Acta Universitatis Wratislaviensis • No 3772
Literatura i Kultura Popularna XXII, Wrocław 2016

DOI: 10.19195/0867-7441.22.4

Adam Mazurkiewicz
Uniwersytet Łódzki

Dziwność istnienia. O nurcie *bizarro fiction* w polskiej literaturze

Słowa kluczowe: fantastyka, prowokacja, literatura popularna, skandal

Keywords: fantastic fiction, provocation, popular literature, scandal

Przełom XX i XXI w. to w rodzimej popkulturze renesans zainteresowania polską literaturą fantastyczną. Niewątpliwie była to reakcja na charakterystyczny dla wczesnych lat 90. boom wydawniczy, związany z ekspansywnym pojawieniem się — w nowej rzeczywistości społeczno-rynkowej i politycznej — tłumaczeń utworów, które dotychczas funkcjonowały jedynie w przekładach klubowych[1].

W latach 90. — właśnie pod wpływem dostępności przekładów — zmieniły się jednak oczekiwania czytelników wobec literatury rozrywkowej. Dominująca dotychczas fantastyka naukowa i korzystający ze scjentystycznego sztafażu rekwizytów aluzyjny nurt *social fiction* były powoli wypierane przez inne nurty fantastyki, głównie *fantasy*[2]. Wraz z nią pojawiła się na czytelniczej giełdzie

[1] Tak było z twórczością Roberta E. Howarda (opowiadaniami o Conanie, m.in. *Conan. Za Czarną Rzeką*, 1935; wyd. klubowe 1986) oraz nowelizacją filmu *Obcy. Ósmy pasażer „Nostromo"* (*Alien*, reż. R. Scott, USA 1979) pióra Alana D. Fostera, która ukazała się pierwotnie nakładem Staromiejskiego Domu Kultury ZSMP „Groteka" w 1982 r. Przywołane tu wydanie powieści Fostera (opatrzonej tytułem *Obcy*) stanowiło dziewiąty tom serii „Biblioteka SFAN-CLUBU" i było przeznaczone — w myśl notki w stopce redakcyjnej — do użytku wewnętrznego na potrzeby członków organizacji. Pierwsze oficjalnie funkcjonujące w obiegu rynkowym wydanie tej powieści pojawiło się dopiero dekadę później nakładem Wydawnictwa ALFA jako *Obcy. Ósmy pasażer „Nostromo". Nota bene* na fali zainteresowania zarówno nowelizacjami Fostera (polskie przekłady powieści: *Obcy. Decydujące starcie* oraz *Obcy. Trzy* ukazały się w 1992 r.), jak i kolejnymi częściami zapoczątkowanego filmem Scotta cyklu, dostępnymi ówcześnie na kasetach VHS. Na rynku pojawiła się również trylogia Steve'a i Stephani Perrych *Obcy* (1993; wyd. pol. 1994), która jednak nie spotkała się z przychylnym przyjęciem wśród polskich czytelników.

[2] Niemałą w tym rolę odegrał rozwijający się rynek wideo, za sprawą którego rodzimi miłośnicy opowieści spod znaku „magii i miecza" mogli zapoznać się w nieoficjalnym obiegu z kinowymi przebojami lat 80. Do najbardziej popularnych filmów z pewnością należały: *Conan barbarzyńca*

© for this edition by CNS

rodzima fantastyka grozy, obecna dotąd przede wszystkim za sprawą wznowień wyborów opowiadań Stefana Grabińskiego. Jednakże reprezentowany przez tego pisarza model „opowieści niesamowitej" — zwłaszcza w konfrontacji z przekładami z kręgu literatury anglojęzycznej (początkowo autorstwa przede wszystkim Grahama Mastertona, Stephena Kinga i Deana R. Koontza[3]) — okazał się zdezaktualizowany[4]. Niemałą rolę w kreowaniu zapotrzebowania na różnorodne nurty fantastyki grozy odegrała bogata ilościowo (choć nierówna jakościowo) oferta wydawnicza, w ramach której znalazła się zarówno konwencjonalna opowieść niesamowita, jak i estetyczno-obyczajowe prowokacje twórców nurtu *splatterpunk* oraz jego kinowego odpowiednika — *gore.* W Polsce reprezentowany był on głównie przez tłumaczenia prozy Clive'a Barkera (przede wszystkim cykl *Księgi krwi*, 1984–1986; wyd. pol. 1991–1994); pośród rodzimych twórców na uwagę pod tym względem zasługują przede wszystkim: Robert Muster [właśc. Wojciech Próchniewicz] jako autor *Snów umarłych* (1991) i *W samym środku zła* (1992) oraz twórcy zbiorów opowiadań: Paweł Siedlar (*Opowieści okrutne*, 2006) i Jarosław Moździoch (*Chłopiec z aluminiowym kubkiem w dłoni*, 2007)[5].

(*Conan the Barbarian*, reż. J. Milius, USA 1982), *Conan Niszczyciel* (*Conan the Destroyer*, reż. R. Fleischer, USA 1984) i *Red Sonja* (reż. R. Fleischer, Holandia-USA 1985). Nie mniejszy wpływ miały też zapewne *Ciemny kryształ* (reż. J. Henson, F. Oz, G. Kurtz, Wielka Brytania-USA 1982) i *Willow* (reż. R. Howard, USA 1988). Filmy te w przeważającej mierze wywarły wpływ na konwencjonalizację literackich opowieści *fantasy.* Na temat kulturowego wymiaru rynku kaset VHS zob. G. Fortuna, *Rynek wideo w Polsce*, „Images" 2013, nr 22, s. 27–43.

[3] Jako jeden z pierwszych twórców horrorów na rynku polskim pojawił się Graham Masterton, jego powieść *Manitou* (1975; wyd. pol. 1989) stała się zaś punktem odniesienia dla oczekiwań miłośników „opowieści z dreszczykiem". Do sukcesu książki przyczynił się też zrealizowany na jej motywach film pod tym samym tytułem. Z kolei Stephen King i Dean R. Koontz doczekali się — w oficynie Amber — własnych serii wydawniczych. Podobny sukces stał się udziałem Guya N. Smitha, który w wydawnictwie Phantom Press miał własną numerowaną serię powieści. Abstrahując od jakości artystycznej poszczególnych utworów przywołanych tu pisarzy, ich losy wydawnicze w Polsce pozostają świadectwem rodzimych oczekiwań wobec fantastyki grozy.

[4] Za niejaką próbę odnowienia formuły fantastyki grozy można uznać opowieści, które incydentalnie pojawiały się na rynku, nie wzbudzając jednak w chwili publikacji większego zainteresowania (tak było z tomem opowiadań Jerzego Siewierskiego *Sześć barw grozy*, 1985). Większość z nich wykorzystywała zresztą schemat właściwy opowieści niesamowitej do kreślenia kryminalno-sensacyjnej fabuły; przykładem służą powieści: *Demon z Bagiennego Boru* (1981) Hanny Sekuły oraz *Panią naszą upiory udusiły* (1987) Jerzego Siewierskiego. Osobną pozycję zajmuje *Śledztwo* (1959) Stanisława Lema; trudno zresztą utwór ten odczytywać w perspektywie innej niż celowa gra z konwencją fantastyki grozy.

[5] Nurt splatterpunku na Zachodzie rychło wyewoluował w horror ekstremalny reprezentowany przez filmowy cykl *Hellraiser* (reż. C. Barker *et al*., Wielka Brytania-USA 1987–2005). Określenie to ma raczej wymiar marketingowy niż genologiczny. Świadczy o tym odnoszenie go zarówno do powieści Edwarda Lee, w których istotnie pojawiają się postacie i mają miejsce wydarzenia przełamujące jedność ontologiczną świata przedstawionego, jak i do twórczości Jacka Ketchuma (właśc. Dallasa Williama Mayra), rezygnującego z nawiązań do konwencjonalnej fantastyki grozy na rzecz ukazywania mrocznej strony człowieczeństwa i zachowań psychopatycznych, które — choć nabie-

© for this edition by CNS

Poszukujący nowych źródeł inspiracji twórcy fantastyki grozy sięgnęli do skonwencjonalizowanych tematów, reinterpretując je przez pryzmat wrażliwości estetycznej współczesnego odbiorcy. Obszarem ich zainteresowań stała się również poetyka fantastyki grozy, przy czym można wyróżnić dwie strategie: zabawy konwencją (tak czynią m.in. Stefan Darda i Piotr Kulpa, odnawiając założenia opowieści niesamowitej) oraz poszukiwania „formy bardziej pojemnej", która łączyłaby różnorodne „mechanizmy straszenia" z oryginalnym sposobem ich ukazywania. Do pewnego stopnia oba sposoby wzajemnie uzupełniają się, jednak wraz z rozwojem polskiego rynku literatury grozy można zauważyć ich stopniową ewolucję w dwa różne nurty „opowieści z dreszczykiem".

Fenomenem artystycznym, który obecnie zwraca na siebie szczególną uwagę — ze względu na potencjał artystyczny — pozostaje *bizarro fiction.* Termin ten nie ma polskiego odpowiednika; wprawdzie można przekładać go jako „literaturę dziwności/dziwaczności/niezwykłości", jednak żaden z tych epitetów nie oddaje w tym wypadku semantycznej zawartości oryginału. W nim bowiem akcent kładziony jest na kulturową osobliwość i zarazem ekstrawagancję estetyki *bizarro*[6].

Jest to zjawisko — w obrębie fantastyki grozy, ale i szerzej: kultury — typologicznie niedookreślone, mające charakter paragenologiczny. Nie sposób też sytuować go pośród zjawisk właściwych fantastyce grozy *sensu stricto*; pozostaje raczej na jej pograniczu. Co więcej, *bizarro fiction* funkcjonuje na pograniczu obiegów kulturowych; właściwe dla niego są bowiem fascynacje popkulturą i zjawiskami niszowymi (głównie pornografią oraz jej aberracjami, takimi jak zoofilia)[7]. Zarazem obiekt swych fascynacji twórcy *bizarro fiction* traktują nierzadko z ironicznym dystansem, charakterystycznym dla kultury awangardowej.

---

rają cech demonicznych — pozostają wytłumaczalne w sposób racjonalny; inspirację twórczością obu pisarzy można znaleźć w *Miasteczku* (2015) Łukasza Radeckiego i Roberta Cichowlasa.

[6] Zob. przykładowe definicje (w porządku chronologicznym): „Bizarre — odd, extravagant, or eccentric style or mode; fantastic" (*Webster's New International Dictionary of the English Language*, red. W.A. Neilson, Springfield [Massachusetts] 1958, s. 277); „Bizarre — markedly unusual in appearance, style or general character; whimsically strange; odd" (*Webster Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, New York 1989, s. 153); „Bizarre — odd, unusual" (*Webster's Universal Dictionary and Thesaurus*, Montreal 1993, s. 68); „Bizarre — fantastic, strange (often with a suggestion of the ridiculous or the uncanny)" (*New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language*, Danbury [Connecticut] 1995, s. 100).

[7] Zob. M. Grzywacz, *Dziwaczna fala*, *czyli dlaczego warto przejąć się bizarro fiction?*, „Gildia.pl", http://www.literatura.gildia.pl/publicystyka/dziwaczna-fala (wpis z dnia 12 sierpnia 2013; dostęp: 12.12.2015. Niekiedy zresztą mamy do czynienia nie tyle z aktami zoofilii, co — jak w wypadku miniatury Krzysztofa T. Dąbrowskiego *Suczka* (2013) — sugestią takiego zdarzenia. W przywołanym utworze Dąbrowskiego istotą gry semantycznej pozostaje odwołanie do slangowego znaczenia tytułowej suczki; mianem tym — w myśl definicji zawartej w internetowym *Miejskim słowniku slangu i mowy potocznej* — określana jest piękna dziewczyna. Zob. *Suczka*, [hasło w:] *Miejski słownik slangu i mowy potocznej*, http://www.miejski.pl/slowo-Suczka, dostęp: 12.12.2015. W wyobraźni potocznej określenie to pozostaje jednak najczęściej zleksykalizowane i utożsamiane jest ze zdrobnieniem leksemu „suka" odnoszącego się do samicy psa (dopiero drugi kwantyfikator dopuszcza użycie tego leksemu — ale w formie podstawowej, nie zaś deminutywu — w znaczeniu:

© for this edition by CNS

Nie bez znaczenia pozostaje też krąg kulturowy, w ramach którego dany tekst kultury definiujemy jako przynależny do *bizarro fiction*: wydaje się, że jest to zjawisko charakterystyczne dla kultury zachodniej, w której pozostaje na marginesach, podczas gdy analogiczne rozwiązania fabularne można odnaleźć w dalekowschodnim mainstreamie popkultury[8]. Analogicznej konfuzji może doświadczyć czytelnik *bizarro fiction.* Dla odbiorcy, przyzwyczajonego do konwencjonalnych mechanizmów strachu wykorzystywanych w fantastyce grozy, kontakt z obrazami przemocy — podporządkowanymi strategii *reductio ad absurdum* — może wprowadzić dysonans interpretacyjny. Dariusz Brzostek — wiążąc ów stan z dysonansem poznawczym — akcentuje rangę posiadanego przez jednostkę kapitału wiedzy oraz stopnia przyswojenia obowiązujących w danej kulturze schematów poznawczych[9].

Z tego względu — chcąc dookreślić istotę *bizarro fiction* — należy rozważyć następujące kwestie:

— stosunek do przywoływanej tradycji ruchów awangardowych i kontrkulturowych;

— migotliwy charakter relacji świat przedstawiony–rzeczywistość pozatekstowa.

„obraźliwie o kobiecie"); zob. *Suka*, [hasło w:] *Słownik Języka Polskiego*, http://sjp.pl/suka (dostęp: 12.12.2015). Gra w zawodzenie oczekiwań czytelnika i sugerowanie mu, iż ma do czynienia z utworem o charakterze pornograficznym, przybiera niekiedy zresztą groteskowe kształty, poprzez *reductio ad absurdum* pomysłu stanowiącego oś fabularną utworu. Przykładem służy miniatura Bartosza Czartoryskiego *Oto dom*, *bim bam bom* (2011), w którym pokazany został gwałt budowlany: „Budowlany gwałt trwał w najlepsze, lepka zaprawa tryskała na ceglane ściany domów, wielką płytę wieżowców i szklane cielska drapaczy chmur. [...] Dom [...] wyprężył dumnie ganek i z impetem wpadł w górne piętro prostokątnego kloca z cegły. Poruszając się miarowo w przód i w tył, to wpychał, to wyjmował składające się na ganek daszek i kilka schodków z otwartego okna kliniki" (*Bizarro dla początkujących. Antologia opowiadań*, red. M. Kiszela, 2011, s. 7).

[8] Szczególnym jej przejawem jest wschodnioazjatyckie kino grozy, w którym można obserwować epatowanie różnorodnymi dewiacjami, ukazanymi w estetyce nonsensu. Pośród realizacji tego nurtu na szczególną uwagę zasługują dwa obrazy: *Gurotesuku* (グロテスク, *Gurotesuku*, reż. K. Shiraishi, Japonia 2009) oraz *Vampire Girl vs. Frankenstein Girl* (吸血少女対少女フランケン, *Kyūketsu Shōjo tai Shōjo Furanken*, reż. N. Tomomatsu, Y. Nishimura, Japonia 2009). Zob. M. Krzekotowski, *Absurd w japońskich filmach gore — stylistyka ero-guro-nansensu*, [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, R. Nolbrzak, Łódź 2014, s. 64; K. Gonerski, *Strach ma skośne oczy. Azjatyckie kino grozy*, Skarżysko-Kamienna 2010, s. 100). Pierwszy z filmów reprezentuje kino autorskie, drugi — popularne. W obu jednak wypadkach podobieństwo wykorzystywanej estetyki sprawia, że zachodni odbiorca skłonny jest definiować je przez pryzmat własnej wrażliwości estetycznej, traktując jako punkt odniesienia „kino eksploatacji". Zapewne z tego powodu na jednej ze stron internetowych oba filmy znalazły się w zestawieniu w kategorii *extreme horror* (zob. willyproactor, *Extreme Horror. The Nastiest of the Nasties*, http://www.imdb.com/list/ls070864351?ref_=ttfc_rls_5 [wpis z dnia 10 sierpnia 2014; dostęp: 5.12. 2015]. Sam reżyser dystansuje się od takich zestawień; zob. D.F. Hoenigman, *If you want blood (you've got it): an interview with Koji Shiraishi*, „3:AM Magazine", http://www.3ammagazine.com/3am/if-you--want-blood-you've-got-it-an-interview-with-koji-shiraishi/ wpis z dnia 29 listopada 2009; dostęp: 5.12.2015.

[9] Zob. D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 223.

© for this edition by CNS

— sposób wykorzystania kategorii gry z oczekiwaniami odbiorcy.

Poniżej omówimy je kolejno. Już teraz należy jednak zaznaczyć szczególną sytuację komunikacyjną, w jakiej znajduje się czytelnik opowieści z kręgu *bizarro fiction.* Ze względu na często wykorzystywaną przez twórców tego zjawiska strategię ekscesu artystycznego nie może on mieć pewności, czy — poszukując utajonych sensów — nie padł ofiarą prowokacji; jednocześnie skandal i błazenada mogą stanowić maskę, umożliwiającą poruszanie istotnych kulturowo i cywilizacyjnie problemów[10]. Najbliższym punktem odniesienia dla takiej strategii pozostaje Bachtinowska koncepcja karnawalizacji[11]. Należy jednak zadać pytanie, czy można w odniesieniu do *bizarro fiction* zastosować tę kategorię kulturową. Andrzej Stoff nieprzypadkowo podkreśla, że współcześnie mamy do czynienia z tak różnymi przejawami karnawalizacji, iż znacząca część z nich pozostaje nieadekwatna do tego, co opisywał Bachtin. Z tego względu należy zastanowić się nad konsekwencjami interpretacyjnymi przywoływanego terminu[12].

Jeśli by zatem określić nurt *bizarro fiction* jako przejaw „kultury karnawału", należałoby podkreślić zarazem „nie-Bachtinowski" aspekt takiego postrzegania owego zjawiska[13]. Tym bardziej że — w myśl sugestii Claire Wills — współcześnie obserwujemy „rozpad" między pierwotną funkcją karnawału a zjawiskami, które moglibyśmy określić mianem karnawalizacji literatury[14]. Z pewnością za to wspólną dla „literatury dziwacznej" i karnawalizacji pozostaje kategoria ludyczności[15].

Stosunek do przywoływanej tradycji ruchów awangardowych i kontrkulturowych

Powodem, dla którego *bizarro fiction* wykracza poza schematy poznawcze, jest nie tylko wielość kulturowych inspiracji twórców tego nurtu, ale — przede wszystkim — szczególne przetworzenie przywoływanych tradycji. Do odczucia tego przyczyniają się głównie teksty o charakterze manifestów programowych,

[10] Możliwe jest jeszcze jedno spojrzenie na obecność ekscesu w sztuce współczesnej — jako na przejaw mody na skandalizowanie, imitujące krytyczny charakter spojrzenia twórcy; wówczas skandal staje się maską skrywającą wtórność artystyczną (zob. M. Sądaj, *Golizna*, *płyny ustrojowe i martwe konie. Plugastwo*, *maszkara i szpetota. Czy sztuka uległa modzie na wzbudzanie kontrowersji i szokowanie?*, „Reflektor" 2015, nr 1, s. 47–48).

[11] Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, przeł. A., A. Goreniowie, Kraków 1975.

[12] Zob. A. Stoff, *Dlaczego karnawalizacja?*, [w]: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2011, s. 7.

[13] Zob. T. Markiewka, *Karnawał z Bachtinem i bez Bachtina. O zjawisku karnawalizacji we współczesnej humanistyce*, [w:] *Teoria karnawalizacji…*, s. 265–284.

[14] Zob. C. Wills, *Upsetting the Public: Carnival*, *Hysteria and Womens Texts*, [w:] *Bakhtin and Cultural Theory*, red. K. Hirschkop, D. Shepherd, Manchester-New York 2001, s. 85–108.

[15] Zob. A. Bełkot, *Karnawalizacja jako pojęcie ludyczne*, „Homo Communicativus" 2008, nr 4, s. 45–57.

© for this edition by CNS

które możemy odczytywać — z perspektywy komunikacji literackiej — jako parateksty ukierunkowujące czytelniczą interpretację (osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia funkcję taką pełnią okładki utworów z kręgu *bizarro fiction*).

Taki sposób lektury uprawomocnia niekiedy, jak w wypadku portalu „Polskie Centrum Bizarro — niedobre literki", umieszczenie informacji o celach przedsięwzięcia. W zakładce „Niedobre literki — o projekcie" czytamy:

> Autorzy zarażeni B-wirusem naprawdę wiedzą, co czynią. Na ogół. Książki *bizarro-fiction* są dobrze napisane, niewiarygodnie oryginalne i nie ma najmniejszych szans, żebyście kiedyś zetknęli się z czymś choć odrobinę podobnym. *Bizarro* odwołuje się z jednej strony do kultowych filmów — i tych ambitniejszych jak Eraserhead, i tych w stylu Tromy — a z drugiej do tradycji surrealizmu, literackiej awangardy, science-fiction i horroru. Pisarze tego nurtu przyznają się do fascynacji autorami takimi jak: Burroughs, Dick, Kafka, Koja czy Vonnegut. Niektórzy najbardziej idiotyczne koncepty opisują zupełnie serio. Inni najpoważniejsze idee obracają w żart[16].

Nie inaczej omawiane tu zjawisko zostało przedstawione przez redaktorów pierwszej polskiej antologii poświęconej „literaturze dziwacznej": „*Bizarro* — nowy gatunek literacki, który zbombarduje twój mózg i storpeduje umysł. Teksty czerpiące z tradycji kultowego kina grozy, surrealizmu i klasyki czarnego humoru"[17].

Przywołane tu wypowiedzi rodzimych twórców *bizarro fiction* można uznać za *quasi*-manifesty programowe o charakterze ustanawiającym, tj. takie, w których akcentuje się zadekretowanie nowego porządku[18]. Odczytywane przez pryzmat podkreślanych w nich powinowactw ze sztuką awangardową, zdają się sugerować instrumentalne traktowanie *imaginarium* popkultury, z którego czerpią inspirację twórcy owych opowieści. Istotnie, lektura tej proklamacji za pomocą instrumentarium krytyki retorycznej ukazuje nie tylko sposób postrzegania przywoływanej tradycji, ale i zakładanego czytelnika. Gdyby pokusić się o odtworzenie cech takiego (posłużmy się kategorią zaczerpniętą ze strukturalizmu) odbiorcy idealnego, z pewnością należałoby zaakcentować jego zdolność do rozpoznania nawiązania i przywoływanej poetyki oraz prowadzenia dialogu z wizją świata przedstawionego, proponowaną na kartach utworu; zarazem też byłby on świadomy mechanizmów rządzących popkulturą.

---

[16] https://niedobreliterki.wordpress.com/niedobre-literki-o-projekcie/, dostęp: 7.12.2015.

[17] *Bizarro dla początkujących…*, IV s. okładki.

[18] Zob. A. Karpowicz, *Poławianie gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci*, [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski *et al*., Warszawa 2014, s. 258. Biorąc pod uwagę *differentia specifica* „literatury dziwacznej", nie można mieć pewności, czy przywoływane tu deklaracje nie mają prześmiewczego charakteru i czy nie stanowią drwiny z prób wpisania *bizarro fiction* w zastane literaturoznawcze siatki taksonomiczne. Zarazem namysł badawczy wymaga stosowania pojęć podporządkowanych naukowej akrybii, stąd opatrujemy propozycję traktowania przywoływanych wypowiedzi jako manifestów sygnałem, iż mamy świadomość, że takie ich odczytanie może być chybione.

© for this edition by CNS

Owo przeciwstawienie *bizarro fiction* popkulturze sygnalizowane jest w innej nazwie zjawiska: *avant punk*[19]. Nawiązanie do nazwy nurtu muzyki kontestującej twórczość rozrywkową może w tym wypadku sugerować pretekstowość popkulturowych odniesień; nieprzypadkowo też na jednej ze stron internetowych *bizarro fiction* określane jest jako twórczość, dzięki której możliwa stała się redefinicja pojęcia awangardy[20]. Oczywiście, biorąc pod uwagę reklamowy charakter tekstu, w ramach którego zawarta została przywołana tu deklaracja, istnieje możliwość dowartościowania omawianego w nim zjawiska (stosując terminologię Artura Schopenhauera, można uznać owo wskazanie zakorzenienia *bizarro fiction* w tradycji kulturowej jako *argumentum ad verecundiam*[21]). Zarazem jednak należy pamiętać o właściwej dla międzywojennej awangardy estetycznej nobilitacji popkultury. Proces ten zresztą nie tylko wywarł wpływ na wyobraźnię artystów początków XX w.[22] W istotny sposób wpłynął też na kształtowanie się nowej świadomości

[19] Zob. *Bizarro fiction*, [hasło w:] *Wikipedia*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Bizarro_fiction, dostęp: 7.12.2015.

[20] Zob. http://www.goodreads.com/book/show/16111986-the-best-bizarro-fiction-of-the-decade („Bizarro Fiction has changed the definitione of avant garde"), dostęp: 7.12.2015. Symptomatyczne pod tym względem zdają się również słowa Dawida Kaina, podkreślającego szczególną relację pomiędzy ruchami awangardowymi a *bizarro fiction*: „Istniała […] znacząca różnica między starymi eksperymentami z pogranicza surrealizmu i społecznej satyry a dziełami nowo narodzonego gatunku: te ostatnie były jeszcze dziwniejsze, jeszcze bardziej ekstremalne w przekazie i jakby z zasady niszowe. Dziwność nie była tu po prostu jedną z opcji, ale absolutną podstawą" (D. Kain, *Dziwne... dziwniejsze... bizarro*, „Grabarz Polski" 2012, nr 38, s. 6). Trudno jednakże zgodzić się z traktowaniem *bizarro fiction* jako zjawiska intensyfikującego doświadczenie awangardy.

[21] Zob. A. Schopenhauer, *Erystyka*, *czyli sztuka prowadzenia sporów*, przeł. B., Ł. Konorscy, Kraków 1976, s. 75.

[22] Guillaume Apollinaire, zauroczony niższymi rejestrami kultury, dawał wyraz swej fascynacji, pisząc: „Czytasz prospekty katalogi afisze śpiewające głośniej niż kobiety/ Oto poezja dzisiejszego poranku a dla prozy są liczne gazety/ Książeczki po 25 centimów awanturniczych pełne figur/ Portrety wielkich ludzi i tytułów wybór" (G. Apollinaire, *Strefa*, przeł. A. Ważyk, [w:] *idem*, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975, s. 37–38 [BN II 176]). Można, oczywiście, słowa te odczytywać — na wzór Nöela Carrolla, rozważającego relacje pomiędzy sztuka masową i awangardową — jako wyraz dialektycznej sprzeczności obu zjawisk. Badacz pisał: „Sztuka masowa i awangardowa są antytezami pojęciowymi, powiązanymi w taki sposób, że tożsamość jednej z nich wyłania się przez skontrastowanie z drugą. Innymi słowy, połowa pary sztuka masowa i sztuka awangardowa, szczególnie od strony awangardy, zależy dialektycznie od drugiej połowy — sztuki masowej — poprzez kontrast. […] Pod względem pojęciowym i historycznym te dwie formy sztuki są na siebie skazane" (N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przylipiak, Gdańsk 2011, s. 241). Wydaje się jednak, że w wypadku międzywojennych twórców awangardowych fascynacja kulturą masową była wyrazem szerszego zjawiska niż jedynie świadomości dialektyki, o której pisał Carroll, wychodząc zresztą z rozróżnienia obu pojęć dokonanego przez Renata Poggiolego (zob. R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, przeł. z wł. na ang. G. Fitzgerald, Cambridge [Massachusetts]-London 1968, s. 103–128). Ze względu na łączenie w sztuce awangardowej radykalizmu artystycznego i społecznego zwrot w stronę kultury masowej oznaczał świadomość konieczności wypracowania nowego kanonu estetycznego (na temat radykalizmu i społecznych uwikłań sztuki awangardowej zob. K. Rudzińska, *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1978; S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 9).

© for this edition by CNS

kulturalnej w późniejszych dekadach ubiegłego stulecia (reprezentatywny pod tym względem jest nurt pop-artu). Szczególnie bliskie międzywojennej awangardzie pozostaje w *bizarro fiction* wykorzystywanie „czarnego humoru" do kreślenia dystansu narratora wobec kreowanego świata przedstawionego[23]. Ten zaś — zwłaszcza w utworach dekonstruujących wartości kulturowe i sam akt pisania (np. *Krótkie dzieje króćca* Michała Cetnarowskiego, 2013; *Wojna świrów* Dawida Kaina i Kazimierza Kyrcza, 2014) — nie pozostaje gestem o charakterze jedynie autotelicznym. Podczas lektury przywołanych tu utworów należy pamiętać o uwadze Ryszarda Nycza na temat referencyjności kreacji artystycznej: „Nawet w wypadku najbardziej hermetycznych form literatury całkowita autoteliczność i samozwrotność jest mylącą fikcją"[24]. Nieprzypadkowo też Tomasz Bocheński na marginesie rozważań nad rolą „czarnego humoru" w twórczości Witkacego, Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza podkreślał jego rolę w wymiarze aksjologicznym:

> Autoironiczny piszący sam dokonuje detronizacji, uprzedzając śmiech z prób budowania sensów poważnych i w ogóle śmiech z autora i jego utworu. Współistnienie w tekście śmiechu i powagi ukrywa […] wywyższenie umysłu, który dystansuje się wobec własnych prób twórczych, zatem wobec własnych ograniczeń[25].

Sposób wykorzystania kategorii gry z oczekiwaniami odbiorcy

Jean-Paul Sartre, wskazując na powinności twórcy, akcentował jego współodpowiedzialność za ukazywaną wizję rzeczywistości w utworze:

> Pisarz wybrał odsłanianie świata, a zwłaszcza człowieka, innym ludziom, żeby za obnażony w ten sposób przedmiot, przejęli oni całkowitą odpowiedzialność. […] Pisarz ma za zadanie uczynić tak, żeby każdy musiał znać świat i żeby nikt nie mógł uznać się za niewinnego[26].

Egzystencjalny absurd, będący zasadą regulującą kształt świata przedstawionego, powracający w wielu opowieściach z kręgu *bizarro fiction*, sprawia, że twór-

[23] Dość często sprowadza się on zresztą do mało wyrafinowanych gier słownych, opartych na podobieństwie brzmieniowym; jako przykład może służyć *passus* z miniatury *Czerwony Chałturek vs. Zajęczy Pomiot* (2013) Krzysztofa T. Dąbrowskiego: „Nim zajęczy zajęczy pomiot zajęczą wargą siekacze obnażając, nikt się nawet nie zająknie. Tylko Czerwony Chałturek, półtusk a pół Turek, odkręci kurek i wycieknie stamtąd do kurek!" (K.T. Dąbrowski, *Czerwony Kapturek vs. Zajęczy Pomiot*, [w:] *idem*, *Z życia dr Abble*, Kraków 2013, s. 15).

[24] R. Nycz, *Słowo wstępne*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. *idem*, Gdańsk 2012, s. 10–11.

[25] T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego*, *Gombrowicza*, *Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005, s. 12.

[26] J.-P. Sartre, *Czym jest literatura?*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *idem*, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, Warszawa 1968, s. 175.

© for this edition by CNS

cy intencjonalnie przekraczają „horyzont oczekiwań" odbiorcy, wykorzystując w tym celu estetykę skandalu. Zapewne z tego powodu w polskich realizacjach zjawiska dość często pojawia się dyskusja z kategorią „stosowności" środków wyrazu, umożliwiających eksplikację społecznego dyskursu związanego ze sposobami ukazywania tragedii Holocaustu w dziele sztuki. Szczególnym przejawem fascynacji prowokacyjnymi odczytaniami „sztuki krytycznej" (instalacje Zbigniewa Libery *Lego. Obóz koncentracyjny*, 1996; Krystyny Piotrowskiej *Dywan*, 2008 oraz *Jej włosy*, 2011) pozostaje miniatura *Ordung muss sein* (2007) Łukasza Śmigla. Ukazuje ona masowe mordy na ludności żydowskiej Drohobycza z nieoczekiwanej perspektywy, wyznaczonej przez tytułowe sformułowanie. Z pewnością miniatura obliczona została na wywołanie ekscesu i wzbudzenie w odbiorcy poczucia niezgody na tak instrumentalne traktowanie obrazu Zagłady, tj. jako rozwinięcia powiedzenia mającego stanowić kwintesencję niemieckiej mentalności[27].

Nadal jednak pozostaje interpretacyjna wątpliwość, czy istotnie jedynie wywołanie skandalu było intencją Śmigla (oczywiście, i takiej intencji nie można — zwłaszcza w świetle przywoływanego uprzednio *quasi*-manifestu programowego twórców *bizarro fiction* — wykluczyć). Niebezpieczeństwo nieuzasadnionego kulturowo dowartościowania (i wynikającej z niego nadinterpretacji) może polegać na intertekstualnym odczytaniu miniatury Śmigla w kontekście utworów, które — niczym *Łaskawe* Jonathana Littela (2006; wyd. pol. 2008) — ukazują estetyzację postrzegania zbrodni przez katów[28]. Być może też należałoby rozważyć możliwość odczytania tego utworu przez pryzmat powieści *W samym środku zła* Mustera, ukazującej cywilizacyjne konsekwencje „zawłaszczenia" postpamięci przez kulturę popularną (w utworze tym powstaje — w charakterze parku rozrywki — obóz koncentracyjny; przedsięwzięcie to ma na celu przyciągnięcie turystów do miasteczka).

---

[27] Barry Tomalin nie waha się definiować owej frazy jako kluczowego pojęcia dla niemieckiego *modus vivendi*; zob. B. Tomalin, *Germany — Culture Smart! The Essential Guide to Custom & Culture*, London 2015, s. 37 (A key concept in German life, therefore, is Ordung, or order").

[28] Brak jest świadectw pozwalających odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie, czy Śmigiel znał powieść Littela. Wrażenie takie wywołuje zbieżność sposobu ukazania scen masowego mordu w obu utworach. Porównajmy fragmenty obu opowieści: „Kilka godzin temu chłopi pracujący na polach donieśli […] o pladze much, która utrudniała orkę. Błotnista ziemia falowała. […] Ręce, nogi, części tułowia. Niektóre się poruszały. […] Krieg opuścił lornetkę. […] Wracając, postanowił pouczyć Gestapo, aby zalewali ludzi palonym wapnem, a nie chowali ich żywcem" (Ł. Śmigiel, *Ordung muss sein*, „Czachopismo. Oficjalny Magazyn Grozy" 2007, nr 3, s. 32). „Trupy pływały w zmieszanej z błotem wodzie, jedne na brzuchach, inne na plecach […], krew wypływała z ich głów i rozlewała się po powierzchni wody jak cienka warstwa oleju. […] Żeby dotrzeć do niektórych rannych, trzeba było chodzić po zwłokach, były ohydnie śliskie; białe i miękkie ciała usuwały mi się spod butów, kości łamały się zdradliwie, traciłem równowagę, grzęzłem po kostki we krwi i błocie" (J. Littel, *Łaskawe*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Kraków 2008, s. 95, 139). Przywoływane tu sceny można odczytywać z perspektywy dyskusji nad poszukiwaniem języka artykulacji problematyki Zagłady i pamięci o niej (zob. S.C. Feinstein, *Art After Auschwitz*, [w:] *Problems Unique to the Holocaust*, red. H.J. Cargas, Lexington [Kentucky] 1999, s. 152–168). Wskazane jest jednakże zachowanie ostrożności w wartościowaniu ich jako „aksjologicznie podejrzanych".

© for this edition by CNS

Właściwe dla *bizarro fiction* przekraczanie granic stosowności można jednakże odnaleźć nie tylko w utworach, których autorzy — niczym Śmigiel bądź Muster w powieści *W samym środku zła* (1992) — odwołują się do pamięci historycznej (w tym wypadku Zagłady i obozów koncentracyjnych); twórcom nieobce jest też odczytywanie poprzez *reductio ad absurdum* zjawisk z kręgu współczesności. Ponieważ autorzy nurtu „literatury dziwacznej" posiłkują się estetyką skandalu, niejako naturalną konsekwencją takiej strategii twórczej stało się sięganie po tematykę potencjalnie nośną dla ekscesu. Zapewne dlatego nie brak utworów — w sposób mniej lub bardziej celowy — atakujących Kościół i dogmaty wiary oraz przywołujących Ewangelię w sposób odległy od tradycji egzegetycznej (Dawid Kain, *Apokryf*, 2007; Jakub Ćwiek, *Gotuj z papieżem*, 2009; Krzysztof T. Dąbrowski, *U psychiatry*, 2013; Kornel Mikołajczyk, *Vatican City Superstar*, 2015)[29].

Migotliwy charakter relacji świat przedstawiony –rzeczywistość pozatekstowa

Proponowana przez twórców *bizarro fiction* gra z oczekiwaniami odbiorcy nie pozostaje obojętna z perspektywy referencyjności świata przedstawionego wobec rzeczywistości pozatekstowej. Punktem odniesienia w nurcie tym nie jest jednakże iluzja obecności przedmiotu narracji, lecz raczej jego — posłużmy się sformułowaniem Jeana Baudrillarda — symulakrum[30]. Tym samym rzeczywistość jawi się jako nieuprzywilejowana ontologicznie wobec bytów fikcyjnych i można odnieść do niej maksymę Odona Marquarda: „Prawda to najbardziej udana fikcja"[31]. Toteż relacja „świat przedstawiony–rzeczywistość pozatekstowa" staje się przestrzenią renegocjacji znaczeń pomiędzy autorem i czytelnikiem. Jest ona konieczna tym bardziej, że twórcy *bizarro fiction* — rezygnując z mimetycznego charakteru kreacji świata przedstawionego — eksponują „nie-realistyczne" techniki jego tworzenia. Jednocześnie zaś — zgodnie z supozycją Lindy Hut-

[29] Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia wypowiedzi twórców *bizarro fiction* na tematy religijne — zwłaszcza w wypadku krytyki Kościoła jako instytucji — można sytuować w kontekście zaangażowanej społecznie rozrachunkowej fantastyki socjologicznej, która pojawiła się już na początku lat 90. XX w.; *Jawnogrzesznica* (1990) Rafała A. Ziemkiewicza, *Święto śmiechu* (1995) Marka Oramusa, *Elektryczne banany*, *czyli ostatni kontrakt Judasza* (1996) Mirosława P. Jabłońskiego, *Komusutra* (1997) Aleksandra Olina oraz *Przenajświętsza Rzeczpospolita* (2006) Jacka Piekary to przykłady utworów, w których krytyka instytucji Kościoła i religii przeprowadzona zostaje poprzez *reductio ad absurdum* obserwowanych przez pisarzy zjawisk społecznych.

[30] Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005. Proces ten, wykorzystując koncept Jorge Luisa Borgesa, Baudrillard wyjaśnia następująco: „Terytorium nie poprzedza już mapy ani nie trwa dłużej niż ona. Od tej pory to mapa poprzedza terytorium — precesja symulakrów — to ona tworzy terytorium i […] dziś to strzępy terytorium gniją powoli na płaszczyźnie mapy" (*ibidem*, s. 6).

[31] O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007, s. 159.

© for this edition by CNS

cheon — wciąż pozostaje aktualna kwestia „referenta" będącego medium pomiędzy czytelnikiem i światem, potwierdzającym tożsamość owego świata bardziej jako konstruktu niż *simulacrum* jakiejś zewnętrznej wobec niego rzeczywistości[32]. Paradoksalnie, wypowiedzi samych pisarzy wskazują niekiedy na brak intencjonalnego charakteru odniesień do rzeczywistości pozatekstowej; przykładem służy wypowiedź Mikołajczyka odnosząca się do przywołanego tu utworu: „Nie kierowała mną żadna idea, antyklerykalna, antypapieska czy inna"[33].

Taka, deklarowana *expressis verbis*, bezideowość staje się jednak — paradoksalnie — znaczącym aksjologicznie wyborem artystycznym; posługując się instrumentarium oferowanym przez krytykę retoryczną, możemy nie tylko zrekonstruować światopogląd autora, ale też proponowany przez niego odbiorcy tekstu kultury sposób postrzegania i wartościowania rzeczywistości[34]. Jeśli nawet bowiem uznamy, iż słowa Mikołajczyka pozostają zgodne z ideą ukazywania „świata na opak", karnawalizacja obrazu rzeczywistości — z którą mamy do czynienia w *bizarro fiction* — pozostaje nieobojętna dla wymiaru ideowego tekstu kultury. Podporządkowana kategorii gry literatura przestaje — niekiedy być może wbrew intencji twórców — pełnić funkcję medium zaangażowanego w rzeczywistość społeczną. W zamian staje się bytem samozwrotnym, bez odniesień do rzeczywistości pozatekstowej; zabawą powielającymi się figurami i rozwiązaniami fabularnymi. Jako przykład można przywołać powieści Dawida Kaina: *Prawy, lewy, złamany* (2007), *Za pięć rewolta* (2011), *Punkt wyjścia* (2012), *Kotku, jestem w ogniu* (2014). Tematyką przywołanych tu utworów pozostaje fikcjonalizacja doświadczenia egzystencjalnego poprzez podporządkowanie go regułom sztuki; nieprzypadkowo protagonista *Punktu wyjścia* Kaina nie potrafi spojrzeć na siebie w inny sposób niż poprzez odniesienie do tekstu kultury:

> W tamtym pokoju panował niepokój. Przepraszam za grę słowną. […] Pierwszy akt dramatu zazwyczaj pokazuje, że coś nam zagraża […]. […] znacie to zresztą sami: z książek, filmów, teatru. Podobnie było i tym razem[35].

Tropem, uprawniającym naszkicowaną tu sugestię autotelicznego charakteru twórczości *bizarro fiction*, jest wybór formuły artystycznej prezentowanych opowieści[36]. Nierzadko bowiem twórcy — dla uwyraźnienia efektu fabularnego

[32] Zob. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History*, *Theory*, *Fiction*, New York-London 2004, s. 119 („The referent is always already inscribed in the discourses of our culture. This is no cause for despair; it is the text's major link with the »world«, one that acknowledges its identity as construct, rather than as simulacrum of some »real« outside").

[33] K. Mikołajczyk, *Vatican City Superstar (2015)*, *czyli papieski rock and roll*, „Kornel Mikołajczyk blog", http://kornelmikolajczyk.blogspot.com (wpis z dnia 6 marca 2015; dostęp: 10.12. 2015.

[34] Zob. J.Z. Lichański, *Retoryka. Historia — Teoria — Praktyka*, t. 1, Warszawa 2007, s. 76–77.

[35] D. Kain, *Punkt wyjścia*, Gdańsk 2011, s. 7–8.

[36] Jako klucz interpretacyjny, wyjaśniający możliwe powody wykorzystania akcentów autotelicznych w przywołanym tu utworze Kaina, można potraktować słowa Bogusława Bakuły, intencjonalnie odnoszące się do sztuki współczesnej: „Metasztuka ma uzasadnienie dla swojego istnienia —

© for this edition by CNS

zaskoczenia — sięgają po krótkie formy prozatorskie, często o charakterze eksperymentalnym: *drabble* (utwory złożone ze stu słów), ich wariant *double* (utwory z dwustu słów) oraz różne, niekiedy genologicznie niedookreślone, odmiany *flash fiction*, których określenia *quasi*-genologiczne pozostają świadectwem „nadprodukcji terminologicznej", właściwej krytyce nieprofesjonalnej (tj. wywodzącej się ze środowiska fanów, operujących kategoriami genologicznymi w sposób dowolny); np. Kornel Mikołajczyk tworzy teksty, które określa zamiennie mianem „SMSmeryzmu" i „nano-fiction na 140 znaków"[37]. Do pewnego stopnia mikronarracje wykorzystywane przez autorów *bizarro fiction* pozostają, oczywiście, (posłużmy się językiem matematyki) funkcją środowiska nowych mediów, w którym twórczość ta dominuje; w tym wypadku wybór formy podawczej nie tyle ma charakter artystyczny, ile podyktowany jest względami technologicznymi. Niewątpliwie jednak rację ma również Mariusz M. Leś, wskazujący na uwikłanie mikronarracji w proces „demokratyzacji literatury" i związanej z nią rywalizacji[38].

---

jest coraz bardziej naglącą koniecznością określenia się artysty w warunkach skrajnej niestabilności światopoglądowej dzisiejszych społeczeństw. […] Sztuka »naiwna«, pozbawiona meta-piętra, staje się powoli domeną rozmaitych rozwiązań o charakterze popularnym" (B. Bakuła, *Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej*, Poznań 1994, s. 33).

[37] Zob. „Kornel Mikołajczyk blog", http://smsmeryzm.tumblr.com, dostęp: 10.12.2015. Autor ten jest również, o czym informuje na swoim blogu, twórcą trzystuwyrazowego wariantu drabbli, tj. tribbli (zob. http://kornelmikolajczyk.blogspot.com [wpis z dnia 4 lipca 2015; dostęp: 11.12.2015]. Formalnie określenie to można uznać za stworzone poprawnie, na wzór terminu *drabble* i *double*. Jednakże, o czym należy pamiętać, *tribble* to — utrwalona w popkulturze — nazwa gatunku istot pojawiających się w uniwersum *Star Trek*; po raz pierwszy zostały ukazane w epizodzie pt. *Trouble with Tribbles* (reż. J. Pevney, USA 1967, sezon 2, odc. 15). Z tego względu pomysł Mikołajczyka należy uznać za chybiony, prowadzi bowiem do tworzenia polisemii terminologicznej. Dlatego też nie spełnia on warunków, które Tadeusz Pawłowski wyznaczył użyteczności naukowej definicji (zob. T. Pawłowski, *Tworzenie pojęć i definiowanie w naukach humanistycznych*, Warszawa 1978, s. 77–114).

[38] Zob. M.M. Leś, *Flash fiction. Krótko o najkrótszych opowieściach*, [w:] *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Białystok 2013, s. 201. Oczywiście, nurt *bizarro fiction* reprezentowany jest w rodzimej literaturze (podobnie zresztą, jak na Zachodzie) nie tylko przez formy eksperymentalne, lecz również utrwalone w tradycji genologicznej. Jednakże w utworach tych (przede wszystkim w powieściach) akcenty właściwe dla nurtu *bizarro fiction* zostają rozłożone inaczej. Czytelnik nie zostaje „wrzucony" w świat nieprzystający do jego doświadczenia pozalekturowego; element irracjonalny powoli zaczyna dominować w *quasi*-mimetycznie kreowanym świecie przedstawionym, punktem wyjścia może zaś być zwykłe zdarzenie, np. rodzinna wyprawa do supermarketu w *Fast food nation* (2004) Dawida Kaina i Kazimierza Kyrcza bądź awaria elektryczności w domu, w którym przebywa dziecko (*Widziadło* Krzysztofa T. Dąbrowskiego, 2012). Zdecydowanie częściej jednak — co zresztą należy uznać za przejaw inspiracji polskich autorów prozą zachodnią, głównie Carltona Mellicka III (*Satan Burger*, 2001; *Electric Jesus Corpse*, 2002) i Cameron Pierce (*Ass Goblins of Auschwitz*, 2009; *The Pickled Apocalypse of Pancake Island*, 2010; *Gargoyle Girls of Spider Island*, 2011) — już w prologu utworu akcentowana jest dziwność świata przedstawionego.

© for this edition by CNS

***

Niejednoznaczny charakter statusu *bizarro fiction* we współczesnej kulturze, intencjonalnie obrazoburczy charakter artystycznych wizji oraz szczególny związek z kulturą popularną sprawiają, iż trudno omawiane tu zjawisko jednoznacznie przypisać do określonego obiegu kulturowego. Do migotliwości aksjologicznej *bizarro fiction* bez wątpienia przyczynia się usytuowanie tego fenomenu na pograniczu kultury popularnej (inspiruje się właściwą dla niej rekwizytornią i schematami fabularnymi), niezależnej (z właściwym dla niej przekraczaniem kulturowego i społecznego tabu) oraz awangardowej (z której czerpie ideę eksperymentu artystycznego).

Z pewnością wiele realizacji *bizarro fiction* nie wykracza poza mało wyrafinowany *quasi*-żart sytuacyjny, estetycznie pokrewny dewiacyjnym nurtom pornografii; trudno przecież, aby w innej niż zaproponowana tu perspektywa rozważać np. *Vaginal Horror Show* Fasolettiego (właśc. Karol Mitka), w którym osią fabularną pozostają występy tytułowej trupy teatralnej zdeformowanych fizjologicznie artystów, pochodzących z napromieniowanych terenów Czarnobyla[39]. Z tego względu nadużyciem kulturowym byłoby przywoływanie — jako kontekstu interpretacyjnego charakterystycznego dla masowej kultury XIX w. — zjawiska „ludzkiego zoo" (*freak show*) Phineasa Taylora Barnuma[40].

Zarazem jednak można odczytywać *bizarro fiction* jako (kontr)kulturową reakcję na zjawiska niepokojące użytkowników współczesnej kultury podporządkowanej sensacji i „pornografii śmierci" (określenie Geoffreya Gorera)[41]. Być może przeto rację ma Tomasz Bocheński, który — na marginesie rozważań nad kategorią „czarnego humoru" w międzywojennej literaturze polskiej — zauważał związek popularno-

[39] W utworze czytamy m.in.: „Mieliśmy przyjemność oglądać […] magika-zombie, który wyciągał sobie jelita przez odbyt, następnie połykał, a one w cudowny sposób wracały na swoje miejsce. Czterorękiego chirurga obcęgami prostującego oczy dzieciom z zespołem downa [*sic*!]. I wreszcie kobietę na zawołanie robiącą sobie skrobankę. Najlepsze było to, że za każdym razem wyciągnięty płód miał głowę innego zwierzęcia, a czasem nawet dwie lub trzy pary niedorozwiniętych kończyn" (Fasoletti [właśc. Karol Mitka], *Vaginal Horror Show (bizarro fiction)*, „Nowa Fantastyka. Portal Miłośników Fantastyki", http://www.fantastyka.pl/opowiadania/pokaz/6504, dostęp: 11.12.2015).

[40] Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia można jako intertekst dla utworu Fasolettiego przywołać protagonistów filmu *Dziwolągi* (*Freakes*, reż. T. Browning, USA 1932). Film ten, mimo iż dostęp do niego pozostaje utrudniony, współcześnie staje się — w myśl rozpoznania Anny Wieczorkiewicz — jednym z tekstów fundamentalnych dla dyskursu nad (po)nowoczesną cielesnością i postrzeganiem odmienności fizycznej (zob. A. Wieczorkiewicz, *Zakochany karzeł albo ucieczka przed Dziwolągiem*, „Czas Kultury" 2006, nr 1, s. 70). Nie ma jednak świadectwa, czy autor znał film Browninga; nie wspomina o nim również żaden z uczestników internetowej dyskusji, zamieszczonej pod utworem. Potencjalnie analogiczna — co *Dziwolągi* Browninga i *Vaginal Horror Show* Fasolettiego — relacja łączy film *Zęby* (*Teeth*, reż. M. Lichtenstein, USA 2007) i miniaturę Krzysztofa T. Dąbrowskiego *Gwałciciel potrzebny na gwałt* (2013).

[41] Zob. G. Gorer, *The Pornography of Death*, „Encouter" 1955 [October], s. 49–52.

© for this edition by CNS

ści artystycznej makabreski z doświadczaną i przeżywaną pozaliteracko makabrą[42]. Ta zaś pojawia się nie tylko w pismach tabloidowych, lecz zdaje się wyznaczać ton medialnych informacji[43]. Tym samym utwory z nurtu *bizarro fiction* można odczytywać — na wzór surrealistycznych (oraz odwołujących się do nich twórców, m.in. Leszka Knaflewskiego[44]) instalacji artystycznych — jako komentarz do rzeczywistości, nawet jeśli jest ona zdegradowana śmiechem[45]. Rozważane z tej perspektywy opowieści *bizarro fiction* pozostają artystycznym świadectwem właściwego dla ponowoczesnej rzeczywistości zamętu aksjologicznego. W swoich zaś najcelniejszych realizacjach — m.in. powieściach Dawida Kaina, eksperymentalnych miniaturach Krzysztofa K. Dąbrowskiego, krótkich formach prozatorskich Kazimierza Kyrcza, Łukasza Radeckiego bądź Roberta Cichowlasa — stają się protestem wobec podporządkowania sztuki wymogom poprawności politycznej i masowemu gustowi.

Strangeness of Being. On a Current of *Bizarro Fiction* in Polish Literature

Summary

In modern culture *bizarro fiction* is an individual current of horror fantasy. It is distinguished by intentionally iconoclastic character of its artistic visions. To the axiological glittering of *bizarro fiction* undoubtedly contributes placing of this phenomenon somewhere between the pop culture (it is inspired by typical for the kind usage of props and the fiction schema), independent culture (overcoming the cultural and social taboo) and avant-garde (from whom it takes the idea of artistic experiment). Because creators of this phenomenon often use the technique of artistic excess the viewer cannot be sure if — searching for latent sense — they are not the victim of provocation; on the other hand, scandal and buffoonery may constitute a mask which enables touching culturally important problems.

[42] Zob. T. Bocheński, *op. cit.*, s. 12.

[43] Zob. B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako medialne przynęty*, Łódź 2006, s. 5–23. Oczywiście, to w tabloidach najwyraźniej ujawnia się tendencja do ukazywania Gorerowskiej „pornografii śmierci", jako że pisma te odzwierciedlają nie tyle rzeczywistość, ile jej mentalny konstrukt; zob. J. Mizińska, *Tabloidy — język kultury masowej*, „ΣΟΦΙΑ" 2009, nr 9, s. 291–298.

[44] Zob. J. Lubiak, *Humor czarny i żółty*, „Szum. Sztuka Polska w Rozszerzonym Polu" 2014–2015, nr 7, s. 35–36.

[45] Zob. A. Bandura, *W oparach humoru — przedmiot surrealistyczny*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu" 2015, nr 19, s. 123–124.

© for this edition by CNS