

## Puste finały. Zakończenie otwarte w literaturze i filmie

Kopciuszek zostaje rozpoznany i pada w ramiona Księcia, zły wilk — zastrzelony, a babcia i Czerwony Kapturek wyciągnięte z jego brzucha, Śpiąca Królewna — obudzona Pocałunkiem Prawdziwej Miłości, Jaś i Małgosia zabijają złą czarownicę i wracają do rodziców — wszyscy bohaterowie „żyją długo i szczęśliwie”. W baśniach, które można uznać za jeden z prototypów wszelkich opowieści narracyjnych, zakończenie zamknięte, dopowiadające (i najczęściej szczęśliwe) jest elementem obowiązkowym, bez niego historie te nie miałyby sensu — słuchacze byliby rozczarowani i skonfundowani, gdyby bajarz urwał opowieść i zamiast zakończyć wesołym i biesiadnym „i ja tam byłem, miód i wino piłem”, przez pół godziny opowiadał o tym, co śniło się Śpiącej Królewnie podczas jej stuletniej drzemki, która w opowieści nie doczekałaby się wyrażenia sformułowanego finału.

Choć oczywiście świetnie wiemy, że zakończenie to jest tylko pozorne (Kopciuszek w pałacu musiała czuć się wyjątkowo nieswojo i zapewne padła ofiarą pierwszej lepszej dworskiej intrygi; Czerwony Kapturek została z pewnością oszpecona przez soki trawienne z wilczego żołądka; Śpiąca Królewna cierpiała na atrofię mięśni i nie potrafiła odnaleźć się w świecie starszym o wiek; a rodzeństwo porzucone przez rodziców w lesie po tak traumatycznych przeżyciach i braku rodzicielskiej miłości musiało wyrosnąć na dwójkę niezłych dewiantów), to i tak wierzymy w powszechną szczęśliwość i przede wszystkim pragniemy domknięcia opowieści, głośno wyartykułowanego finału, świadomości, że słuchaliśmy (czytaliśmy) fabuły, która była domknięta, i autor wiedział, do czego dąży intryga, którą snuje.

Umberto Eco w wydanym już ponad pół wieku temu *Dziele otwartym* opisywał poetykę telewizyjnej relacji, lecz przecież uwagi te odnoszą się także do najważniejszych problemów recepcji innych dzieł:

A więc przebieg transmisji bezpośredniej jest uwarunkowany przez oczekiwania i specyficzne żądania publiczności; publiczność ta, w tej samej chwili, kiedy żąda wiadomości o tym, co się dzieje, w kategoriach dobrze skonstruowanej powieści — i rozpoznaje obraz życia jako rzeczywisty dopiero wówczas, kiedy ukazuje się jej to życie uwolnione od przypadkowości, odsiane i ujednolicone jak intryga. Dzieje się tak dlatego, że powieść z intrygą, w tradycyjnej wersji, odpo-

wiada mechanicznej, utartej metodzie, rozsądnej i funkcjonalnej, nadawania rzeczom sensu jednoznacznego w trakcie poruszania się wśród rzeczywistych wydarzeń. Toteż jedynie w powieści eksperymentalnej podejmuje się decyzję zerwania zwyczajowych związków [...]. Wymaga to jednak pewnej decyzji kulturalnej, pewnego „fenomenologicznego” stanu psychicznego, chęci ujęcia w nawias ustalonych tendencji — chęci, której nie ma widz patrzący na ekran telewizyjny po to, aby otrzymać wiadomość i dowiedzieć się — do czego ma prawo — jakie będzie zakończenie<sup>1</sup>.

Przytoczyłem ten obszerny fragment z klasycznej już dziś pozycji dlatego, że odnaleźć w niej można kilka elementów, które będą dla mnie podstawą dalszych rozważań. W książce *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*<sup>2</sup> wprowadziłem rozróżnienie na trzy (opisywane przeze mnie głównie na przykładach filmowych, lecz konstatacje te można próbować odnieść również do innych dziedzin sztuki — szczególnie do wszelkich sztuk o charakterze narracyjnym) systemy sygnifikacji, których charakter do pewnego stopnia odpowiada rozróżnieniu poczynionemu przez Eco. Zdefiniowane przeze mnie systemy oznaczania: realizm, modernizm i postmodernizm, odpowiadałyby (a przynajmniej dwa pierwsze z nich) dychotomii nakreślonej przez Eco. System realistyczny byłby w moim odczycie (choć to oczywiście konieczne w tej chwili uproszczenie) tożsamy z narracjami, w których forma przekazu udaje przezroczystą, dominantą interpretacyjną jest fabuła (czy też, jak chce Eco, intryga). W narracjach tych prezentowany jest świat zewnętrzny, dominuje zaś porządek przyczynowo-skutkowy zgodny z regułami świata przedstawionego. Tak definiowany realizm cechowałby się więc tymi samymi cechami, którymi według autora *Dziela otwartego* cechuje się transmisja telewizyjna, a jednym z jego konstytutywnych elementów byłoby osiągnięcie zamkniętego finału dążącego do rozwiązania intrygi stanowiącej oś fabularną dzieła. Ten system oznaczania możemy odnaleźć przede wszystkim w dziełach sytuujących się w obszarze utworów należących do ściśle skodyfikowanych gatunków (wyraźniej o tym możemy mówić w odniesieniu do dzieł filmowych, sytuacja jest nieco bardziej skomplikowana w odniesieniu do dzieł literackich), najczęściej mieszczących się w obszarze kultury popularnej. Western, który obowiązkowo kończy się pojedynkiem protagonistów na głównej ulicy miasteczka, a potem sceną, w której główny bohater odjeżdża w siną dal na tle zachodzącego słońca; komedia romantyczna, w której finale powinien pojawić się pocałunek zwiastujący pogodzenie się kochanków (najlepiej w strugach deszczu, a w polskim komromie koniecznie na moście Świętokrzyskim) czy melodramat, w którym Stefcia Rudecka i Anna Karenina muszą zginąć, by uczynić zadość konwencji<sup>3</sup> — to najlepsze przykłady dążenia intryg „realistycznych” do niezwykle wyrazistego finału.

<sup>1</sup> U. Eco, *Przypadek i intryga. Doświadczenia telewizji a estetyka*, przeł. A. Kreisberg, [w:] U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008, s. 240.

<sup>2</sup> A. Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie popularnym*, Wrocław 2007.

<sup>3</sup> Choć film *Love* (1927), będący ekranizacją *Anny Kareniny* z Gretą Garbo w roli tytułowej, ma także wersję z happy endem!

Z kolei modernizm (w rozważaniach Eco reprezentowany przez powieść eksperymentalną) w sposób programowy zrywałby z fabularnością, koncentrując się na formie przekazu i jego nadawcy jako głównym dysponentem i gwarancie sensów (wiersz dadaistyczny ma wartość, ponieważ został napisany przez poetę, a nie przez czteroletnie dziecko, obrazy Pollocka mają znaczenie, ponieważ są „obrazami Pollocka”, a nie bohamazami malowanymi przez szympansa). Modernizm nie przestrzega więc obowiązku kończenia historii, intryga w dziełach należących do tego typu systemu sygnifikacji nie musi mieć zakończenia, może urywać się w dowolnym momencie, milczące finały są wręcz jednym z elementów konstytutywnych tego typu dzieł. Widz nigdy nie dowiaduje się, gdzie i w jaki sposób zniknęła Anna w *Przygodzie* (*L'Avventura*, 1960) Michelangela Antonioniego, o której zresztą wspomina Eco w cytowanym powyżej esej. Modernizm jest także wpisywany w kontekst kultury wysokiej, która (jak mi się wydaje) zdaje się zawłaszczać „otwarte zakończenie” jako jeden z elementów istotnych dla „wysokiej oceny” nadawanej dziełom uchodzącym za kanoniczne. Innymi słowy, dzieła fabularne z „pustym” zakończeniem uznawane są przez kulturowych „gatekeeperów” — krytyków, historyków sztuki, teoretyków kultury, za bardziej wartościowe od tych, oferujących wyrazisty finał. Wystarczy spojrzeć na kanon literatury polskiej, by przekonać się, że w ogromnej mierze składa się on z dzieł „niedomkniętych”, programowo „niedokończonych”, otwierających przez to różnorodne tropy interpretacyjne. Mickiewiczowskie *Dziady*, niedokończony fabularnie *Kordian*<sup>4</sup>, znikający w niewyjaśnionych okolicznościach Wokulski<sup>5</sup>, chocholi taniec, Judym stojący nad rozdartą sosną, Cezary Baryka, który „wyszedł z szeregów robotników i parł oddzielnie, wprost na ten szary mur żołnierzy — na czele zbiedzonego tłumu”<sup>6</sup>, buch, buch, buchający śmiechem bohaterowie *Trans-Atlantyku*, smętna La Cumparsita kończąca Mrożkowskie *Tango* — to tylko kilka z najbardziej klasycznych przykładów z polskiej literatury, które zdają się być dobierane przez twórców kanonu według bardzo prostego klucza: wszystkie z nich dają możliwość zadania uczniom pracy domowej na temat: „Opisz dalsze losy... Wokulskiego, Judyma, Baryki itp.”. Również w kinematografii dzieła reprezentujące modernistyczny system oznaczania charakteryzują się „fabularną niepełnością”. Najwierniejszy tego typu rozwiązaniom zdaje się Antonioni, który nie tylko w *Przygodzie*, ale i w kolejnych swoich obrazach ucieka się do tego typu chwytów — kilkunatutowe ujęcia pokazujące puste ulice w *Zaćmieniu* (*L'Eclisse*, 1962) czy podwórko z bawiącymi się dziećmi w filmie *Zawód — reporter*

<sup>4</sup> Utwory romantyczne należy oceniać, oczywiście, posługując się nieco innym kluczem i trudno pisać o ich przynależności do systemu modernistycznego, niewątpliwie jednak przynależą zarówno do kanonu, jak i do obiegu kultury uważanej za „wysoką”.

<sup>5</sup> W wypadku *Lalki*, należącej niewątpliwie do klasycznych powieści realistycznych, w tym momencie interesuje mnie nie tyle jej przynależność gatunkowa, ile raczej obecność w kanonie literatury narodowej.

<sup>6</sup> S. Żeromski, *Przedwiośnie*, Warszawa 1999, s. 149.

(*Professione: Reporter*, 1975), a także odrzucenie przez Thomasa niewidzialnej piłeczki w finale *Powiększenia* (*Blowup*, 1966), to jedne z najbardziej znanych „niedokończonych” zakończeń w historii kina, powielanych później, z różnym skutkiem, przez wielu twórców „kina artystycznego”, w sposób programowy zrywających albo z fabularnością jako taką, albo choć z dopowiadaniem intrygi w scenach finałowych.

Postmodernizm także dość często ucieka się do „zawieszenia” intrygi w nierozstrzygniętym punkcie, ale główną różnicą pomiędzy tym systemem oznaczania a modernizmem byłby cel stojący za zastosowaniem tego chwytu. O ile bowiem postmodernizm przejmuje niektóre z modernistycznych technik, o tyle nie zawsze podporządkowane są one tej samej strategii twórczej. Jeśli przyjmiemy bowiem, iż sztuka moderny za główne motto uznaje, przywoływane przez Irwinga Howe’a<sup>7</sup>, zdanie Conrada, mówiące o tym, że celem literatury jest „wymierzanie sprawiedliwości widzialnemu światu”, to postmoderna — świadoma wyczerpania pewnych formuł — najczęściej rezygnuje z problemów etycznych, skupiając się na pytaniach o charakterze ontologicznym<sup>8</sup>. Jeżeli więc twórcy postmodernistyczni stosują „milczące finały”, to głównie po to, by zadrwić z pewnych konwencji lub formuł sztuki. Jeśli w finale *Metra* (*Subway*, 1985) Luca Bessona, grany przez Christophera Lamberta, Fred podśpiewuje sobie do kamery, choć dwie minuty wcześniej został zastrzelony i umarł (przynajmniej według wszelkich konwencji obowiązujących w filmie za umarłego musiał uznać go każdy widz, który widział choć tuzin „filmowych śmierci”), to jest to wyraźny znak zabawy formą, przekroczenie zasady, obowiązującej z mocy reguł konstruujących diegezę. Podobnych formalnych drwin z klasycznych paradygmatów w dziełach postmodernistycznych znajdziemy oczywiście więcej. Jednym z ciekawszych jest choćby urwana niemal w pół zdania konwersacja kończąca inny słynny film Bessona — *Nikitę* (1990)<sup>9</sup> czy *Pulp Fiction* (1995) Quentina Tarantino, w którym na skutek zastosowania budowy nowelowej w zasadzie w ogóle nie ma wyrazistego finału. Interesującą grę z konwencją możemy odnaleźć także w hiszpańskiej *Śnieżce* (*Blancanieves*, 2012) Pabla Bergera, w której euhemeryzacja baśni dokonuje się zarówno na poziomie formalnym — film nakręcony został w konwencji kina niemego, jak i fabularnym — Śnieżka nie jest królewną, lecz matadorką podróżującą z trupą siedmiu karłów walczących z bykami, w finale zaś nie pojawia się żaden rycerz w lśniącej zbroi — znajdująca się w letargu Carmen obwożona jest w szklanej trumnie jako cyrkowa atrakcja.

<sup>7</sup> I. Howe, *Spółczesność masowa a proza postmodernistyczna*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Nowa proza amerykańska*, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983.

<sup>8</sup> B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. i przedmowa R. Nycz, Kraków 1998.

<sup>9</sup> Choć w jej amerykańskim remake’u zatytułowanym *Kryptonim Nina* (*Point of no Return*, 1993) dodano już „dopowiadające” zakończenie.

Jednak zarysowany powyżej podział funkcjonowania „otwartych zakończeń” wydaje mi się nie do końca pełny. W takim zestawieniu warto byłoby uwzględnić jeszcze jeden czynnik najczęściej pomijany w rozważaniach teoretycznych (zarówno teoretyczno-literackich, jak i teoretyczno-filmowych), a mianowicie kwestię zakończeń, które „domagają się ciągu dalszego”. W przypadku takich zakończeń, których najprostszymi egzemplifikacjami są cliffhangery pojawiające się w telewizyjnych serialach, w grę wchodzi różne istotne aspekty. Jeden z nich związany jest z recepcją dzieł narracyjnych, a szczególnie ich pierwotną formą, która często bywa pomijana, a która była formułą „narracji seryjnej”. Oczywiście można by próbować cofnąć się do starożytności i próbować snuć rozważania o antycznych aoidach, którzy prawdopodobnie śpiewali *Iliadę* czy *Odyseję* księża po księdze, mając na uwadze zdolności percepcyjne słuchaczy, a także (do czego jeszcze wróć) fakt, że dwadzieścia cztery wieczory, w ciągu których mogą korzystać z dachu nad głową i miski baraniej potrawy, są lepsze niż jeden dzień o pełnym brzuchu. Można by także pokusić się o stwierdzenie, że najdłużej pisaną „powieścią odcinkową” jest Biblia, a sposób jej recepcji, szczególnie w krajach katolickich, w których nie ma nawyku sięgania po całość tekstu biblijnego, a wierni wysłuchują pojedynczych fragmentów podczas mszy świętej, niewiele różni się od recepcji latynoskich telenowel, co byłoby kolejnym z powodów, dla których właśnie ten typ wieloodcinkowych narracji cieszy się znacznie większą popularnością w krajach, w których przeważają katolicy<sup>10</sup>. Jednak by nie zapuszczać się w zbyt spekulatywne rejony, chciałbym ograniczyć się jedynie do tradycji prawdziwych „powieści odcinkowych” i przypomnieć, że zarówno *Lalka*, jak i Sienkiewiczowska *Trylogia*, podobnie jak powieści Dostojewskiego czy Tolstoję pierwotnie ukazywały się nie jako druki zwarte, ale właśnie jako część gazet codziennych. Stefania Skwarczyńska już w roku 1947 zauważyła, że:

Specjalnie ciekawym zjawiskiem rodzajowym zrodzonym w kolebce czasopiśmiennictwa jest powieść w odcinku. Trzeba to podkreślić tym bardziej, że jej odrębność rodzajowa przeszła niezauważona [...] tymczasem pisanie powieści w odcinku to nie jest nawet rzecz dostosowania się do rozmiarów odcinka [...], ale o świadomym tworzeniu powieści w odcinku, dla określonego kręgu odbiorców, w określonych porcjach etc. Konstrukcja całości jest zupełnie swoista, od budowy akcji po opanowanie happy endu, akcenty dynamiczne odpowiednio do tych musów rozłożone, nawet rozkład opisów i dialogów zmierzony inną, swoistą miarą<sup>11</sup>.

Nie chciałbym w tym miejscu wchodzić w spory terminologiczne i nie będę się zastanawiał nad różnicami pomiędzy takimi terminami jak „powieść w odcinku”, „powieść odcinkowa”, „powieść gazetowa” czy „powieść w gazecie”<sup>12</sup>, nie będę też przytaczał danych historycznych gatunku, którego początków upatruje się w *Robinsonie Crusoe* Daniela Defoe, opublikowanym w 165 odcinkach na

<sup>10</sup> Por. P. Nowicki, *Co to jest telenowela*, Warszawa 2006.

<sup>11</sup> S. Skwarczyńska, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 74.

<sup>12</sup> Por. J. Jastrzębski, *Perypetie powieści gazetowej*, [w:] *idem*, *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982.

łach „Daily Post” w roku 1719<sup>13</sup>, czy działalności Émile’a de Girardina, redaktora i wydawcy „La Presse”, założonej w 1836 roku, który jako pierwszy zdał sobie sprawę z potencjału tkwiącego we wzbogaceniu codziennych gazet o porcję opowieści fikcjonalnych. Warto jednak podkreślić niebywałą popularność tego typu formy podawczej literatury — wystarczy powiedzieć, że na przykład „liczba abonentów »Constitutionnel« wzrosła trzynastokrotnie (z 3 tys. do 40 tys.) dzięki stałej współpracy Eugeniusza Sue”<sup>14</sup>, a w dziewiętnastym wieku (i jeszcze w pierwszej połowie wieku dwudziestego) niemal wszystkie gazety drukowały powieści odcinkowe. Jeżeli dodamy do tego niezwykle wysokie nakłady różnego typu powieści zeszytowych, bowiem, jak pisze Waldemar Żabski, powieść odcinkowa „zdobywszy aplauz czytelników, stała się w periodyku wartością autonomiczną, toteż mogła być drukowana — pozbywszy się całego kontekstu dziennikarskiego — bądź w czasopismach »beletrystycznych«, bądź w oddzielnych zeszytach”<sup>15</sup>, a ich nakłady liczone były zazwyczaj w dziesiątkach, a czasami i setkach tysięcy egzemplarzy<sup>16</sup> — w Polsce w roku 1924 nakłady wydawnictw brukowych szacowano na 3 miliony egzemplarzy<sup>17</sup>.

To rozpowszechnienie formuły „powieści w odcinkach” — niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z powieściami drukowanymi w gazetach, czy w osobnych zeszytach — przełożyła się także na konstrukcję dramaturgiczną tak budowanych utworów. Po pierwsze względy wydawnicze preferowały wyraźnie utwory rozbudowane, wielowątkowe i mówiąc wprost — długie. Jak pisał Witold Ostrowski, „już w pierwszej ćwierci [XIX] stulecia wydawcy [...] zmuszali autorów do rozciągania powieści na trzy tomy w oprawie, liczące razem co najmniej od 450 do 500 stron druku”<sup>18</sup>, ale przecież nie tylko wydawcom zależało na tym, by drukować opowieści długo obecne w ich periodykach. Także autorzy mieli interes (przeliczany na konkretne zyski pieniężne), by pisać powieści o gargantuicznych nieraz rozmiarach — w dziewiętnastym wieku bowiem pisarstwo przestało być arystokratyczną rozrywką, na którą mogli sobie pozwolić majętni i dobrze urodzeni, a stało się zawodem, rzemiosłem, którego uprawianie pozwalało zdobyć pieniądze na rodzinę, czynsz czy (jak w przypadku Dostojewskiego) spłacenie długów karcianych, a np. „Prus, broniąc się przed zarzutami Aleksandra Świętochowskiego, uznał [...] sposób tworzenia powieści z numeru na numer za

<sup>13</sup> Por. *ibidem*, s. 69.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>15</sup> W. Żabski, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993, s. 164.

<sup>16</sup> Por. A. Gemra, „Kwiaty zła” na miejskim bruku. O powieści zeszytowej XIX i XX wieku, Wrocław 1998, s. 31–33.

<sup>17</sup> J. Jastrzębski, *op. cit.*, s. 77.

<sup>18</sup> W. Ostrowski, *Serial Novel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. XII, 1969/1970, z. 2, s. 130.

konieczność życiową, »bo, jeśli parę lat schodzi mi na obmyślanie, a drugie parę lat zeszloby mi na pisanie do druku, to z czego bym żył«<sup>19</sup>.

Po drugie większość autorów starała się budować napięcie nie tylko w konstrukcji całych powieści, ale dbali także o to (choć praktyki wydawnicze, o czym pisze choćby cytowany już w tym tekście wielokrotnie Jerzy Jastrzębski, były w tym względzie różnorodne), by poszczególne epizody także cechowały się odpowiednią dramaturgią, a zawieszenie akcji w szczególnie ekscytującym momencie było jednym z prostszych sposobów, by nakłonić czytelników do kupna gazety zawierającej kolejny odcinek przygód bohatera, którego zdążyli już pokochać.

Dziś powieści odcinkowe, przynajmniej w ich gazetowej czy zeszytowej formie nie są już popularne (choć w Polsce jeszcze w czasach PRL-u cieszyły się sporym zainteresowaniem, wystarczy przypomnieć kryminalną serię *Ewa wzywa 07* czy cieszące się ogromnym zainteresowaniem czytelników zeszytowe wydania powieści Karola Maya), choć przecież nadal czytelnicy kochają różnego typu wielotomowe opowieści. I nie piszę tu jedynie o kontynuujących w jakimś stopniu zjawisko powieści zeszytowej wielotomowych sagach autorstwa na przykład niezwykle popularnej w Polsce Margit Sandemo<sup>20</sup>, ale także o popkulturowych fenomenach, takich jak cykl powieści o Harrym Potterze, wampirza saga *Zmierzch* Stephenie Meyer czy ośmiotomowa opowieść o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego, które są świetnym dowodem na to, że dzisiejsi czytelnicy nadal pragną rozbudowanych fabuł i biadolenie nad współczesnym stanem czytelnictwa oraz nad nieumiejętnością skupienia się na dłuższym tekście drukowanym, to jednak pewna publicystyczna przesada.

Jednocześnie funkcje dziewiętnastowiecznych powieści odcinkowych przejęły dziś seriale telewizyjne, stosujące z zadziwiającą nieraz precyzją te same chwytły dramaturgiczne, które obecne były w budowie ich literackich protoplastów. Szczególnie dziś, gdy dominująca do mniej więcej lat dziewięćdziesiątych formuła „serialu epizodycznego” (czy też serii), w którym każdy odcinek — jak np. w serialach „Stawka większa niż życie” (1967–1968) czy „Colombo” (1969–2003) — stanowił odrębną całość fabularną, zastąpiona została przez paradygmat „serialu kontynuowanego”, składającego się z epizodów łączących się z sobą w sposób ciągły, świetnie widać, jak często ich twórcy wykorzystują „milczące zakończenia”, czyli przerwanie toku narracji w momencie, który zmusza widza do obejrzenia kolejnego odcinka. Cliffhanger, z powodzeniem stosowany już przez Sue, Conan Doyle’a (choćby w opowiadaniu *Ostatnia zagadka* z roku 1893) czy Sienkiewicza, pojawia się zarówno w finałach poszczególnych epizodów, jak

<sup>19</sup> J. Jastrzębski, *op. cit.*; B. Prus, *Słowno o krytyce pozytywnej (poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, [w:] *idem, Pisma*, t. XXIX, Warszawa 1950, s. 203.

<sup>20</sup> Norweskiej autorki, między innymi 47-tomowej *Sagi o ludziach lodu* (1982–1989) czy *Sagi o Królestwie Światła* (1995–1999).

i w zakończeniach sezonów<sup>21</sup>, podtrzymując napięcie i zainteresowanie widzów, z niecierpliwością oczekujących na to, by poznać dalsze losy bohaterów, którzy znaleźli się w niebezpieczeństwie. Samo wyliczanie emocjonujących zakończeń popularnych dziś seriali telewizyjnych mogłoby stanowić temat osobnego artykułu: pomysłowość scenarzystów zdaje się być w tym względzie nieograniczona — mogą na przykład pozostawić głównego bohatera ze stryczkiem na szyi stojącego na szubienicy (pierwszy sezon serialu „Pod kopułą” — 2013) lub zabić (tak przynajmniej myśleli widzowie) detektywa, który właśnie informuje widzów, że rozwiązał zagadkę zabójstwa Laury Palmer (pierwszy sezon „Miasteczka Twin Peaks” — 1990).

Dziś jednak świetnie zdajemy już sobie sprawę, że za tego typu „pustymi finałami” stoją przede wszystkim względy merkantylne. Prawa rynku telewizyjnego, konieczność budowania interesującego oblicza „marki medialnej”, chęć zarobienia na okołoserialowych gadżetach itp. są dla nas dość oczywiste. Ale może „syndrom Szeherazydy” dotyczy wszystkich twórców opowieści. Bojąc się, że zły sułtan (widzowie, słuchacze, czytelnicy) znudzi się ich opowieścią, wolą przerwać ją w momencie, który podsycił będzie oczekiwanie na ciąg dalszy, obawiając się utraty popularności, ale także zawsze przykrego bezrobocia, zostawiając sobie furtkę, by móc kontynuować swój serial, pieśń czy powieść. Starożytny aoid, prowansalski trubadur, dziewiętnastowieczny powieściopisarz czy współczesny scenarzysta telewizyjnego serialu projektując „puste finały”, być może kierują się tymi samymi pobudkami. Być może, choć to tylko spekulacja, niemająca żadnego udokumentowania w materiałach źródłowych, Prus kończąc *Lalkę* „zakończeniem otwartym”, nie myślał o szkolnych działkach, które będą musiały kończyć powieść za niego, lecz o tym, że gdy braknie mu nowych pomysłów, a głód zajrzy w oczy, zawsze będzie mógł zarobić, dopisując kilkadziesiąt nowych odcinków powieści i wyjaśniając czytelnikom, jak potoczyły się dalsze losy pana Stanisława.

Choć z drugiej strony może takie asekuranctwo nie było potrzebne. Jak bowiem głosi pewna anegdota, jeden z autorów cieszących się ogromną popularnością seryjnych opowieści kryminalnych miał kiedyś już tak dość opisywania kolejnych przygód swego dzielnego detektywa, że postanowił się go pozbyć raz na zawsze. Wymyślił więc intrygę, w wyniku której bohater został otruty, zamknięty w skrzyni wypełnionej jadowitymi węzami, obwiniętej stalowymi łańcuchami i zatopionej na dnie morza. Kiedy jednak okazało się, że nowe pomysły pisarza nie znajdują uznania czytelników, a wierzyście domagają się spłaty zaciągniętych pożyczek, autor został zmuszony, by powrócić do wymyślonego przez

---

<sup>21</sup> W nomenklaturze telewizyjnej zakończenie narracji w szczególnie dramatycznym momencie nazywane jest czasem „mołdawską masakrą” na cześć zakończenia sezonu „Dynastii” w roku 1985, kiedy to widzowie kilka miesięcy musieli czekać, by dowiedzieć się, kto przeżył atak terrorystów podczas ślubu księcia Mołdawii z córką jednego z głównych bohaterów serialu.

siebie protagonisty. By nie gmatwać specjalnie intrygi, kolejny odcinek rozpoczął od zdania: „Nasz bohater nadludzkim wysiłkiem woli wy dostał się z matni i szczęśliwie wrócił do domu”. Okazuje się więc, nawet jeśli anegdota jest jedynie konfabulacją, że nie ma finału na tyle zamkniętego, by nie można go było jakoś otworzyć. Przykładów tego typu rozwiązań jest całe mnóstwo — gdy w trzeciej części serii *Obcego* (*Alien 3*, 1992, reż. David Fincher) Ellen Ripley została wysłana w kosmiczną pustkę, bez jakiegokolwiek szansy na ratunek, w części czwartej (*Obcy: Przebudzenie*, 1998, reż. Jean-Pierre Jeunet) po prostu ją sklonowano, razem z kosmicznym potworem zresztą. Gdy w finale *Młodych wilków* (1996, reż. Jarosław Żamojda) giną niemal wszyscy bohaterowie, reżyser dokręcił prequel opowiadający o wcześniejszych dziejach nastoletnich gangsterów (*Młode wilki 1/2*, 1997), a to tylko dwa z licznych dziś egzemplifikacji tego typu rozwiązań.

„Pusty finał” nie zawsze musi więc przynależeć do obiegu kultury wysokiej — czasami może kryć się za nim nie tyle metafora „rozpadu wszechświata”, „kresu narracji” czy „bezwładu języka”, ile może on po prostu być elementem gry z czytelnikiem, w której głównymi wyznacznikami nie są zamiary artystyczne autora, lecz wymogi rynku i chęć zachowania korzyści (materialnych, choć nie tylko merkantylne dobra bywają tu istotne), jakich dostarcza kontynuowanie fabuły. Tyle tylko, że — szczególnie w odniesieniu do dzieł z przeszłości, które zdążyły obrosnąć już patyną i które postawiliśmy na piedestałach — często nie pamiętamy (lub nie chcemy pamiętać), że Prus, Dostojewski czy antyczny aoid to też byli realnie istniejący ludzie, a nie postaci z rycin wiszących w polonistycznych gabinetach, że też mieli różne ambicje, pragnienia, czasami karciane długi, czasami tuzin dzieci do odchowania, a przede wszystkimi (mimo wszystko) podobne do naszych żołądki, które także domagały się wypełnienia.