter, paradoksalnie stało się powodem jej zmierzchu i wreszcie końca. Kultura ta wyrosła z potrzeby ekspresji twórczej właściwej dla młodości, poczucia wspólnoty w odpowiedzialności jako młoda inteligencja za kraj, ciekawości świata, pragnienia wolności słowa, sprzeciwu wobec niesprawiedliwości społecznej, arbitralności ideowej i takiej też polityki. Z tej perspektywy można ją (kulturę studencką) definiować, tak jak zaproponowałem we wstępie: jako spójny i silny samorządnością i wewnętrznym zorganizowaniem ruch społeczny. Choć wspierany przez młodzieżową agendę władzy w PRL-u jaką było ZSP, nawet w późniejszym okresie radykalizowania postaw polityczno-ideowych przez SZSP, ruch ten pozostał protestem przeciw indoktrynacji kultury, ograniczaniu wolności, praw człowieka. Był świadectwem solidarności, koleżeńskości, nowatorskiej estetyki w sztuce i prawdy w obszarze tak kultury jak i społecznym oraz politycznym. Wokół instytucji kultury ZSP dość często działały nie zrzeszone w nim grupy twórcze i indywidualni twórcy, ale korzystający z mecenatu organizacji młodzieżowej tworzyli swoje dzieła. Transformacja ustrojowa w Polsce, która zadośćuczyniła postulatowi tak rozumianej kultury studenckiej była jednocześnie jej końcem. Po 1989 roku ocalała jedynie potrzeba ekspresji twórczej, wyrażająca się nie tylko w działalności kulturalnej i artystycznej, ale w aktywności gospodarczej, politycznej, naukowej, w przedsiębiorczości. W różnych formach można teraz zadośćuczynić potrzebie poznawania innych krajów, ludzi, innych obyczajów, kultury itd. Studenci i absolwenci mogą wyjeżdżać w ramach programu Erasmus na kontynuowanie nauki w innych krajach Unii Europejskiej, wszyscy Polacy mogą wyjeżdżać do dowolnych miejsc na świecie, często bez wiz, nawiązywać kontakty handlowe, zbierać doświadczenia. Nauka języka angielskiego stała się powszechna, a w szkołach i

⁴ Nowicka K., *Kultura studencka okresu PRL...*, s. 147–149.

⁵ Pęczak M., *Kontestacja na indeksie*, „Polityka” 2006, nr 42.

⁶ Nowicka K., *Kultura studencka okresu PRL...*, s. 149.

firmach obowiązkowa. Polska stała się członkiem UE, wzrósł jej prestiż i znaczenie, biznes z całego świata tworzy tu swoje oddziały, w wielu dziedzinach konkurujemy np.: w dziedzinie kultury, sztuki, handlu, rozwoju cywilizacyjnego, polityki i dyplomacji. Wartością kreującą twórczą innowacyjność stała się własna przedsiębiorczość i wielu zdolnych, młodych ludzi tu lokuje swoją aktywność. W nowym systemie ustrojowym patriotyzm i troskę o kraj można wyrażać poprzez aktywność w dowolnych partiach politycznych. Poczucie studenckiej wspólnoty ocalało w stowarzyszeniach i organizacjach o szerokim i równie rozległym spektrum tematycznym poprzedzonych *adiectivum* „studencki”, tzn. zrzeszających studentów, absolwentów, pracowników naukowych.

O wspólnocie można jeszcze mówić w przypadku kontynuowanej tradycji turystyki studenckiej i z tym związanej tzw. piosenki turystycznej. Inne mniejsze lub większe, czasem ogólnopolskie imprezy kulturalne nie różnią się od innych komercyjnych, organizowanych przez ogólnopolskie media, stowarzyszenia, samorządy itp..

Można zaryzykować twierdzenie (bo nie ma w tym zakresie stosownych badań i opracowań), że dla społeczności studenckiej problem poznawania świata nie istnieje. Licznie wyjeżdżają w celu realizacji ambicji naukowych, dziennikarskich, literackich, poznawczych, towarzyskich, a wreszcie odpoczynku. Progiem są tu pieniądze, dlatego wielu podejmuje pracę w krajach, które chce zwiedzić i poznać.

W Polsce jest wolność słowa, wyznania, przynależności itd. Dzisiejsza młodzież studencka to roczniki obywateli urodzonych po transformacji ustrojowej. Cenzurę znają tylko ze wspomnień rodziców lub z podręczników historii. Wartością stała się jakość słowa.

Pojawiająca się czasem niesprawiedliwość społeczna dyskryminująca niektórych obywateli regulowana jest kartą wyborczą. A ponadto swoje żądania i sprzeciw każda grupa zawodowa, społeczna, także studenci, mogą przedstawić w legalnych manifestacjach, mediach i sądach.

Aktywność studentów przejawia się w wielu formach działalności politycznej. Są to m.in. młodzieżówki partyjne, indywidualna działalność polityczna, a o przynależności do tej czy innej formacji mogą sami decydować i nie ma już potrzeby ukrywania własnych przekonań.

Kultura studencka nierzadko działała niczym subkultury, znane przynajmniej od lat 60., które dawały młodzieży poczucie bezpieczeństwa w grupie, oswajały otaczającą rzeczywistość, ponadto dawały poczucie romantycznego buntu, oporu przeciwko społeczeństwu mieszczańskiemu. W tym obszarze kulturę studencką należy rozumieć jako samorzutnie tworzący się zespół norm i wartości. Organizacje te były niezwykle istotne dla kultury studenckiej, często dawały szansę funkcjonowaniu niezależnych i autonomicznych obiegów. Dlatego w przypadku badania kultury i mediów studenckich należy mieć to na uwadze. Zatem należy podkreślić, iż w tamtych czasach powstał system komunikacji społecznej w środowisku studenckiego ruchu kulturalnego, w tym także, satelickie grupy nieformalne prowadziło intensywną wymianę informacji, różnych treści, które zapewniały współdziałanie, budowę etosu i postaw w ramach kultury studenckiej. Składały się na to, specyficzny język komunikacji, ten werbalny i symboliczny, rodzaj kodu czy nawet slangu studenckiego. Dobrze rozwinęły się media studenckie, do których zaliczamy prasę, wydawnictwa i radiowęzły akademickie. A także wewnętrzne sieci informacyjne między klubami i komisjami kultury. Wszystko to dawało synergii w czasach przedinternetowych. Szczególną cechą tego komunikowania, na poziomie interpersonalnym i grupowym była

skuteczność osiągnięta dzięki różnorodnym narzędziom i technikom, wytworzonym przez własne mechanizmy środowiskowe. Dominowała pomysłowość i sprawczość „wiary studenckiej”. Kultura studencka – nazywana była także studenckim ruchem kulturalnym, opierała się na wspólnocie pokoleń związanej z czasem studiów. Wspólnotę tę rozumiem jako jedność czy podobieństwo doświadczeń wynikających z chęci swobodnego poznawania świata, zwłaszcza zjawisk kultury, oraz wolnej wypowiedzi artystycznej, bez cenzury i ideologicznej indoktrynacji. W tych odległych czasach – lat 50. czy później 80. – oczywiście był to problem, stąd narodziny buntu czy kontestacji. Zwłaszcza po roku 1968 wyczuwalny był wpływ kontrkultury rozumianej jako związek z buntem młodzieży na Zachodzie. Ta kontrkultura była towarem z importu, zza żelaznej kurtyny, skąd docierały jazz, muzyka rockowa, folkowa, filmy na indeksie pokazywane w DKF-ach, które potęgowały ciekawość, chęć wyjazdu i posmakowania tamtej kultury. Był to magnes, zarówno w czasach hippisowskich, jak i punkowo-reggae’owych. Londyn czy Paryż zawsze przyciągał. Tak tworzyła się inna niż PRL-owska tożsamość poszukująca. Powstawał etos kolejnego, nowego pokolenia młodej inteligencji – otwartego, aspirującego, wybijającego się na świat, na europejskość. Był to proces nieodwracalny. Po 1990 roku wszystko stało się dostępne. Dotychczasowe prohibity okazały się legalne, a to, co niedostępne z racji wcześniejszych granic i barier, było już normalnym dobrem do kupienia za wymienialną walutę. Paradoksalnie czar prysnął. Skończył się okres cenzurowanej wolności, a zaczął się czas wolnego rynku. Zatem, dziś, należy inaczej rozumieć „kulturę studencką”, jednak nie jako studencki ruch kulturalny opierającą się na przesłankach wspólnotowości, a bardziej na indywidualnym uczestnictwie w zróżnicowanych formach spędzania czasu wolnego przez młodzież akademicką.

5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

5.1. współpraca naukowa z Wydziałem Zarządzania Politechniki Częstochowskiej w latach 2019-2024, a w szczególności z Katedrą Zarządzania i Przedsiębiorczości, pozwoliła mi na inne spojrzenie na media uwzględniające problematykę zarządzania nimi. Pracownicy wyżej wymienionej Katedry w trakcie konsultacji i dyskusji wskazali na możliwości usprawnienia procesów zarządczych w mediach. Dodatkowo wymienili możliwe sposoby zarządzania zasobami finansowymi, które pochodzą z daniny publicznej czy z budżetu państwa, kładąc równocześnie nacisk na kontrolę ich wydatkowania. Jednocześnie miałem możliwość, w trakcie spotkań, wskazania znaczenia mediów jako części infrastruktury informacyjno-kulturowej państwa i wynikających z tego różnorodnych aspektów prawno-organizacyjnych, w kontekście dyskutowanych koniecznych prac nad nową ustawą medialną. Wszystkie te konsultacje przyczyniły się zacieśnienia współpracy między mną a Katedrą Zarządzania i Przedsiębiorczości i powstania czterech artykułów naukowych mojego autorstwa: *System finansowania mediów publicznych w Polsce i niektórych krajach europejskich – wybrane problemy*, *Zarządzanie mediami publicznymi a ustawa o radiofonii i telewizji oraz problemy jakości*, *Wybrane regulacje ustawowe a doskonalenie zarządzania jakością w mediach publicznych*, *Pojęcie społeczeństwa*

kontentowego a problematyka kultury nadmiaru. Zostały one opublikowane w Zeszytach Naukowych Politechniki Częstochowskiej, seria Zarządzanie. Tym samym pracownicy Politechniki Częstochowskiej oceniają wysoko jakość naszej współpracy i potwierdzają mój istotny wkład w rozwój nauki (list referencyjny).

5.2. Działalność zagraniczna, konferencje zagraniczne/międzynarodowe

- 5.2.1. Lizbona 28.11.2012, Uniwersytet Minho i Uniwersytet Lizboński. Konferencja Media publiczne w kryzysie – kryzys mediów publicznych. *Referat pt. Finansowanie i zarządzanie w mediach publicznych w erze cyfryzacji.*
- 5.2.2. Lipsk 27.06.2013. Polsko – Niemiecka Konferencja Medialna. Wolność i odpowiedzialność – 20 lat polskiej ustawy medialnej. *Referat pt. Finansowanie w oparciu o abonament, planowany kierunek zmian w Polsce.* Ambasada RP w Niemczech, Filia Lipsk Instytutu Polskiego w Berlinie oraz MDR.
- 5.2.3. Kraków 4.06.2014, Uniwersytet Jagielloński, I Międzynarodowa Konferencja Mediów Publicznych *Media publiczne w służbie demokracji. Polskie doświadczenia na tle Europy. Moderowanie dyskusji.* a także *Referat pt. Rola mediów publicznych w Polsce, ich społeczne funkcje na tle kierunków i zadań określonych przez EBU w dokumencie - VISION 2020,* a także ostatnio, po doktoracie:
- 5.2.4. Katowice 21.10.2016, Media w ekonomii . Ekonomia w mediach – Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach i UJ 2016 – *Referat Universal Audiovisual Contributions-Possibility or Necessity?*
- 5.2.5. Udział w badaniach naukowych w ramach publikacji Karen Donders, *Public Service Media in Europe: The law, theory and practice*”, Palgrave Macmillan 2021. W publikacji znajduje się rozdział *State Broadcasting in Poland from a Post-communist to a Competitive Authoritarian State*, brałem udział w badaniu jako ekspert i jeden z Polskich respondentów, wydawnictwo było nagrodzone nagrodą Rady Europy im. Karola Jakubowicza.
- 5.2.6. Warszawa 22-24.01.2025 Exchange: Reinventing Public Service Media in the Age of Platforms, udział w dyskusji w ramach panelu *Organisation and Culture as Indicators of Public Service Media Transformation*, org.: WDiB UW, PSM-AP, REBOOT, TVP, Zachęta-Narodowa Galeria Sztuki, Creative Europe Desk Poland, FINA – FilMOTEKA Narodowa Instytut Audiowizualny, Obywatelski Pakt na Rzecz Mediów Publicznych.
- 5.2.7. Warszawa 9-10.04.2025 Konferencja Międzynarodowa Młode artystki i młodzi artyści – wyzwania i rzeczywistość, Program kulturalny polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, ASP Warszawa
- 5.2.8. Łódź 24-25.04.2025 Konferencja międzynarodowa w EC1 Łódź. Wpływ sztucznej inteligencji (AI) na sektor medialny i kreatywny, w ramach: Program kulturalny polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej, podsumowanie dyskusji po pierwszym dniu konferencji: *Wyzwania związane ze sztuczną*

inteligencją w sektorze medialnym i kreatywnym oraz kwestia koniecznych zmian prawnych.

- 5.2.9. Warszawa 20-24.05.2025 The World Media Economics and Management Conference 2025, WDIB UW, *głos otwierający nt. konieczności tworzenia szans dla młodej generacji, studentów i absolwentów zaczynających pracę zawodową.*
- 5.2.10. Warszawa 11-12.06.2025 Europeana 2025: Preserve, Protect, Reuse, Fundacja Europeana, MKiDN, Muzeum Polin; *głos otwierający: Rola współpracy międzynarodowej w zakresie cyfryzacji dziedzictwa kulturowego.*
- 5.2.11. Warszawa 4.12.2025 Międzynarodowa konferencja ETHER – Eternal Heritage / Wieczne Dziedzictwo, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Muzeum POLIN, *głos otwierający: Zachowanie dziedzictwa jako przestrzeń wspólnych relacji.*

6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.

6.1. Osiągnięcia dydaktyczne

- 6.1.1. Od 2013 roku pracowałem w oparciu o umowę zlecenie na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych prowadząc konwersatorium Film jako Instrument Komunikacji Społecznej,
- 6.1.2. Od 2017 zatrudniony jestem w Katedrze Antropologii Mediów i współpracuję z Katedrą Informatologii, prowadzę następujące przedmioty;
 - 6.1.2.1. Normalizacja i zarządzanie jakością w mediach (jakie czynniki wpływają na jakość treści audiowizualnych).
 - 6.1.2.2. Infrastruktura logistyki mediów (od 2021 rozszerzone o tematykę ekologiczną i zrównoważonego rozwoju),
 - 6.1.2.3. Film jako Instrument Komunikacji Społecznej. Opracowałem program dydaktyczny, który zaowocował cyklem wykładów, które prowadzę z powodzeniem od 8 lat. FIKS spotyka się z żywym zainteresowaniem studentów, którzy gremialnie uczestniczyli w zajęciach (byłem zmuszony ograniczyć ich udział z 80 os do 25). Posługuję się klasyczną metodą; ekspozycja tematu/problemu, wprowadzenie teoretyczne, przykład, dyskusja, pisanie pracy zaliczeniowej, ocena. Dzieła filmowe posiadają wymiar globalny, nie tylko z racji geograficznego zasięgu rozpowszechniania czy dystrybucji, ale zwłaszcza dlatego, że są uniwersalnym narzędziem komunikacji i międzynarodowego dialogu ponad barierami językowymi, kulturowymi czy religijnymi. W ramach wykładu uczę znajomość historii kinematografii i mediów elektronicznych, podziału na kino dokumentalne i kreacyjno-fabularne, główne nurty filmowo – artystyczne. Ważnym kryterium analizy filmowej i medialnej, wprowadzanym w trakcie zajęć jest są determinanty społeczno-kulturowe, polityczne, a zwłaszcza historyczne, mające istotny wpływ na powstawanie filmów w różnych okresach. Ponadto, istotne jest nauczanie

umiejętności rozpoznawania różnic funkcjonalnych pomiędzy poszczególnymi gatunkami filmowymi, telewizyjnymi a także gatunkami hybrydowymi, w zakresie charakteru artystycznego czy innych funkcji komunikacyjnych dzieł audiowizualnych. Stąd istotnym tematem jest propaganda filmowa jako szczególna forma reklamy politycznej w ujęciu historycznym i odniesieniami do współczesności.

6.1.2.4. Opracowałem i przyczyniłem się do wprowadzenia przedmiotu/specjalności programu Organizacja Produkcji Audiowizualnej, który został uruchomiony od roku akademickiego 2019/2020 i kieruję nim do dziś (120 godzinny kurs dla studentów studiów II stopnia kierunku Logistyka i Administrowanie w Mediach). Program OPA zawiera development filmowy i telewizyjny, główne zasady prawno-organizacyjne produkcji. Prowadząc zajęcia ze studentami Wydziału Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii, w tym w ramach kierunku Logistyka Mediów (*de facto* zarządzanie w mediach), zauważyłem duże zainteresowanie studentów przyszłą pracą menadżerską w mediach, zwłaszcza w telewizji i radiu. Tak przyszedł mi do głowy pomysł stworzenia w ramach wydziału specjalności dla przyszłych kierowników produkcji. Zatem osób, które praktycznie będą organizowały procesy przygotowania treści programowych, nie mające konkretnego zainteresowania w pracy dziennikarskiej, bardziej widzące się w roli organizatorów produkcji. Osoby te często kierowały się na studia II stopnia z tego zakresu w Łódzkiej Filmówce (PWSFTiT) lub na kursy płatne w uczelniach warszawskich (Akademia im Leona Koźmińskiego). Tak powstała w roku akademickim 2019/20 i funkcjonuje do dziś pod moim kierunkiem, specjalność w ramach kierunku Logistyka i Administrowanie w Mediach – Organizacja Produkcji Audiowizualnej tj. 15-25 studentów na studiach stacjonarnych i niestacjonarnych rocznie. Dotychczasowy program bazujący na tematyce zarządzania mediami; został znacząco rozszerzony (blok teoretyczny; ekonomika, prawo medialne, autorskie, gatunki telewizyjne i filmowe, Internet i media społecznościowe, Big Data). Zapoznajemy studentów z prawem medialnym, tj. Ustawą o radiofonii i telewizji oraz z Ustawą o prowadzeniu i organizowaniu działalności kulturalnej, Ustawą o kinematografii, Ustawą prawo autorskie. Wyjaśniane są programy operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, zasady występowania w konkursach z wnioskami o dotacje z programów operacyjnych w sferze mediów i kultury. W ramach OPA wzmocniłem również blok praktyczny o nauczanie zasad konstruowania projektu audycji / programu audiowizualnego. Zaczynając od fazy developmentu, poprzez realizację zdjęć, na postprodukcji i eksploatacji kończąc. W oparciu o bazę lokalowo-techniczną, tj. posiadane studio telewizyjne i radiowe, informatykę i nowoczesne technologie cyfrowe, uczymy podejścia procesowego, które owocuje kształceniem dobrze przygotowanych, kompetentnych producentów audiowizualnych i kierowników produkcji dla szeroko rozumianych

mediów, w tym telewizji i filmu. Tym samym, moim priorytetem stało się ułatwienie absolwentom zatrudnienia na rynku pracy w mediach, w oparciu o zaawansowaną wiedzę warsztatową.

- 6.1.2.5. Opracowałem program nauczania i prowadzę przedmiot pn. Fundusze kulturalne (gdzie i jak szukać pieniędzy na przedsięwzięcia filmowe i artystyczne), który przekazuje studentom kierunku Dokumentalistyki i OPA, uczę jak kluczowe w działaniu redakcyjnym i produkcyjnym jest poszukiwanie środków finansowych na realizację treści audiowizualnych na rynku mediów. Studenci poznają instytucje i zasady ich działania, programy operacyjne, przepisy prawa.
- 6.1.2.6. Prowadziłem seminaria licencjackie i magisterskie, od roku akademickiego 2018/19 do dziś, jako promotor wypromowałem 66 licencjatów i 10 magistrów.
- 6.1.2.7. Współpraca dydaktyczna w innych uczelniach wyższych, w tym:
 - 6.1.2.7.1.1. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Sztuki Mediów, wykładowca przedmiotu Wstęp do nauki o mediach i komunikacji społecznej, 2018-2024,
 - 6.1.2.7.1.2. Europejska Wyższa Szkoła Prawa i Administracji w Warszawie (Rektor prof. Jerzy Wiatr), wykłady i ćwiczenia z zakresu marketingu medialnego, 2008/2009, koordynator Krzysztof T. Toeplitz.
 - 6.1.2.7.1.3. Wydział Dziennikarstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Telewizja Polska - zadania misji publicznej, (2002), konwersatorium - koordynator mgr Andrzej Wojnach.
 - 6.1.2.7.1.4. Wydział Radia i Telewizji, Uniwersytetu Śląskiego, Podyplomowe Telewizyjno Filmowe Studia Producentckie, wykład monograficzny z zakresu gatunków telewizyjno-filmowych, 2003/2004 (kierownik dr Ewa Gębicka, koordynator mgr Michał Zabłocki).
 - 6.1.2.7.1.5. Mistrzowska Szkoła Filmowa im. Andrzeja Wajdy, od 2012 wykłady z zakresu produkcji i reżyserii filmu dokumentalnego na przykładzie własnych filmów np. Tala od różańca (2012), Rysopis znaleziony po latach. Wojciech Jerzy Has (2023).
 - 6.1.2.7.1.6. Wykład gościnny w Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi dot. filmowego developmentu produkcyjnego (producent kreatywny jako funkcja) *case study* na przykładzie filmu fabularnego w reż. Pawła Sali Matka Teresa od kotów (2010).

6.2. Popularyzacja nauki sztuki

6.2.1. Posiadam dorobek w zakresie publikacji popularno naukowych:

- 6.2.1.1. Jestem autorem koncepcji i redaktorem wydawnictwa popularno-naukowego (wspomnienia artystów i animatorów), *Hybrydy 55 lat. Zawsze piękni, zawsze dwudziestoletni*, napisałem wstęp i dwa artykuły, Fundacja

na rzecz Studentów i Absolwentów Uniwersytetu Warszawskiego „Universitatis Varsoviensis” (2019).

- 6.2.1.2. Opublikowałem artykuły popularno-naukowe, m.in.: *Jak uratować media publiczne*, Rzeczypospolita (Nauka), 22.12.2014, *Finansowanie mediów publicznych w Europie* {w:} Tv Lider, 86 / 2017, *Dzieje Polski według bractwa. Fenomen zbiorowego malowania*, {w:} Polityka-Pomocnik historyczny/2(2), nr 19(2553), Warszawa 2006, s.34-37.

6.3. Osiągnięcia organizacyjne

- 6.3.1. W okresie 2018-2024 byłem kierownikiem Laboratorium Badań Telewizyjnych i Filmowych (projekty teoretyczne i praktyczne), pod moim kierunkiem powstały publikacje teoretyczne takie jak: *Dystrybucja Filmowa. Od kina do streamingu* oraz we współpracy z Instytutem Historii UW - filmy *Historia Ukrainy – cztery perspektywy* (2022). Rozpoczęliśmy pracę nad filmem o Januszu Kondratiuku (sylwetka zmarłego reżysera).
- 6.3.2. W tym czasie zespół pracowników Laboratorium prowadził projekty praktyczno-doświadczałne z wykorzystaniem wirtualnej przestrzeni do zdjęć filmowych w zakresie studiów nad pracą statków powietrznych tj. dronów na użytek filmu i gospodarki. Laboratorium w ramach współpracy z innymi katedrami WDIB realizowało zajęcia dydaktyczne z zakresu ćwiczeń telewizyjno-filmowych, oraz technik realizacji audiowizualnych dla studentów innych specjalizacji, tj. dla: dziennikarstwa i medioznawstwa, dokumentalistyki, logistyki i marketingu. A także, prowadzona były transmisje online z konferencji naukowych (zwłaszcza w pandemii SARS-CoV-2) i uroczystości i realizacja filmów promocyjnych dla WDIB, a także innych jednostek UW.
- 6.3.3. Opracowałem koncepcję merytoryczną i w latach 2017-2022 prowadziłem Warsztaty Dziennikarskie w Sandomierzu (we współpracy z Fundacją Taki Jestem i Festiwalem Filmów NieZwykłych). warsztaty dziennikarskie były ważną formą pracy ze studentami, a tym samym co roku 20 – studentek i studentów podzielonych na dwie grupy, prasową (gazeta festiwalowa) i grupę TV (Kronika Festiwalowa) przez tydzień doskonaliło się do pracy dziennikarskiej w warunkach poligonowych (techniczna organizacja pracy redakcji poza Warszawą). W krótkim czasie trwania imprezy, dla potrzeb Festiwalu ukazywały się po 3 wydania Gazety NieZwykłej i Festiwalowej Kroniki Festiwalowej (emisja w kinie i w sieci). Praca przy Festiwalu pozwalała studentom zapoznać się z ważnymi postaciami kultury, filmu czy literatury, m.in. takim jak Wojciech Pszoniak, Andrzej Seweryn, Janusz Kondratiuk, Anna Dymna, prof. Jerzy Bralczyk, prof. Michał Rusinek, inni. Koordynowałem pracę studentów i wspierających profesjonalnych instruktorów, byli to dziennikarze (pracowników Wydziału) mgr Dariusz Łukawski i mgr Stanisław Zawisliński.

7. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1-6, wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące jego kariery zawodowej

7.1. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

- 7.1.1. W okresie sierpień 2024 - sierpień 2025 w ramach prac w MKiDN kierowałem zespołem opracowującym koncepcję nowej ustawy medialnej. Jestem jednym z współautorów rozwiązań, ustawowych które powstały i zostały zaproponowane KPRM. W konsekwencji powstał tekst Ustawy, który został przyjęty do wykazu Zespołu Planowania Prac Rządu we wrześniu 2025. Aktualnie trwają prace mające na celu dalsze czynności w ramach ścieżki legislacyjnej.
- 7.1.2. Od 2025 nadzoruję prace Departamentu Szkolnictwa Artystycznego MKiDN, w związku z tym, w ostatnim czasie w zakresie popularyzacji nauki nadzorowałem przygotowanie kilku sesji popularno-naukowych związanych z edukacją w szkołach artystycznych podległych resortowi. Jest to 270 szkół muzycznych I i II stopnia i 52 Licea Plastyczne, co roku odbywają się konferencje w tym zakresie, np. Dodajmy uczniom skrzydeł (25.10.2024) czy Dodajmy nauczycielom skrzydeł! (19.09.2025). Praca ta polega na nadzorowaniu programów nauczania, pracach analitycznych i studialnych dotyczących dydaktyki i zagadnień metodycznych. Co roku odbywają się konferencje kierowane do środowisk nauczycielskich szkolnictwa artystycznego oraz dokonywana jest ocena pracy nauczycieli.
- 7.1.3. W ramach moich obowiązków, przede wszystkim nadzoruję 19. wyższych Uczelni Artystycznych w których kształcą się 12 tys. studentów na różnych kierunkach. Jest to skomplikowany interdyscyplinarny obszar nauki i sztuki.
- 7.1.4. Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji. W latach 2014-2015 brałem udział w pracach zespołu KRRiT opracowującym koncepcję Powszechnej Opłaty Audiowizualnej. Odpowiadałem m.in. za koordynację wyjazdów studyjnych i za współpracę z organami odpowiedzialnymi za pobieranie opłat RTV w Republice Czeskiej, Niemczech i Finlandii. Koncepcja została przedłożona w maju 2015 ówczesnej premier Rządu RP Ewie Kopacz.
- 7.1.5. TVP S.A. - dyrektor Agencji Filmowej 1999-2002; odpowiadałem za produkcję filmów i seriali.
- 7.1.6. Biuro Komitetu Kinematografii – dyrektor 1991-1995, odpowiadałem za pracę pionu prawnego (projekt ustawy o kinematografii), kadrowego i promocję krajową i zagraniczną Polskiej Kinematografii.
- 7.1.7. Własna działalność gospodarcza - w zakresie produkcji filmowej, imprez kulturalnych i festiwali filmowych (1995-2010), z przerwami, w tym czasie m.in. byłem producentem filmowym (na końcu autoreferatu wymieniam tytuły), pomysłodawcą i dyrektorem Festiwalu Filmowego i Artystycznego „Lato Filmów” w Kazimierzu Dolnym, od 1995 do 2004.

8. Eksplikacja/opis/ streszczenie głównych prac naukowych pokazujących kierunek zainteresowań badawczych, ich znaczenie itp.

Mój dorobek publikacyjny **po doktoracie** obejmuje kilka przenikających się obszarów tematycznych z zakresu nauki o komunikacji społecznej i mediach, kultury. W

szczegółności prowadziłem badania stanu mediów publicznych w aspekcie prawnym i finansowym, jak również badania pod kątem zarządzania jakością. Dorobek obejmuje kilkanaście publikacji, które ująłem w trzech cyklach tematycznych;

8.1. Media publiczne – zadania misji. Finansowanie, problematyka zarządzania jakością – aspekty prawne, aksjologiczne.

8.2. Film i media elektroniczne współcześnie. Koncepcja społeczeństwa contentowego.

8.3. Kultura studencka; medialność zjawiska, prasa studencka na przykładzie Tygodnika studenckiego ITD. Badania i analizy w ujęciu medioznawczym i antropologicznym.

Ad. 8.1. Media publiczne – zadania misji. Finansowanie, problematyka zarządzania jakością – aspekty prawne, aksjologiczne

Szczególne uwagę w swoich publikacjach poświęcam mediom publicznym, z tych instytucji się wywodzę. Praktyka ta dała mi perspektywę misyjną, jak również pozwoliła zrozumieć znaczenie zadań nadawców publicznych w kontekście jakości treści, tak w kraju jak i poza jego granicami.

Pierwszym z obszarów moich zainteresowań badawczych jest teren mediów publicznych (MP), który jest wytyczony przez pojęcia takie jak: zadania misji publicznej, finansowanie, problematyka zarządzania jakością, aspekty prawne i aksjologiczne.

W obrębie poszukiwania sensu zadań mediów publicznych dostrzegam trzy nadrzędne postulaty:

1. Aksjologiczny - media publiczne to ogólnodostępne dobro społeczne (MP obsługują demokrację), pełniące istotną rolę w tworzeniu nowoczesnego społeczeństwa obywatelskiego, zaawansowanego gospodarczo, technologicznie i otwartego na zmiany, które dba ze szczególną wrażliwością o edukację i rozwój społeczny, pielęgnuje tradycję i historię własnego kraju, sprzyja budowaniu własnej tożsamości, jak również gwarantuje harmonijną różnorodność kulturową.
2. Funkcjonalny - media publiczne są istotnym elementem infrastruktury państwa – umożliwiają obywatelom równy i powszechny dostęp do wysokiej jakościowo informacji, kultury, edukacji, mądrej rozrywki i sportu.
3. Partycypacji obywatelskiej - na obywatelach spoczywa szczególny, podmiotowy obowiązek uczestnictwa w systemie demokracji, a zwłaszcza kontroli władzy różnych szczebli i organizacji życia społecznego w państwie.

Swoją refleksję opieram na analizie wielu źródeł naukowych, z których wymienię najważniejsze, są to: *Media publiczne. Początek końca czy nowy początek* (2007), *Nowa ekologia mediów. Konwergencja a metamorfoza* (2011), *Media a demokracja w XXI wieku. Poszukiwanie nowych modeli* (2013). Karol Jakubowicz analizował jak socjolog i kulturoznawca, stąd uważał, że media publiczne są konieczne jako gwarancja jakości oferty kierowanej do społeczeństwa obywatelskiego. Określone przez Karola Jakubowicza cele i

zagadnienia współtworzą sferę publiczną, rozumianą jako umowny obszar otwartej dyskusji adresowanej do ogółu społeczeństwa lub jego grup w zakresie wymiany informacji. To podstawowa funkcja mediów, zwłaszcza publicznych.

Analizując inne kluczowe pozycje z zakresu literaturę dotyczącą mediów publicznych, podzieliłem publikacje na dwie podstawowe perspektywy. Do pierwszej należą publikacje natury ekonomicznej i systemowej m.in. Tadeusza Kowalskiego *Zarządzanie w mediach* (2013), panoramicznie ukazującą różne aspekty zarządzania w mediach, pracę z której dowiadujemy się m.in., że o ile „wolność wypowiedzi i prymat interesu publicznego wydają się dość oczywiste dla dziennikarzy i wielu twórców mediów, to nie są one jasne ani zrozumiałe z punktu widzenia kryterium i potrzeby wypracowania zysku”. Takie spostrzeżenie skłania do spojrzenia na MP jako przedsiębiorstwa funkcjonujące w realiach rynku. Równie interesujący był referat, tego samego autora z dn. 23.05.2016 r. w trakcie seminarium w KRRiT. Przedstawiony system finansowania abonamentowego i możliwe zmiany były istotnym źródłem poszerzającym moją perspektywę badawczą, zauważyłem obszar gry interesów różnych grup działających na rynku. Z jednej strony – sektora kultury, w tym twórców i producentów, a z drugiej – polityków, a zwłaszcza odbiorców mediów, którzy mają ponosić koszty ewentualnych reform systemu finansowania. Nie mniej istotna jest praca *Zarządzanie publicznym przedsiębiorstwem medialnym* Bogusława Nierenberga (2011), pozwalająca uchwycić dualny system panujący na rynku mediów. Z jednej strony działają na nim prywatne spółki na zasadach komercyjnych, a obok nich niekomercyjne media publiczne zobowiązane do realizacji zadań misji publicznej, które są „zasilane abonamentem, który nie pokrywa całości kosztów, zatem ustawodawca dopuścił możliwość konkurowania tychże przedsiębiorstw na rynkach reklamowych”. Sytuacja taka rodzi rozdzwiek pomiędzy stosowaniem zasad wynikających z *Kodeksu spółek handlowych* (k.s.h.) a tych z ustawy o radiofonii i telewizji. Z drugiej strony Nierenberg przestrzega, że „w przypadku mediów publicznych ważne jest, by podstawy ich ekonomicznej egzystencji nie podlegały politycznym koniunktom czy naciskom”. Równie ważną pozycją, jaką warto wymienić, jest *Public Service Media in Europe: The Law, Theory and Practice*. W publikacji zawarty został efekt badań Karen Donders. Jeden z rozdziałów (*State Broadcasting in Poland*) autorka poświęciła Polsce, więcej – zmianom na naszym rynku medialnym po wyborach parlamentarnych w 2015 roku. Jest to plon dwunastu rozmów (ankiet), jakie przeprowadziła z polskimi medioznawcami, w tym ze mną. Dzięki tej publikacji można poznać opinie dotyczące m.in. znaczenia finansowania mediów publicznych w Europie i w Polsce oraz zagrożenia wynikające z zawłaszczania MP przez konkretną opcję polityczną. W drugim koszyku wyróżniają się publikacje o charakterze strukturalnym i aksjologicznym, przede wszystkim prace wspomnianego Karola Jakubowicza, któremu polskie środowisko medioznawcze zawdzięcza konsekwentną refleksję i spojrzenie na media publiczne, tzn. „bez polityki”. Jako badacz uznałem, że do najbardziej istotnych wyzwań / zadań mediów publicznych (MP), stanowiących ich bieżącą agendę w kategoriach instrumentów należą m.in. takie kwestie jak.: stabilne finansowanie; polityka jakości; optymalizacja zarządzania; nowe technologie; interaktywność a potrzeby społeczne. Rozważając o roli i zadaniach MP, trzeba uznać, że wszystkie te zagadnienia rozpatrywane wspólnie, wyznaczają paradygmat strukturalno-funkcjonalny mediów publicznych. W zależności od perspektywy zainteresowań badawczych, można koncentrować uwagę na węższym lub szerszym zakresie przedstawionej

problematyki. Z racji moich zainteresowań dwa pierwsze stały się inspiracją do napisania serii artykułów; jest to zamiar ukazania zależności między zarządzaniem jakością i jakością programów i audycji (zawartością programową, kontentem medialnym), a finansowaniem a w konsekwencji potrzeba utworzenia stabilnego finansowania jednostek RTV ze środków publicznych. Tym samym zagwarantowanie ponoszenia kosztów związanych z jakością w MP. W pierwszej kolejności, celem artykułów publikacji było przedstawienie mankamentów systemu finansowania mediów publicznych w Polsce i możliwych zmian w jego obrębie, jako warunku koniecznego do ich reformy. Przepisy, na jakich opiera się system, wymagają zmian, które choć postulowane od lat, jednak nie znajdują kompleksowego rozwiązania w nowelizowanych uregulowaniach. Szczególną uwagę zwracam na pojawiające się i opracowywane nowelizacje prawa (brałem udział w pracach nad ostatnią), jak również opieram się na analizie prac naukowych, czasopism i prasy branżowej, opinii organizacji pozarządowych, a także poprzez udział w konferencjach naukowych dedykowanych poruszonym zagadnieniom. Wszystkie dyskutowane warianty zmian, mają na celu usprawnienie zarządzania mediami publicznymi, a przede wszystkim opracowanie i uchwalenie stabilnego modelu systemu finansowania MP. Dotychczasowy system abonamentowy, o czym wszyscy interesariusze wiedzą, jest skrajnie nieefektywny. W latach 2010-2016 byłem członkiem Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji (KRRiT), odpowiedzialnym za realizację polityki dot. abonamentu RTV, stąd wiedza i zainteresowania tematem. Dodatkowo, uczestniczył w pracach zespołu KRRiT opracowującego projekt powszechnej opłaty audiowizualnej POA (środek ok 8,8 zł miesięcznie, pobierane przy rozliczeniu PIT, CIT przez Urzędy Skarbowe), który jako *Nowy model funkcjonowania mediów publicznych w Polsce* (uchwała KRRiT, z 1.12.2015 r.), został przedłożony rządowi. W tej mierze, od doktoratu w 2016 roku prowadziłem analizy i zamieszczałem publikacje, dokonywałem porównania systemów finansowania mediów publicznych wybranych krajów europejskich, m.in. napisałem artykuły: *Universal Audiovisual Contribution – possibility or necessity?* (2018), czy *System finansowania mediów publicznych w Polsce i niektórych krajach europejskich – wybrane problemy* (2021). Miałem okazję zapoznać się z obowiązującymi systemami finansowania MP w innych krajach UE, brałem udział w wizytach studyjnych m.in. w Niemczech, Czechach i Finlandii. Także lektura materiałów prawno-organizacyjnych z wielu krajów i ich porównanie pozwoliła mi najwyżej oceniać rozwiązania systemu fińskiego jako optymalnego. System ten opiera się na pobieraniu spersonalizowanej opłaty audiowizualnej przy okazji rocznego rozliczenia podatkowego i prognozy na rok następny. W kraju liczącym 5,2 mln obywateli opłaca ją 2,6 mln osób powyżej 18. roku życia. Osoby nie pracujące, nie posiadające dochodów są zwolnione z opłaty. System umożliwia obywatelom sprawiedliwy i powszechny dostęp i generuje konieczne środki na utrzymanie MP. Wysokość planowanych kosztów zatwierdza parlament. Poziom finansowania nadawcy publicznego w Finlandii został ustalony w ramach konsensusu szefów wszystkich partii obecnych w parlamencie. Kwota, którą otrzymuje Yleisradio (YLE – fiński publiczny nadawca radiowo-telewizyjny) stanowi ok 0,5 mld euro rocznie. W Polsce na utrzymanie tej wielkości MP konieczne jest 3,5 mld PLN, tj. 0,8 mld euro rocznie. Jednak, sondaże wskazują, że ok. 70% odbiorców jest za finansowaniem MP z budżetu.

Kolejną podjętą tematykę badawczą przenikającą się z pozostałymi, były problemy jakości vs ustawa medialna. W innych dwóch tekstach, kompleksowo przeanalizowałem aspekty jakości vs ustawa rytv: *Zarządzanie mediami publicznymi a ustawa radiofonii i telewizji oraz problemy jakości* (2021) oraz *Wybrane regulacje ustawowe a doskonalenie zarządzania jakością w mediach publicznych* (2022). Jakość to stopień spełnienia wymagań w odniesieniu do cech będących nieodłączną (*immanentną*) właściwością danego produktu. Szukając analogii, produktem mediów jest treść, zatem w mediach – w pewnym uproszczeniu - informacja ma być aktualna, audycja radiowa czy program telewizyjny bawić i uczyć. Zjawisku jakości można przyporządkować cechy w szerszym ujęciu społecznym, wtedy będą one miały charakter; kulturowy, psychologiczny, ekonomiczny, technologiczny. We wspomnianej w pracy *Media publiczne. Początek końca czy nowy początek* (2007) Karol Jakubowicz zauważał, że „obowiązki mediów publicznych mają charakter jakościowy, wszelkie przepisy [w tym zakresie] zaś mają charakter negatywny (czego nie wolno robić), w najlepszym przypadku ilościowy (np. ile czasu antenowego poświęcić na dany gatunek), nie mogą natomiast skutecznie wpłynąć na to, jak ten program ma być tworzony, czyli właśnie na jego jakość”. A także szczególną rolę upatrywał wśród dużych nadawców, zwłaszcza publicznych, i potrzebę kształcenia takiej kadry, która zdolna będzie do produkowania programów „o cechach i wymaganiach” zgodnych z kryteriami i standardami mediów publicznych. Zatem jakość audycji w mediach publicznych, zdaniem Jakubowicza, staje się strukturalnym punktem odniesienia. Media publiczne mają obowiązek dostarczania treści ambitnych, zgodnych z tradycją, historią i szeroko rozumianą kulturą. Zatem jakość audycji w mediach publicznych, zdaniem Jakubowicza, staje się strukturalnym punktem odniesienia. Media publiczne mają obowiązek dostarczania treści ambitnych, zgodnych z tradycją, historią i szeroko rozumianą kulturą, zachowując bezpieczny dystans od zjawisk popkulturowych czy sprzyjających homogenizacji kulturowej. W tej mierze istotne jest uprawianie gatunków artystycznych kojarzonych nie z komercją a ze sztuką wysoką, np. w telewizji: film artystyczny, dokument, teatr, w radiu: gatunki udratyzowane, reportaż. Produkcja i emitowanie wartościowych gatunków artystycznych są zgodne z podnoszeniem jakości. W toczącej się od lat debacie społecznej, nad redefinicją misji mediów publicznych, interesującym głosem jest bliska mi wykładnia prof. S. Piątka, podnosząca aspekty kwalitologiczne, według której, „Zasada wysokiej jakości oznacza wysokie standardy realizacyjne, warsztatowe oraz techniczne, tak aby jakość odbioru programów i innych usług była jak najwyższa. Treści oferowane przez media publiczne powinny być atrakcyjne i zrozumiałe. Powinny nieść ze sobą pewną wartość, w szczególności poznawczą, intelektualną lub estetyczną. Mają pomóc zrozumieć rzeczywistość i sprzyjać refleksji. Media publiczne powinny kształtować zapotrzebowanie odbiorców na wysoką jakość przekazów i sprzyjać podnoszeniu poziomu jakościowej oferty mediów w ogóle”.

W kolejnym artykule, *Poszukiwanie determinantów jakości programu jako elementów strategii w mediach publicznych. Model trójkąta sił jakości* (2021), poddałem weryfikacji myśl, że jakość treści (kontentu) jest istotnym czynnikiem wpływającym na sprawność i skuteczność działania organizacji medialnych. Nadawcy, formułując swoje strategie, często odwołują się do jakości programów. Osiąganie celów jakościowych jest powiązane ze skutecznym zarządzaniem firmą. Powinno być również powiązane ze strategią

uwzględniającą rozwój i skuteczną komunikację z otoczeniem. W pracy Pablo Cardony i Carlosa Reya *Zarządzanie przez misję* z 2015 roku, znajdujemy takie zadanie „Strategii nie można określić wyłącznie z perspektywy konkurencji lub presji wywieranej z zewnątrz. Jakkolwiek celem strategii jest podtrzymanie lub poprawa pozycji konkurencyjnej przedsiębiorstwa (na przykład pozycji lidera), musi ona także zapewnić realizację zobowiązań zawartych w deklaracji misji”. Tym samym uwzględnianie „zagadnień jakości”, także w mediach publicznych jako przedsiębiorstwie działającym na rynku, staje się immanentnym elementem strategii i tożsamości. W tekście przeprowadziłem wywód w oparciu o dwuetapową hipotezę. Pierwsza zakłada, że jakość programu w mediach publicznych powinna zajmować kluczową pozycję przy formowaniu strategii nadawcy, jako że stanowi o jej sukcesie, którym jest nie zysk a realizacja misji nadawcy publicznego. Druga zagłębia się w samo zagadnienie jakości i zakłada, że jest ona wypadkową wielu czynników nierównomiernie wpływających na jej powstawanie. Zatem, założyłem, że „jakość” w mediach (zwłaszcza w publicznych) jest wypadkową trzech grup czynników: 1/kreacji i wiedzy, 2/finansowania, 3/znajomości potrzeb odbiorców. W badaniach i przy pisaniu artykułu, posłużyłem się autorskim modelem „trójkąta sił jakości”. Moim głównym celem (z perspektywy prawidłowego zarządzania), było wskazanie strategicznej roli, jaką pełni „jakość” w programach mediów publicznych i wskazanie czynników, które ją kształtują i w jakim stopniu. Badanie potwierdziło prymat determinantów jakości, wynikających z przesłanek kreacji i know-how. Dodatkowo, we wspomnianych tekstach[*Zarządzanie mediami publicznymi a ustawa radiofonii i telewizji oraz problemy jakości oraz Wybrane regulacje ustawowe a doskonalenie zarządzania jakością w mediach publicznych*] podjąłem próbę przedstawienia znaczenia dla procesów zarządzania jakością jakie posiada ustawa medialna w Polsce. W szczególności z racji treści art.21, który funkcjonuje jako źródło powstawania jakości i zarządzania jakością w mediach publicznych. co interesujące, w okresie kiedy pod tym kątem analizowałem ówczesne rozwiązania legislacyjne w 2018 została zaimplementowane przepisy Europejskiej Dyrektywy Audiowizualnej wprowadzające Karty Powinności dla MP, jako semi-strategicznych (średniookresowych) planów misji na okres 5 lat. Nowela przewiduje także stworzenie procedur, które posłużą ocenie istotnych usług medialnych (przez KRRiT), podlegających finansowaniu ze środków publicznych. Powyższe regulacje uważane są przez kierownictwa i zespoły 19 spółek MP za swoistą „Biblię MP”, w oparciu o te rozwiązania, w sposób systemowy, powinny być realizowane zadania misji publicznej w MP. Oczywiście należy pamiętać, że w 2016 roku doszło do zmian ustawowych, które stworzyły Radę Mediów Narodowych, tym samym zakłóciły realizację tych zasad i doprowadziły do wieloletniego kryzysu MP (właśnie o tym pisałem), m.in. spowodowanego brakiem transparentności w powoływaniu władz MP. Niestety można zauważyć, że mieszanie rozwiązań politycznych z zarządzaniem przedsiębiorstwem medialnym, stanowi zagrożenie dla pluralizmu i bezstronności. W konsekwencji ma negatywny wpływ na zarządzanie przez jakość. Można jednak przyjąć, że realizacja zadań misji publicznej w mediach publicznych, według zapisów ustawy medialnej z 1992 roku, posiada odniesienia do procesów doskonalenia zarządzaniem jakością, chociaż istnieje konieczność poszukiwań bardziej właściwych wariantów ustawowych w kwestiach jakościowych, np. przez redefinicję misji. Aktualny projekt nowelizacji prawa medialnego oparty na Europejskim Akcie Wolności Mediów (EMFA, przyjęty w kwietniu 2024) zakłada

powrót do zlikwidowanych zapisów i zasad konkursów na najważniejsze stanowiska w spółkach. Jedną z nowych, kluczowych kwestii jest likwidacją opłaty abonamentowej i stworzeniem przewidywalnego, stabilnego systemu finansowania MP opierającego się na źródłach budżetowych. Na zachodzące zmiany, choć z pewnym zniecierpliwieniem, jednak można spojrzeć od strony jakości, po Platońsku, jako na stały proces doskonalenia. Media Publiczne z wszech miar zasługują na takie traktowanie.

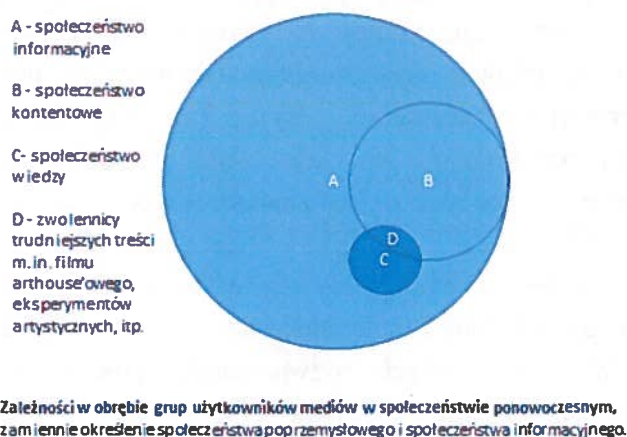
Ad.8.2. Film i media elektroniczne współcześnie. Koncepcja społeczeństwo kontentowego

W monografii wieloautorskiej *Dystrybucja filmowa. od kina do streamingu* pod moją redakcją i Anny Wróblewskiej, opublikowałem artykuł *Dystrybucja utworów audiowizualnych w społeczeństwie kontentowym* (2020), który jest próbą pokazania przemian społecznych, zachodzących w ostatnich latach i zmieniających tradycyjną relację pomiędzy producentem a konsumentem, który jest wręcz „zalewanym” nieustannym strumieniem audiowizualnych doznań. W tym miejscu, warto przypomnieć opinię Denisa McQuaila, że komunikowanie masowe jest samoregulującym się procesem, kierowanym przez interesy i żądania odbiorców. poglądy odnoszą się do mediów działających w systemie liberalnej demokracji i dowodzą, że media masowe nasłuchują odbiorcy w celu zwiększenia własnych korzyści z rynku i pomnażania zysków. Taki proces nie jest linearny, gdyż jest kształtowany przez sprzężenia zwrotne. Efektywność komunikowania jest miarą satysfakcji audytorium. W rozważaniach proponuje kategorię społeczeństwa kontentowego, które konsumuje znaczące ilości treści, w tym filmu. Dzieje się tak na skutek wielopłaszczyznowych procesów psychospołecznych i rynkowych, jakie zachodzą w kontakcie z mediami. Przedstawione wyniki badań pokazujące rosnące zaangażowanie odbiorców w konsumpcję „kontentu” za pośrednictwem streamingu na rynku dystrybucyjnym filmu.

Dzieje się tak, jak to ujął Karol Jakubowicz (*Nowa ekologia mediów. Konwergencja a metamorfoza*, 2011), ponieważ cyfryzacja przekształciła media, które przechodzą mediamorfozę. W konsekwencji, mamy do czynienia ze zjawiskiem konwergencji i hybrydyzacji gatunków medialnych. Treść medialna (kontent) jest produktem specyficznym, o unikalnym niematerialnym charakterze. Bywa kategorią estetyczną przeciwstawianą formie, sensem dzieła rozumianym np. jako jego wymowa lub jako ciąg zdarzeń przedstawiony w utworze, a także tym, co jest zawarte w czyjejś wypowiedzi, czy też tym, co przekazuje odbiorcy dzieło sztuki. Znaczenie kontentu zmieniło się. W moim artykule to produkt-przekaz, który może być dystrybuowany w mediach. Zatem chodzi o rozumienie kontentu nieograniczonego w formie i treści znajdującego społeczne zainteresowanie, a także tworzącego nawyki. W prowadzonych rozważaniach, poszukuję miejsca w typologii medioznawczej dla określenia „społeczeństwa kontentowego”. W tym celu, w artykule *Dystrybucja utworów audiowizualnych w społeczeństwie kontentowym* zastosowałem szeroką ramę interpretacyjną i traktuje kulturę jako zjawisko masowe, szeroko podbijane przez media, wymykające się klasycznym definicjom. Spektrum konsumpcji treści jest szerokie od filmu kinowego, przez telewizję aż po streaming. Zatem, także jako całokształt zjawisk twórczych i wytwórczych, potęgowanych przez działanie mediów masowych, z

uwzględnieniem dynamiki zjawisk typowych dla Internetu. Za sprawą Internetu granica tego co przynależy do mediów a co do kultury jest płynna. Stąd mamy nieograniczony dostęp praktycznie do wszystkich informacji, rozumianych jako informowanie społeczne w mediach (news), a także, co istotne dostarczanie treści jakościowych o charakterze rozrywki i kultury. W pierwszym mało liczne grupy (internauci i PR-owcy, blogerzy itp.) generują treści, a w drugim to wieloosobowe ekipy filmowe składające się z autorów i realizatorów. I tak, film (z całą złożonością gatunkową), jest wysokonakładową treścią audiowizualną, której wysokich kosztów wytworzenia nie da się porównać z internetowym *fake newsem*, a jedno i drugie może zrobić oszałamiającą karierę i przysporzyć zysków, również w sieci. W niniejszym artykule chodzi o obydwa te aspekty. Zatem odnoszę się do kontentu nieograniczonego w formie i przekazu treści znajdującego społeczne zainteresowanie. Dzieje się tak, ponieważ statystyczny obywatel świata (według Simona Kempa), za pośrednictwem sieci konsumuje zróżnicowane treści średnio przez 6 godz. 43 min (dane z 2020).

Idąc tropem wyodrębniania kategorii i zjawisk społecznych w obszarze mediów, uważam, że społeczeństwo podlega specyficznej transformacji w kontakcie z mediami i staje się „społeczeństwem contentowym”, które inercyjnie i z uwagą przyswaja różne treści medialne. Nie zawsze uświadamiając sobie, że podlega takim potrzebom częściowo podświadomie, czy że jest wręcz na nie skazane. Dzieje się tak z uwagi na cyfrowy i wielokanałowy, zalew informacji i różnych treści, głównie o charakterze rozrywkowym. Społeczeństwo contentowe jest płaszczyzną/platformą, która skupia konsumentów treści dystrybuowanych w środowisku mediów elektronicznych i w oparciu o technologie cyfrowe. W takim ujęciu, modelu geometrycznego, zauważam, że społeczeństwo contentowe, a także społeczeństwo wiedzy (kategoria za Lechem Zacherem) są podzbiorami społeczeństwa informacyjnego. Społeczeństwo informacyjne w dużym stopniu odnosi się do technicznych narzędzi komunikacji oraz magazynowania i przekształcania informacji. Określane jest również mianem społeczeństwa ponowoczesnego lub poprzemysłowego (Rys.1).



Rysunek 1, przedstawia schemat, w którym największym zbiorem A jest społeczeństwo informacyjne; kategoria największa rozumiana zarówno jako generowanie wielkich ilości informacji w ogóle (bity total), jak i liczby jej odbiorców. Okrąg B zawiera konsumentów kontentu rozumianego jako treść audiowizualna (mainstream; film, TV, internet, itp.),

analogicznie C to konsumenci wiedzy, rozumianej jako nauka i edukacja. Zaś D jest iloczynem zbiorów A, B, C - czyli zbiór, który zawiera treści z zakresu audiowizualnego i naukowo – edukacyjnego (film: artystyczny, dokumentalny, naukowy oraz teatr tv, video-art, eksperymenty artystyczne z użyciem filmu, itp.), które są tworzone dla wąskiej grupy konsumentów, którzy są zainteresowani takimi treściami. Mówimy, że są to dzieła ambitne, sztuka wysoka, której rozumienie często oparte jest na szczególnej wiedzy i preferencjach odbiorców. Dla przykładu, w analizowanym w artykule okresie, nastąpił odpływ widowni kinowej, od 59 mln w roku 2018 do 50 mln sprzedanych biletów. W tym czasie kina borykały się z problemem pandemii (spadek do ok 20 mln widzów), częściowo widzowie wrócili do kina, jednak zamknięto wiele sal kinowych. Widzowie swoje preferencje ulokowali na platformach streamingowych. Oglądane są głównie seriale sensacyjne i kino komercyjne. Mamy do czynienia ze zjawiskiem beenwatching, tzw. kompulsywnego oglądania wieloodcinkowych serii. Tendencja do kompulsywnego oglądania wpływa na produkcje już na etapie ich tworzenia. *Netflix utorował widowni drogę do zarządzania treścią i pomógł w uwolnieniu konsumentów od ograniczeń linearnej telewizji*. Karolina Mróz w tekście *Prosument – zmiana koncepcji widza*, słusznie zauważa, że „za sprawą przemian technologicznych konsumenci kultury stają się niejako jej nowymi dystrybutorami”, nastąpiło zjawisko dezintermediatyacji, to widz sam w trybie indywidualnym planuje swój repertuar filmowy. Nastąpiła zmiana modelu konsumpcyjnego, gdyż media tworzą naturalne środowisko, w którym żyjemy, ową nową ekologię. Żyjemy w tempie, które narzuca sposób uczestniczenia w popularnej rozrywce, a nawet wysokiej kulturze. Miejscem konsumpcji kultury na nowych zasadach najczęściej bywa dom rodzinny. Na jedną polską rodzinę przypada od kilku do kilkunastu urządzeń elektronicznych zaprzęgniętych do przekazywania treści. Jest tak, ponieważ każdy ma swoje wybory programowe, uzależnione od wieku czy zainteresowań, co niebagatelne, różne są też pory dobowe odbioru. - Wszak mamy Internet i to jest przyszłość, tak często komentują konsumenci. Pogląd ten egzemplifikują badania prowadzone przez IRCenter, pn. *Multiscreening 6 – telewizja jutra, to kolejna edycja badania syndykatowego dotyczącego zjawiska wieloelektrowności w Polsce oraz korzystania z treści telewizyjnych i video na różnych urządzeniach – telewizorach, komputerach, smartfonach i tabletach*⁷.

Badanie ukazuje aktualne preferencje kontentowe Polaków⁸. Według nich najpopularniejsze treści telewizyjne w 2019 stanowiły filmy zagraniczne i polskie oraz polskie seriale, które zyskują na popularności w porównaniu z 2018 rokiem. Tak w roku 2018 jak i 2019 najchętniej oglądanymi gatunkami filmowymi były komedie i filmy akcji. Wśród seriali, Polacy najchętniej wybierali serie komediowe, kryminalne oraz obyczajowe a 3 najpopularniejszych z serwisów streamingowych to: Netflix, HBO GO oraz Player.pl. Dane rynkowe w 2025 roku są podobne i potwierdzają tendencję.

Wśród badanych, najczęściej używanym sprzętem do oglądania treści telewizyjnych zamiast telewizora był laptop. Smartfon natomiast był używany w zastępstwie telewizora szczególnie

⁷ Raport jest oparty na badaniu ilościowym CAWI, przeprowadzonym przez IRCenter wśród uczestników panelu badawczego na reprezentatywnej pod względem wieku, płci i wielkości miejscowości zamieszkania próbie N=1000, 16-75 lat. Dane były zbierane w listopadzie i grudniu 2019 roku.

⁸ Pośród badanych 38% to osoby z wyższym wykształceniem, a 14% średnie i niepełne wyższe.

w przypadku programów rozrywkowych, teledysków, relacji sportowych, koncertów i kabaretów.

Ponad połowa polskich internautów ma dostęp do konta na płatnych serwisach VOD (zatem, płacą za tego typu treści). Z treści bezpłatnych serwisów VOD, korzysta 62% polskich internautów. Najpopularniejszym dostawcą treści video jest jednak You Tube z zasięgiem na poziomie 99%. Inne badanie, o zbliżonym profilu, pn. „Sposób spędzania wolnego czasu”, zostało przeprowadzone, pod moim nadzorem w 2020 roku, w ramach ćwiczeń przez studentów Logistyki i Administrowania w Mediach WDIB⁹, potwierdza wcześniej uwidocznione tendencje. - Jak, co i gdzie oglądamy (pytania otwarte, zasada wielokrotnego wyboru) – respondenci najczęściej wskazywali na filmy pochodzące ze streamingu, np. z Netflixa - 79,9% i z HBO Go 53%. Zaś do kina z nich uczęszcza 44,9%, a wśród wielu innych propozycji jest telewizja 8,9%, a książki czyta 1,5%. Na podstawie przedstawionych raportów i przeprowadzonych badań, zauważam, że trwa nieprzerwany strumień treści, wśród których dominują filmy i seriale. Stajemy się coraz bardziej podatni na wpływ własnego, wewnętrznego zapotrzebowania na treści czy inaczej nazywając kontentu. Pozwala to zjawisko, postrzegane w skali globalnej czy narodowej, nazywać społeczeństwem kontentowym. Jego zachowania powodowane są wręcz niepoliczalną ilością w zbiorze dostarczanych treści, a zwłaszcza dynamicznymi zmianami w obrębie technologii cyfrowych. Proces ten wspiera zjawisko dezintermediacji, oznaczające proces odpośredniczenia, czyli eliminacji z łańcucha dostaw pośredników rozumianych jako dystrybutorzy (za Magdalena Szpunar, *Nowa ekologia mediów*, recenzja, 2014). Personalizacja oferty prowadzi do powstania nowej widowni, konsumującej dużo za jednym razem. W szerszej perspektywie, platformy streamingowe, które przeistaczają się z dostarczycieli w producentów jawią się jako „planerzy” wolnego czasu. Rządzi nami Internet, stąd powstaje wiele wątpliwości, dzięki dobrodziejstwu sieci widać jak treść niskich lotów, wypiera tę wysokiej jakości.

Do problematyki jakości treści nawiązuje artykuł *Pojęcie społeczeństwa kontentowego a problematyka nadmiaru* (2024), w którym kontynuuję swoje zainteresowania jakością w mediach i kulturze. Celem artykułu jest porównanie kategorii społeczeństwa kontentowego (*Dystrybucja utworów audiowizualnych w społeczeństwie kontentowym*), z kategorią kultury nadmiaru sformułowaną przez Tomasza Szlédaka w publikacji *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*, w: *Kultura współczesna* (2013), który uwidacznia miejsca i sytuacje w których rodzi się kultura nadmiaru, rozumiana jako nadprodukcja i przesyt, zawrót głowy od możliwości różnorodnych form uczestnictwa w kulturze. To nic innego jak zalew treści. Porównuję i zauważam, że są to kategorie zbieżne ze „społeczeństwem kontentowym”, uzupełniające się i przenikające się – determinowane mechanizmami wolnego rynku. Współczesna sieć jest cyfrowym środowiskiem człowieka, udostępniającym i rozpowszechniającym treści medialne w sposób niemal nieograniczony. Korzystając z różnorodnych interfejsów otrzymujemy na przykład dostęp do książek (m.in. za sprawą

⁹ W okresie 26.02-30.03.2020 w ramach ćwiczeń w studenckim badaniu ankietowym, za pomocą ankiety google brało udział 2532 osoby w wieku 18-30 lat, z czego 70% kobiet, a 57% to osoby w wieku studenckim.

Nadspodziewanie duża frekwencja w ankiecie nastąpiła po 15.03, była najprawdopodobniej spowodowana dodatkowym czasem wolnym po ogłoszeniu kwarantanny antywirusowej.

ebooków), audycji radiowych, czy programów telewizyjnych, a także do różnorodnych treści audiowizualnych, w tym do filmu. Dodatkowo rozwija się zjawisko kultury żywej w sieci dostępu do repozytoriów, do segmentu GLAM (*Galleries, Librarys, Archaives, Museums*, aktywne szczególnie w okresie pandemii Covid-19). Zatem do różnorodnego kontentu znajdującego społeczne zainteresowanie, nieograniczonego w formie i treści przekazu.

Tomasz Szlendak, w tekście *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*, zauważa że tak rozumiany przesyt w kulturze zachodu jest paradoksem i bierze się, z nadprodukcji wszystkiego, przy nieograniczonej ilości dóbr brakuje nam poczucia głębi i sensu: za dużo tak w sferze idei jak i rzeczy; ofert medialnych, z nadmiaru informacji, edukacji itp., itd. Tak rozumiany nadmiar jest zwielokrotniony przez niemożności dokonania wyboru, „rodzą się zubożenie, nuda i przesyt albo agresja, konflikt i uproszczone wizje świata /.../ Mediów jest za dużo i artystów za dużo, za dużo sztuki i za dużo dzieł /.../ a skoro wszystkiego pełno, to coraz trudniej cokolwiek wybrać.” W sferze kultury jesteśmy zasypywani obrazami, dźwiękami, performance’ami, słowami, produktami i usługami, tak w realnej rzeczywistości jak i poprzez wszelkiego rodzaju aplikacje. We wspomnianej publikacji w artykule „Obrazów nigdy dość”, Rafał Drozdowski zauważa, że te dobre obrazy posiadają szczególnie funkcje relacyjne czy performatywne w budowaniu więzi międzygrupowej. A z drugiej strony, mamy do czynienia z marnotrawstwem, wynikającym z nadprodukcji przemysłów kultury. W kulturze nadmiar istniał od zawsze konstatuje Przemysław Czapliński, bowiem nadmiar nie istnieje w liczbach a w jakości. Choć równolegle istnieje pokusa wprowadzenia „miary”, parametrów. Nadmiar to „biała metafora” ale zmusza do liczenia, do pytania ile? Bowiem, nie ma nadmiaru, a jest bezmiar czyli nie ograniczone pole porównań i interpretacji. Prawdziwą istotną miarą problemu staje się rozpoznanie tego co ważne. Dotyczy to wszystkich dziedzin sztuki, która ma swoją cyfrową mutację. Tak jest w przypadku filmu i fotografii. Potwierdza to Krzysztof Olechnicki, pisząc o problemie selekcji milionów zdjęć, z których większość jest bezwarościowa (4.7 miliarda zdjęć publikowanych jest dziennie na facebook’u). Zjawisko to, zdaniem Tomasz Sikory wiedzie do komputerowego kiczu. W fotografii, istotne zdaje się wyjście poza obraz jako taki, a patrzenie na nią od strony kontekstów społecznych i sztuki. Wspomniany przeze mnie zalew treści, utrudnia nam rozpoznanie tego co jest ważne i wymyka się ocenie jakościowej. T. Szlendak, ów zalew interpretuje jako nadpodaż pseudoautorytetów i pseudo idei. Następuje homogenizacja treści. W roku 2022 przeprowadziłem badanie sondażowe, pod nazwą „Odczucie ilości treści w mediach¹⁰”, Badanie odbyło się w dwóch sekcjach nadmiar vs niedobór. Miało ono na celu zbadanie u użytkowników mediów odczucia (wrażenia) ilości treści, zarówno w tzw. mediach klasycznych (radio i tv), a także treści mediów dostarczanych za pośrednictwem Internetu. Pytania ankiety pozwalały stopniować odczucie, o nadmiar bądź niedobór, w zależności od nośnika i gatunku programowego. W badanej grupie 82,5% respondentów wyraziło generalne odczucie nadmiaru treści w stopniu ewidentnym. Natomiast odczucie niedoboru w stopniu ogólnym towarzyszyło 7,5% badanych, zaś 50% zauważa ewidentny niedobór „ciekawych dyskusji o kulturze i problemach cywilizacyjnych.” Odczucie

¹⁰ Ankieta została przeprowadzona metoda arkusza google, próba 250 os. W 92% respondenci to ludzie młodzi i uczący się. Po połowie były to kobiety i mężczyźni, nieznaczny odsetek nie podawał płci. Respondenci w 65 % rekrutowali się z dużych miast powyżej 150 tys. mieszkańców, a 21,1% poniżej 50 tys.

niedoboru filmów „z górnej półki” w stopniu ewidentnym posiada 57,1 % badanych, a 75% respondentów uważa, że ów brak, w stopniu zadawalającym media rekompensują filmami mainstreamowymi. Przeprowadzone badanie, według kryteriów zawartych w publikacji prof. Szlendaka, potwierdza występowanie zjawiska nadmiaru w kulturze prezentowanej przez media elektroniczne. Kategoria społeczeństwa kontentowego jest zbieżna z pojęciem kultury nadmiaru, jakkolwiek rynek jest mechanizmem samoregulującym podaż dóbr, to jednak nie ma wpływu na wszystkie zjawiska występujące w gospodarce i mediach. Analiza sektorowa wykazała znaczne marnotrawstwo w sektorach, które wielu uznałoby za dojrzałe i zoptymalizowane. Dla przykładu, przeciętny europejski samochód osobowy jest zaparkowany przez 92% czasu a tylko 1/13 energii potrzebnej na jego jazdę służy transportowi pasażerów¹¹; 31% żywności jest marnowane w całym łańcuchu wartości; a przeciętne europejskie biuro jest wykorzystywane tylko przez 35-50% czasu, nawet w trakcie pracy¹². Szukając analogii na rynku treści artystycznych, literackich, filmowych czy fotograficznych, dobrym przykładem jest przywołane wcześniej zdanie K. Olechnickiego o inflacji milionów zdjęć czy zalewie różnorodnych filmów i filmików na Facebooku. W takiej sytuacji wzrasta rola organizacji konsumenckich, ruchów proekologicznych *zero waste* itp. Samoregulacja i wolny rynek nie jest mechanizmem zdolnym powstrzymać kulturę nadmiaru rozumiana jako nadprodukcja, ale akcje edukacyjne w dłuższej perspektywie mają pozytywny wpływ na kształtowanie nieinercyjnych a bardziej świadomych postaw konsumentów. Kształtowanie takich postaw można także odbierać jako działania projakościowe, wg zasady mniej a lepiej, nie ilość a jakość. W tabeli 1 zaprezentowane są kategorie nazewnicze w kontekście kultury nadmiaru, jednocześnie pokazujące zależności związane z tworzeniem jakości treści medialnych. Jest to zespół naczyń połączonych, w których konkretne wpływy są powiązane z rozwojem mediów i technologii, a to w konsekwencji rodzi konkretne postawy konsumpcyjne w oparciu o kompetencje i nawyki.

Tabela 1. Kategorie społeczno-informacyjne i kultura nadmiaru.

Kategoria	Wpływy	Kultura nadmiaru – skutki	
Społeczeństwo informacyjne	Technologie informacyjne, czasy Internetu	Nawyki, utrata orientacji i nieumiejętność wyboru	Ilość
Społeczeństwo kontentowe	Rozwój i wielość mediów bezpłatnych,	Konsumpcjonizm, hedonizm, kwietyzm, kicz	
Społeczeństwo wiedzy	Wysokie technologie, nauka	Wybory treści istotnych	jakość

Źródło: opracowanie własne

¹¹ Ellen MacArthur Foundation, Growth within: A circular economy vision for a competitive Europe (2015), s.4.

¹² Ellen MacArthur Foundation, Completing the Picture: How the Circular Economy Tackles Climate Change (2019), s. 21.

Większość teorii medioznawczych przypisuje treściom medialnych zdolność zaspokajania potrzeb odbiorców, w tym potrzeb psychologicznych, które znajdują odzwierciedlenie w powszechnie znanej hierarchii potrzeb A.H. Maslowa. Użytkowanie mediów pozwala zrealizować fundamentalne potrzeby (np. budowania poczucia tożsamości, umacniania samooceny), jednocześnie kształtuje nawyki jako zautomatyzowane sposoby zachowania i reagowania na bodźce, których właśnie media dostarczają w dużej skali. W ten sposób łatwo o przyzwyczajenie, uzależnienie, co potęguje łatwość obsługi (intuicyjność mediów), ułatwiająca dostęp do oczekiwanej treści – mózg ludzki bezrefleksyjnie szuka sposobu na ograniczenie wysiłku. Tak powstaje pętla nawyku.

O nawykach w korzystaniu z mediów pisali Grzegorz Polański¹³, czy Agnieszka Turska-Kawa¹⁴. Badacze odwołują się najczęściej do teorii Denisa McQuaila (w: *Teoria komunikowania masowego*, 2008) w istocie będącej klasyfikacją korzyści i gratyfikowania przez media. Główną korzyścią (powodem), dla którego osoby korzystają z mediów, jest realizacja potrzeb zdobywania informacji oraz rozrywki, podczas gdy inne powody są w mniej ważne. Istotną rolę w powstaniu samonapędzającego się systemu odegrał rozwój telewizji. Siłę telewizji jako medium już dostrzegał Rudolf Arnheim, zwracając uwagę na niebezpieczeństwa z nią związane, a także powierzchowność tego medium i łatwowierność widzów, co zamknął w stwierdzeniu: „widzieć znaczy wierzyć”. W tym tkwi siła telewizji jako środka przekazu od jej zarania, zwielokrotniona i udoskonalona w czasach cyfrowego i spersonalizowanego nadawania.

Rozwój form programowych, realizowanych w oparciu o technologie cyfrowe, doprowadził do hybrydyzacji i powstania nowych gatunków (czy transgatunków wg. Van Bauwela) oraz pogłębienia synkretyzmu w sztuce. Zwłaszcza w filmie, będącym międzygatunkową Mekką, widzimy syntezę wielu dziedzin sztuki. Technologie cyfrowe stwarzają wielkie możliwości i umożliwiają zjawisko konwergencji. Wreszcie obecnie, nie jest możliwy przekaz wysokiej jakości kontentu bez zdobyci szeroko rozumianej przestrzeni cyfrowej. W tym sensie należy zgodzić się z tezą McLuhana, według której forma może określać treść. Wspomniane zjawiska i procesy w obszarze tworzenia treści i dóbr konsumpcyjnych znajdują odpowiedź w postaci zainteresowania odbiorców w różnej skali i zakresie, ale znajdują swoje miejsce na rynku. Są to wspólne cechy społeczeństwa kontentowego i kultury nadmiaru.

Ad.8.3 Kultura studencka; medialność zjawiska, prasa studencka na przykładzie Tygodnika studenckiego ITD. Badania i analizy w ujęciu medioznawczym i antropologicznym

Pierwszą pozycją w moim dorobku z tego zakresu jest monografia *Kultura studencka w PRL. media i działalność artystyczna* (2018), której jestem współredaktorem z dr. hab. Michałem Rauszerem. Pozycja ta skłoniła mnie do kontynuacji badań, a także refleksja, że dorobek kultury studenckiej jako jednorodną całość tworzą działalność artystyczna i media

¹³ Polański G., Gratyfikacje z korzystania z mediów, {w:} „Edukacja – Technika – Informatyka” nr 3/21/2017 Wydawnictwo UR 2017.

¹⁴ Turska-Kawa, A., *Poczucie alienacji a użytkowanie mediów. W poszukiwaniu nowych obszarów zastosowania...*, Wyd. Śląsk. Katowice 2011, s.86.

studenckie. Oba te obszary tworzą spójną całość, posługującą się tymi samymi wartościami, językiem i rodzajem pokoleniowej ekspresji. Stąd, moim *opus magnum*, jest opisana w ramach autoreferatu monografia *Kultura studencka. Geneza, historia, teraźniejszość* (2025). Jednak wcześniejszą pozycją w dorobku jest zainicjowana przeze mnie publikacja *Tygodnik Studencki ITD – refleksje historyczne* (2023), stanowiąca istotny wkład w kontynuację tradycji klasycznych badań prasoznawczych. Książka, która powstała ma charakter monografii wieloautorskiej, jednak w głównym stopniu jest pokłosiem moich badań Tygodnika ITD, jakie przeprowadziłem w latach 2021-2023. Celem zasadniczym tej monografii było przedstawienie szczególnego zjawiska jakim był Studencki Tygodnik ITD, który ukazywał się od 2.10.1960 do 6.05.1990 roku. Poczytne czasopismo zniknęło z polskich kiosków ponad trzydzieści lat temu; dobrze redagowane, interesujące, spełniające kryteria prasy opinii, nagle przestało ukazywać się w efekcie przemian ustrojowych.

W publikacji została przedstawiona szczególna pozycja i rola wywiadu jako gatunku dziennikarskiego w „Tygodniku Studenckim ITD” w latach 1976-1990. Przeprowadzone przeze mnie badania 1156. wywiadów i ich typologia ukazują znaczenie w komunikacji wobec młodej inteligencji. Według głównej kategoryzacji, wyodrębniłem 3 rodzaje (rozmowa, ring, rozmowa panoramy), jak również przeprowadziłem analizę jakościową, pozwalającą opisać zawartość wywiadów, tematykę, postawy autorów i rozmówców, a także charakterystyczne cechy i zadania jakie stawiano w tym czasie publikowanym wywiadam w tygodniku. Przede wszystkim, chodziło o docieranie z innym, bardziej nowoczesnym i aktualnym przekazem, a nie drętą propagandą.

Przeprowadzone badania polegały na analizie wywiadów publikowanych w czasopiśmie pod kątem wpływu na zmianę poglądów młodzieży akademickiej tamtego okresu. Tak powstał artykuł *Wywiad jako gatunek dziennikarski w ITD w okresie 1976-1990. Prezentacja formuły czasopisma, poglądów społeczno-politycznych autorów i ich rozmówców*. Uznałem, że był to najciekawszy okres tego czasopisma (przełomowy), przeanalizowałem i skategoryzowałem uprawiane na łamach gatunki dziennikarskie. Przystępując do badań stworzyłem panel ekspercki składający się z byłych dziennikarzy i osób z kierownictwa ITD w latach 1972-1990 i poprosiłem o udział w ankiecie. Napisałem wstęp historyczny i dwa odrębne artykuły mojego autorstwa, już wcześniej wspomniane i drugi będący analizą zawartości: *Omówienia wybranych wywiadów w tygodniku ITD. z lat 1976-1990*. W tekście, przede wszystkim, starałem się ukazać stosunek prominentnych postaci o różnej proweniencji politycznej, rozmówców udzielających wywiady dziennikarzom ITD do reform społeczno-politycznych. W ten sposób przedstawiłem przekrojowo, jakie mogły być prawdziwe postawy ze względu na ówczesnie dokonywane wybory polityczne. Sądzę, że badanie prasy z tamtego okresu mają istotne znaczenie historyczne ze względu na weryfikację faktów i pokazywanie złożoności postaw ideowych rozmówców i prowadzących wywiady dziennikarzy. Książka jest jednym z niewielu pozycji ukazujących od strony jakościowej dawne dziennikarstwo studenckie, a szczególnie w trudnych czasach, koniecznych kompromisów i gry z władzą, jego profesjonalizm dziennikarski.

Jeden z artykułów łączy dwa obszary moich zainteresowań tzn. kulturę studencką i film oraz jego upowszechnianie. W tekście *Historia i rozwój dyskusyjnych klubów filmowych*

środowiska akademickiego w Polsce. Wybrane przykłady (2025), starałem się przedstawić DKF-y w czasach PRL jako placówki kulturotwórcze i edukujące, a w drugiej kolejności dedykowane rozrywce. W istocie dwa pierwsze aspekty pracy pozwalały im funkcjonować w trudnych czasach cenzury politycznej. Ze środowiska studenckiego wyszło wiele inicjatyw festiwalowych i wydawniczych, a zwłaszcza Akademia Filmowa, które do dziś prowadzą metodyczną działalność upowszechniającą filmu dla dzieci i młodzieży.

9. Prace naukową i dydaktyczną łączyłem z działalnością literacką i filmową. Jestem autorem kilku pozycji książkowych z zakresu prozy artystycznej i słuchowisk radiowych, są to:

9.1. Publikacje książkowe, proza artystyczna:

- 9.1.1. *Zima stulecia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004
- 9.1.2. *Widok z dachu*, Wydawnictwo Artystyczne Muza 2014
- 9.1.3. *Za tamtymi drzwiami*, Wydawnictwo Artystyczne Muza 2024

9.2. Twórczość radiowa: kilkanaście scenariuszy spektakli Teatru Polskiego Radia, jako autor m.in.

- 9.2.1. *Gołoborze*, czyta Marek Kondrat, reż. B. Marcinik, Trójka 2004,
- 9.2.2. *Mgła czasu*, (na podstawie opowiadania Ostatnie golenie) reż. Paweł Sala, Trójka 2011,
- 9.2.3. *Stacja kiedyś*, reż. J. Kukuła, Teatr PR 2012,
- 9.2.4. *Upadek z trzepaka*, reż. Waldemar Modestowicz, Teatr PR 2013,
- 9.2.5. *Widok z dachu*, czyta Marek Bukowski, reż. Janusz Deblessem, Trójka 2015,
- 9.2.6. Również jako współautor, z Wojciechem A. Dróżdżem, słuchowiska Teatr PR: *Bransoletka* (2013), *Powiedz mi jak mnie kochasz* (2013), *Anka i Blanka* (2016), *Intermezzo na psa, windę i roletę bramną* (2013), *Pokój do wynajęcia* (2014), *Koniec wieńczy dzieło* (2018) - reż. Janusz Kukuła. *Ostatni port* (2018) - reż. Jan Warenycia, *Biały dzban czerwony dzban* (2022), *Bikiniarze* (2025) - reż. Waldemar Modestowicz.

9.3. Twórczość filmowa: scenarzysta i reżyser, producent filmów dokumentalnych i fabularnych, m.in.:

9.3.1. Filmy dokumentalne:

- 9.3.1.1. *Wojciech Jerzy Has. Rysopis znaleziony po latach*, 60', scenariusz i reżyseria (współreżyseria: S. Zawisliński), 2023.
- 9.3.1.2. *Pani na Korczewie*, 58', scenariusz i reżyseria, 2018.
- 9.3.1.3. *Tala od różańca*, 58', dokument fabularyzowany, scenariusz i reżyseria, (współreżyseria S. Zawisliński), produkcja własna Zespół filmowy Rozwój, 2012.
- 9.3.1.4. *Krzysztof Zanussi – rozmowy istotne*, 25', scenariusz i reżyseria (współreżyseria: S. Zawisliński, produkcja: TVP Kultura 2009.
- 9.3.1.5. *Aleksandra jedzie do Polski*, 55', producent, reż. J. Wasilewski i A. Jawłowski, produkcja własna ZF Rozwój, 2008.
- 9.3.1.6. *Prawo do Boga*, 19', reżyseria, produkcja: Codex Media, 2007.

- 9.3.1.7. *Łukaszowcy NY 39*, 47', współautor scenariusza z Michałem Dudziewiczem i Waldemarem Odorowskim, produkcja: TVP 2, 2005
- 9.3.1.8. *Święto zmarłych w Doylestown*, 17', scenariusz i reżyseria, TVP2 – 1997.
- 9.3.1.9. *Kawaleria powietrzna*, producent tv, reż. Jacek Bławut, serial dokumentalny (2 serie) dla TVP, 2000.
- 9.3.1.10. *Rosław*, 40', producent, reż. Wojciech Majewski, TVP 2, 1999
- 9.3.1.11. *W poszukiwaniu subtelnej dokładności*, (film o Rafale Olbimskim), 49', współautor scenariusza z W. Majewskim, produkcja: TVP 2, 1996.
- 9.3.2. Filmy fabularne, producent, m.in.:**
- 9.3.2.1. *Matka Teresa od kotów (2010)*, produkcja własna ZF Rozwój, reż. Paweł Sala, nagrody m.in. festiwale: 2 nagrody aktorskie w Karlowych Warach 2010, dla reżysera w Tibilisi, Koszalin, Tarnów.
- 9.3.2.2. *Wszyscy Święci* reż. Andrzej Barański, jako współscenarzysta z Grzegorzem Łoszewskim i producent TVP 2002.
- 9.3.2.3. *Przedwiośnie* – reż. Filip Bajon, także pomysłodawca ekranizacji powieści St. Żeromskiego i współproducent (film i serial dla TVP), nagrody na FPFF w Gdyni za muzykę i scenografię 2001.
- 9.3.2.4. *Cześć Tereska*, reż. Robert Gliński, jako producent z TVP, Nagroda Specjalna w Karlowych Warach 2001.
- 9.3.2.5. *Duże zwierzę* – reż. Jerzy Stuhr – producent z Januszem Morgensternem, nagroda specjalna w Karlowych Warach 2000.
- 9.3.2.6. *Żółty szalik*, reż. Janusz Morgenstern, jako producent z TVP 2000,
- 9.3.2.7. *Cud purymowy*, reż. Izabela Cywińska, jako producent z TVP 2000. Grand Prix w Monte Carlo Prix Europa 2000.
- 9.3.2.8. *Pokolenie 2000* – cykl debiutów, także pomysłodawca i producent (4 filmy, nagrody na FPFF w Gdyni za debiuty).
- 9.3.2.9. inne debiuty:
- 9.3.2.10. *Szczęśliwy człowiek* – reż. Małgorzata Szumowska – jako koproducent obok Wojciecha J. Hasa, 2000.
- 9.3.2.11. *Nieznana opowieść wigilijna*, 2000, jako producent z TVP, reż. Piotr Mularuk.
- 9.3.2.12. *List*, 2001, reż. Denijal Hassanowicz, producent z TVP.

Stefan Popowski
(podpis wnioskodawcy)