

LITERATURA
I KULTURA
POPULARNA

**LITERATURA
I KULTURA
XXIX
POPULARNA**

**pod redakcją
Anny Gemry**

**WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WROCŁAWSKIEGO
WROCŁAW 2023**

Rada Redakcyjna/Advisory Board

Dejan Ajdačić (Kyjiws'kyj nacionalnyj uniwersytet imeni Tarasa Szewczenka, Ukraina)
Elżbieta Durys (Uniwersytet Warszawski, Polska)
Tomasz Ewertowski (Shanghai International Studies University, Chiny)
Joanna Kokot (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska)
Jacek Rzeszutnik (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Marta Součková (Prešovská univerzita v Prešove, Słowacja)
Roch Sulima (Uniwersytet Warszawski, Polska)
Halina Turkiewicz (Lietuvos Edukologijos Universitetas, Litwa)
Andrea Virginás (Universitatea Sapientia/Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Rumunia)

Redaktor naczelny/Editor-in-chief

Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Zastępca redaktora naczelnego/Associate editor

Konrad Dominas (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)

Sekretarz redakcji/Editorial secretary

Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Członek redakcji/Editorial member

Agnieszka Szurek (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Redaktor tematyczny/Subject editor

Natalia Lemann (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Komitet Redakcyjny/Editorial Board

Konrad Dominas (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)

Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Agnieszka Szurek (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Recenzenci/Reviewers

Bogusława Bodzioch-Bryła (Akademia Ignatianum w Krakowie, Polska)

Dariusz Brzostek (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)

Joanna Chłosta-Zielonka (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska)

Ilona Copik (Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska)

Joanna Czaplńska (Uniwersytet Opolski, Polska)

Jacek Dąbala (Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska)

Ute Dettmar (Goethe-Universität, Frankfurt am Main, Niemcy)

Konrad Dominas (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)

Jörg Döring (Universität Siegen, Niemcy)

Terri Doughty (Vancouver Island University, Kanada)

Elżbieta Durys (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Hans Esselborn (Universität zu Köln, Niemcy)

Mirosław Filiciak (Uniwersytet HumanistycznoSpołeczny SWPS w Warszawie, Polska)

Krzysztof Gajda (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)

Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Detlef Haberland (Carl von Ossietzky Universität, Oldenburg, Niemcy)

Wojciech Kajtoch (Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska)

Barbara Kempna-Pieniążek (Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska)

Joanna Kokot (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska)

Mariusz Kraska (Uniwersytet Gdański, Polska)

Michał Kuran (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Natalia Lemann (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Jakub Z. Lichański (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Jolanta Ługowska (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Wojciech Małecki (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Michał Moch (Polska Akademia Nauk, Warszawa, Polska)
Wojciech Otto (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
Dobrochna Ratajczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
Piotr Rudzki (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Jacek Rzeszotnik (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Piotr Sitarski (Uniwersytet Łódzki, Polska)
Bogusław Skowronek (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska)
Olesya Stuzhuk (Nacionalna akademija nauk Ukrainy, Kyiv, Ukraina)
Krystyna Syrnicka (Vytauto Didžiojo universiteto Švietimo akademija, Vilnius, Litwa)
Józef Szostakowski (Vytauto Didžiojo universiteto Švietimo akademija, Vilnius, Litwa)
Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański, Polska)
Ryszard Waksmund (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Heather Wright (Wittenberg University, Ohio, USA)
Violetta Wróblewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)
Maciej Wróblewski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)
Krystyna Zabawa (Akademia Ignatianum w Krakowie, Polska)

Redaktorzy językowi/Language editors

Język polski

Alicja Mazan-Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Dorota Ucherek (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Język angielski/English

John Eric Starnes (Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska)

Grzegorz Trębicki (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska)

Język niemiecki/Deutsch

Rolf Füllmann (Universität zu Köln, Niemcy)

Paweł Wałowski (Uniwersytet Zielonogórski, Polska)

Języki: rosyjski i ukraiński/russkij jazyk, ukrajinska mowa

Olena Poliszczuk (Żytomyrskij derżawnyj uniwersytet imeni Iwana Franka, Żytomyr, Ukraina)

Roman Sapeńko (Uniwersytet Zielonogórski, Polska)

Języki: hiszpański, kataloński i portugalski/español, castellano, português

Wojciech Charchalis (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)

Raúl Fernández Jódar (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)

Język włoski/italiano

Małgorzata Ślarzyńska (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Federico della Corte (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Polska)

Numer czasopisma ukazał się w wyniku współpracy wydawniczej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwa „Szermierz” sp. z o.o.

Wydanie publikacji dofinansowane przez Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.

© Autorzy, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o., Wrocław 2024

Publikacja udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 (CC BY 4.0).

Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów oraz Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego

i Wydawnictwa „Szermierz” sp. z o.o. Treść licencji jest dostępna pod adresem

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.pl>.

ISSN 0239-6661 (AUWr)

ISSN 0867-7441 (LiKP)

Pierwotna wersja czasopisma: papierowa

Strona internetowa czasopisma/Journal's Website: <https://wuwr.pl/lkp>

Informacje dla autorów/Information for authors: <https://wuwr.pl/lkp/for-authors>

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław
e-mail: wydawnictwo@uwr.edu.pl

Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o.
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław
tel. 71 3752474, e-mail: sekretariat@wuwr.com.pl

Koncepcje, estetyki, diagnozy

Martin Boszorád

ORCID: 0000-0002-8070-0554

Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia

Image(s) of the World's End from Archtexts to Popular Culture (Example-Based Exposition)*

Keywords: apocalypse, reception/pragmatist aesthetics of the Nitra school, archnarratives/archtexts, popular culture/popculture, plot/story

Słowa kluczowe: apokalipsa, recepcja/pragmatyczna estetyka szkoły nitrańskiej, narracje lukowe/architekci, kultura popularna/popkultura, fabuła/historia

Summary

Methodologically connecting the experience- and interpretation-based aesthetic approach to popular culture (Juraj Malíček) and the pragmatist aesthetics (Richard Shusterman) on one hand and the views of what is called arch-textual thematology (Mariana Čechová) on the other, the paper seeks to observe the ties between arch-texts, in particular the final book of the New Testament — the Book of Revelation, and ‘pop-texts,’ i.e. such popcultural works of art (films, TV series, literary texts, comics etc.), within the frame of which the end of the world images appear in one way or another and which can be labelled with the agnomen ‘pop.’ Various appearances of a reanimation of the apocalypse-theme in various (popcultural) works of art become in the paper, an example-based exposition of the topic, referentially object of interest — from catastrophic films directed by Roland Emmerich and the post-apocalyptic comic book series *Y: The Last Man* written by Brian K. Vaughan to TV series like, for instance, *Ragnarok* (from 2020) and literary works like the pre-apocalyptic novel trilogy written by Ben H. Winters or other iconic genre fiction (for example, Cormac McCarthy’s post-apocalyptic novel *The Road*).

* The paper is a part of the research project APVV-17-0026 *Tematologická interpretácia, analýza a systemizácia arcinaratívov ako semiotických modelov životného sveta a existenciálnych stratégií* [Thematological interpretation, analysis and systematization of arch-narratives as semi-otic models of the life world and existential strategies].

And it's time we saw a miracle
 Come on, it's time for something biblical
 [...]

 And this is the end/This is the end
 Of the world

(Muse *Apocalypse Please*)

The term apocalypse, in connection with the thematic dimensions of works of art, is not meant here in a figurative sense, in which it can be related to essentially any major tragic event or catastrophe (even of varying scale or scope), but precisely in its literal sense, in which it, being also related to the source archnarrative/archtext, i.e. the final book of the New Testament, the *Book of Revelation*, signifies the final destiny of mankind and the world.¹ The diachronic and synchronic cultural significance of the Apocalypse of John, which is '[s]uch a continuation of the prophetic books of the Old Testament (in particular the books of Ezekiel, Zechariah and Daniel) and of Jewish apocalyptic literature [...], which, however, already originated in the circles of early Christianity'² lies, on one hand, in the fact that the Judeo-Christian tradition is one of the pillars of Western civilization, and, on the other hand, in the fact that for humanity — and regardless of the specific religious background — the issues tied to the end of man, existence, the world, etc. are since the beginning of the culture naturally fascinating because they are shrouded in mystery.³ While it is true that the source text itself is open to interpretation and doesn't have to be necessarily understood in eschatological but in church-historical contexts,⁴ the fact is that an eschatological (tied to the last things of man and the world) interpretation is, in terms of the appearance of the apocalypse as thematic material in the arts, far more frequent and therefore culturally relevant and defining. Also from a thematological perspective, as will ultimately be shown below, it seems most effective to think narrowly about the apocalypse as those events thematized in works of art that extend beyond the level of an individual towards the level of a collective, or more directly, the civilization, and also the level of the local/regional towards the level of the global.⁵

¹ See and cf. *Krátky slovník slovenského jazyka*, eds. J. Kačala, M. Pisárčiková, M. Považan, Veda, Bratislava 2003, <https://slovník.juls.savba.sk/?d=kssj4> (accessed: 28.12.2022).

² G. Gece, H. Horváth, *Malý lexikon Biblie*, Bratislava 1990, p. 17 (ad hoc translated from Slovak by M.B.).

³ In this context, it is quite interesting that the Greek word from which the term apocalypse is derived is polysemous — see S. Prince, *Apocalypse Cinema*, New Brunswick et al. 2021, pp. 10–11.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ Globality appears to be particularly important in post-apocalyptic narratives, as evidenced by Heather Hicks' concept of the globalized ruin, which forms the core of the author's understanding of post-apocalyptic fiction — see H.J. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel of the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*, London 2016, pp. 6–7.

The authors of the thematological handbook *Themen und Motive in der Literatur*⁶ state that in relation to the theme of the apocalypse or the world's end in religious as well as secular texts four, as they call it, (motivic) constellations can be identified, i.e. '1. the representation of human and social decline or decay; 2. the outbreak of catastrophe; 3. the destruction of civilization; 4. the announcement or outright arrival of a new order.' In relation to the first constellation, the biblical account of the sinful cities of Sodom and Gomorrah, which, as the seedbeds of sin, God destroyed with a rain of fire, could be used as an example. But, with regard to the motif of decay, perhaps also Marquis de Sade's controversial novel *The 120 Days of Sodom, or the School of Libertinage* (*Les 120 Journées de Sodome ou l'école du libertinage*, 1904; unfinished) thematising depravity and (moral) perversion in the form of the narrative about the events taking place at Silling Castle. The second constellation can be found both in the biblical story of the Flood and Noah's Ark, as well as in Albert Camus's novel *The Plague* (*La Peste*, 1947), although the plague epidemic here is symbolic or — somewhat more directly and as one of the key motifs — in Kurt Vonnegut's novel *Cat's Cradle* (1963), for example. The third constellation finds its application, for example, in Larry Niven and Jerry Pournelle's novel *Lucifer's Hammer* (1977). Another example of a narrative in which the apocalypse took place and marked the end of civilization as people knew it is Cormac McCarthy's novel *The Road* (2006). In it, the author does not thematize the apocalypse as such, it is present only in form of a starting point, as the prose primarily follows the fates of the characters of a father and son wandering through a devastated landscape (as consequence of the apocalypse). As for the fourth constellation, the announcement or arrival of a new order can be identified in the contexts of literature in the vast majority of dystopias, anti-utopias, and so-called post-apocalyptic narratives. Examples include, on one hand, Margaret Atwood's iconic dystopia *The Handmaid's Tale* (1985) and, on the other hand, Max Brooks' novel *World War Z* (2006), subtitled *An Oral History of the Zombie War*.

As the examples document, the above-quoted attempt to systematize or classify is problematic — especially because the four constellations are not clearly separable in the practice of art: constellations 2 and 3 overlap (which is directly confirmed not only by the above-mentioned but also by many other examples). All four constellations can also be conceived as a thematic algorithm, with respect to the factual forms of the apocalypse in narrative art, in which a broadly understood human and social decline leads to the outbreak of a catastrophe (e.g. ecological or economic), what culminates in the destruction of civilization whereby — since in the vast majority of narratives someone somehow survives — the ultimate consequence is a new (world) order. The aforementioned biblical flood of the world can be considered as a conclusive example in this regard. Moving beyond literature,

⁶ H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen–Basel 1995, p. 47.

the book series *The 100* (2013–2016) by Kass Morgan, later adapted into a television series, or the originally French graphic novel *Le Transperceneige* (1984; *Snowpiercer*) by Jacques Lob and Jean-Marc Rochette, adapted first into a feature film and then into a television series, seem to be functional examples in this respect. While for the first narrative the underlying motif is nuclear war, which led to humanity having to leave the planet and live in a space colony, for the second the key plot point is a global environmental catastrophe ushering in a new ice age, and thus causing the survivors to inhabit a train powered by the principle of perpetual motion.

The apocalypse appears in one form or another in many works across time and across art form and genres; as a thematic element (explicit or implicit) it is present in, let's say, John Milton's biblical baroque and serious epic *Paradise Lost* (1667; 2nd edition 1674), as well as in Douglas Adams' iconic and comedic five-part trilogy *Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1979–1992). Also in view of the different modes of expression of works thematizing the apocalypse in one way or another, but also in view of the problematic nature of the thematic-motivic constellations formulated by Ingrid and Horst Daemrlich, it seems much more effective to pay attention to the apocalypse in the logic of what position it occupies in a particular story or rather plot, or in what relation to it a particular story/plot is. According to this key, three kinds of narratives can be identified: pre-apocalyptic, apocalyptic and post-apocalyptic. It is true that while in pre-apocalyptic narratives the apocalypse, as a threat that usually does not get fulfilled, functions as a catalyst for the plot, in post-apocalyptic narratives the plot usually does not include it (if, then only in flashbacks of various kinds) and as such it is more a thematization of its consequences. In terms of the extent of occurrence of each type of story, the least numerous seem to be directly apocalyptic stories; the most numerous — at least in the recent period — are, by contrast, the post-apocalyptic ones, what can be attributed to the fact that, with regard to current global issues (climate crisis, energy crisis, global pandemic, rapid scientific progress, etc.), post-apocalyptic stories function as fictions of warning.⁷

A look at the history of culture and art confirms, after all, that the thematization of the end of the world tends to be most prevalent at times that are defined by major turning points — the bombing of the Japanese cities of Hiroshima and Nagasaki at the end of World War II is a case in point, as Daniel N. Wójcik,⁸ for example, intensely and repeatedly thematizes it in his book on the apocalypse in connection with faith and fatalism. One of the most iconic cinematic achievements reflecting the threat of nuclear apocalypse, even, according to Wójcik,⁹ 'a masterpiece of

⁷ For more on this, see 'Cautionary Tale', [entry in:] M.K. Booker, A.M. Thomas, *The Science Fiction Handbook*, Hoboken 2009, p. 322.

⁸ D. Wójcik, *The End of the World as We Know It: Faith, Fatalism and Apocalypse in America*, York–London 1997, pp. 32–33.

⁹ *Ibid.*, p. 110.

apocalyptic gallows humour,' is Stanley Kubrick's cinematic satire *Dr. Strangelove, or How I Learned Not to Worry and to Love the Bomb* (USA–Great Britain 1964). In more recent history, the transition from the second to the third millennium and what is referred to as Y2K in reference to the year 2000 is also worth mentioning as an example of a watershed moment.¹⁰ From the recent past, one can also mention in this regard the year 2012, which — also in its alleged connection to the Mayan calendar and its end — was supposed to be the year of the end of the world. It was this prediction, tied to the numerical-symbolic date of 21 December 2012, that inspired Roland Emmerich's disaster film *2012* (USA 2009). The theme of the end of the world, by the way, also appears in Emmerich's other films falling into the category of the audience-pleasing (sub)genre of catastrophic science fiction films, namely *Independence Day* (USA 1996) and *The Day After Tomorrow* (USA 2004). While in the former the apocalypse becomes a theme in the context of an alien invasion, in the latter its source code is the climate crisis or the problem of global warming. Perhaps it was in response to the predicted but ultimately unrealised end of the world that the established genre filmmakers in the contexts of contemporary popular culture (Seth Rogen and Evan Goldberg on one hand and Edgar Wright and Simon Pegg on the other) decided in 2013 to treat the apocalypse as thematic material in the contexts of the comedy genre, or comedic — and in terms of the plot rather bizarre — films. While the American film *This is the End* (dir. Seth Rogen, Evan Goldberg, USA 2013) is primarily defined by its incorrectness (the humour is often borderline) and a kind of metafictionality (the actresses and actors portray themselves; in this sense, the Czech distribution title *Apokalypsa v Hollywoodu* containing the word Hollywood is fitting), the British comedy film *World's End* (dir. Edgar Wright, Great Britain 2013) is primarily a meta-genre project with elements of social drama (for example, through the motif of homecoming or the motif of alienation). From a thematic perspective and in relation to the theme of the apocalypse and its position in a particular storyline or rather plot, it is noteworthy that while Wright's film is predominantly pre-apocalyptic (the main characters try to prevent the end of the world) and because of the final epilogue sequence, it is also a post-apocalyptic narrative, Goldberg and Rogen's film is one of the few truly apocalyptic narratives — the apocalypse is the climax of the narrative, it is the conclusion of the narrative. In the thematic context, it is interesting that — despite all its peculiarities, even controversiality — the apocalypse is actually thematised in relative conformity with Christian dogmas or rather the Christian worldview, what is confirmed by the final sequence, which shows the central duo of characters in heaven after the end of the world.

Narratives thematizing the end of the world in one way or another fall quite naturally, with regard to the theme itself, usually into the supergenre category of fantastic fiction, most often into SF (science fiction as well as speculative fiction)

¹⁰ See, for example, C. Horrocks, *Baudrillard a milénium*, Praha 2002.

and horror. In any case, this by no means exhausts the basic genre nature of end-of-the-world stories. Since pre-apocalyptic stories usually work with the motif of imminent threat, the thriller finds a place in their genre nature through suspense (the struggle against time). And on a general level, the above is true whether the apocalypse is averted or sabotaged by a hero (let's say, Peter Hyams' *End of Days*, USA 1999) or a straight-up heroic collective (let's say, Michael Bay's *Armageddon*, USA 1998), or by an oddly mismatched duo, the angel Aziraphale and the demon Crowley (Neil Gaiman and Terry Pratchett's comedic fantasy novel *Good Omens. The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch*, 1990). Since post-apocalyptic stories work quite fundamentally with the motif of the struggle for survival or the motif of wandering (both of which are conditioned by the setting of a largely devastated landscape, a ruined world), their genre nature is strongly co-defined by adventure. In connection with the theme of the end of the world, signs of psychological or socio-psychological drama (chaos, failure of previous social structures, fear, insecurity, isolation, etc.) appear quite naturally in most of this type of narratives — this fact is documented quite aptly not only in the eighth series of the horror anthology TV series *American Horror Story*, simply subtitled *Apocalypse* (dir. Bradley Buecker et al., USA 2018), but also in Xavier Gens' extremely disturbing and inherently intimate psychological horror film *The Divide* (USA–Germany 2011). This claustrophobic movie, plot of which unfolds around a group of several disparate characters taking refuge in a basement fallout shelter, moreover aptly illustrates one of the leitmotifs of many apocalypse narratives, namely the contrast between the 'big' story (global cataclysm) and the 'small' story (most often the fate of an individual). Another variant of the contrast between the 'big' and the 'small' story — besides linking together a pre-apocalyptic narrative and detective fiction — appears in Ben H. Winters' novel trilogy *The Last Policeman* (2012–2014), following police detective Henry Palace, determined, despite the threat of the end of the world, to discover the truth and thus solve the crime. Yet the questions from the cover of the Czech edition of the first volume are eloquent in relation to the nature of the narrative: 'What's the point of solving the murders when we're all going to die in six months anyway? [...] On what foundations does our civilization rest? What is the value of life? What would you do, what would you really do, if your days were numbered?'¹¹ Winters' unconventional detective trilogy can also be described as an implicit apocalyptic narrative; although the text itself does not explicitly thematize this, readers have little choice but to interpret the conclusion of the third part as implying that the apocalypse is irreversible and has occurred in the fictional world outside the plot of the novels themselves. In the force field of the contrast between the 'big' and the 'small' story, or — because there is a bit of a shift from Winters' novel series — in relation to the oppositions

¹¹ B.H. Winters, *Čas se krátí*, transl. M. Polová, Praha 2015, back cover (ad hoc translated from Czech by M.B.).

global vs. individual or objective vs. subjective, there is, among others, Lars von Trier's film with a title that is indicative of both the end of the world theme and the expressiveness of the film itself, *Melancholia* (Denmark–Sweden–France–Germany 2011).

In terms of post-apocalyptic narratives, M. Keith Booker and Anne-Marie Thomas¹² state that the first science fiction narrative of this kind is usually claimed to be the 1826 novel by the in connection to fantastic fiction seminal author Mary Shelley, *The Last Man*. It is worth noting that this is one of those works of fiction which, from a present-day / contemporary perspective, exhibit considerable anticipatory-prognostic dimensions (in the past largely associated with science fiction, as it were, inherently). The title of Shelley's novel may evoke the popular comic book series by the author trio around Brian K. Vaughan's *Y: The Last Man* (2002–2008). While Shelley's prose concentrates on the pandemic-stricken world of the late 21st century and focuses on the character of the seemingly immune Lionel Verney, who towards the end of the story wanders the depopulated world as possibly the last man on Earth, searching for possible other survivors, Vaughan's comic book script follows the fate of Yorick Brown, who is the only human individual with a Y chromosome to survive the andro-apocalypse of the early 21st century. (Brian K. Vaughan's script may remind the iconic Polish film *Seksmisja* [dir. Juliusz Machulski, Poland 1983] due to its basic and founding elements). The anchoring of the end-of-the-world theme in the context of fantastic fiction is confirmed not only by Shelley's novel and other examples already mentioned, but also by another classic work of the science fiction genre, namely Herbert George Wells' novel *The Time Machine* (1895). The latter can also be seen as pioneering on the level in which the thematization of the end of the world is linked to the motif of time travel or time and space travel, as the case may be. In this sense, then, Wells also seems to foreshadow such narratives as the *Terminator* (i.a. dir. James Cameron, USA–Great Britain 1984) film series/franchise or the *Supernatural* (USA 2005–2020) television series. While the former group of narratives thematizes time travel and the (scientific-)technological apocalypse (the key motif being that artificial intelligence acquires consciousness, defies humans and initiates a nuclear cataclysm), the latter — in relation to the setting of the alternate universe that appears in the series from the twelfth series onwards — works with the motif of space travel and the topos of the alternate world. In the fictional world of the series, the theme is rather a Christian-mythological apocalypse (the struggle between the forces of Heaven and Hell). Wójcik¹³ notes that understandings of end-of-the-world imagery have varied considerably depending on historical and cultural context, and that the symbolism and interpretation of particular scenes described in the *Revelation of St. John* — for example, the opening of the seven seals — have

¹² M.K. Booker, A.M. Thomas, 'Apocalyptic and Post-Apocalyptic Fiction', [in:] M.K. Booker, A.M. Thomas, *The Science Fiction Handbook*, p. 53.

¹³ D. Wójcik, *The End of the World as We Know It*, p. 31.

also varied. Although the author does not state the above in relation to (contemporary) art, his words can be understood as legitimizing all sorts of (re)interpretations of apocalyptic scenes, even the more extreme or radical ones — for example, the fact that in Gaiman and Pratchett’s novel *Good Omens*, the plague among the four horsemen of the apocalypse has been replaced by Pollution.

Although in our cultural area Christianity forms a key framework to which narratives thematizing the apocalypse are in one way or another tied, it should not be forgotten that “[a]ll cultures have apocalyptic myths.”¹⁴ The authors of the thematological handbook *Themen und Motive in der Literatur* further illustrate the above idea with references to Hesiod, in whom motifs of this kind appear in connection with the thematization of cosmic and human decay, but also to Norse mythology — the key words here being Ragnarök and *Völuspá*. While the latter is the title of one of the mythological poems, the former is a marker of the end of the world: “The word ragnarok is a compound, the first part ragna meaning “ordering forces” and was commonly used when referring to the gods. The second component, rok, means “fate” or “destiny.” Thus the whole word means the fate or destiny of the gods. The second component, however, was confused in early studies of Germanic mythology with the word rokkr, meaning “dusk.””¹⁵ In contemporary art, the image of the end of the world defined by the framework of Norse mythology appears sporadically. In the mainstream of globally distributed popular culture, it has resonated more prominently in two works in particular — the third of the films about the originally comic book superhero character Thor (*Thor: Ragnarok*, dir. Taika Waititi, USA–Australia 2017) and the Norwegian TV fantasy series *Ragnarok* (Norway 2020–2023, dir. Mogens Hagedorn et al.) inspired by the Norse mythology. The former is sparingly touching on mythological material, including end-of-the-world themes, and is rather only initially inspired by it, while being highly reinterpreted (in the film, Hela is the daughter of Odin and the older sister of Thor, although in Norse mythology Hel, the guardian of the world of the dead, is the daughter of Loki). The second is also reinterpreted in relation to Norse mythology (the narrative is set in the fictional city of Edda, the protagonist is the young man Magne, otherwise a reincarnation of Thor) and the links to the archtext are rather allusive-subtle, but it is worth noting that the mythological end of the world from the title of the series is materialized in the narrative in the form of a factual threat from the actual world — the theme is ecological crisis or pollution. Here — as in many other works — Stephen Prince’s¹⁶ words about the fact that in popular cinema contexts there is often a secular/secularising ‘translation’ of religious content, and the apocalypse is linked by the filmmakers to ac-

¹⁴ H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*, p. 49 (ad hoc translated from German by M.B.).

¹⁵ *Mytológia. Ilustrovaný sprievodca svetovými mýtmi a legendami*, Bratislava 2006, p. 320 (ad hoc translated from Slovak by M.B.).

¹⁶ S. Prince, *Apocalypse Cinema*, p. 3.

tual problems (ecological crisis, pandemics, nuclear threat, etc.) seem to be echoed. There are at least two other titles in Nordic cinema that are very different in relation to the end of the world: August Blom's *Verdens undergang* (Denmark 1916), which can be seen as foreshadowing modern catastrophe-apocalyptic narratives of the *Armageddon*-type, and Mikkel Brønne Sandemose's *Ragnarok* (Norway 2013), which admittedly finds inspiration in Nordic mythology, but also reinterprets it significantly because the nature of the story is dominated by adventure (the protagonist is an archaeologist, the treasure-hunting motif is important in the storyline) and also by the fantastic (the serpentine monster).

Not only from a thematological perspective, but also from a cultural-anthropological perspective, for example, two moments are particularly significant in relation to the end of the world theme (both the Christian apocalypse and the Nordic ragnarök) — not least because they perhaps justify the frequent occurrence of the theme in art across time: fate or fatefulness and something that can be called the openness/closedness of the end. In his book on the end of the world in relation to faith and fatalism, Wójcik¹⁷ problematizes the question of the inevitability of the apocalypse, or that it can also be understood as part of God's plan for humanity, repeatedly. For Norse mythology, the element of fatality is explicitly constitutive:

Norse mythology is permeated with the idea of fate. Fate could not be changed. This idea culminated in the Ragnarok, the imminent destruction of the world, and this inevitability pervades all Norse mythology. The end of the world was also precisely foreordained by the details of what would happen, and the gods were preparing for it every day. [...] Even when the gods were threatened with destruction, they could not stop the coming of the ragnarok. The doom was bound to come, and all they could do was keep calm and bravely wait for certain destruction. For the Norse, fate was a part of their lives, something that could not be avoided or changed and had to be met without fear.¹⁸

At the same time, it is worth recalling the words of Horst and Ingrid Daemmrich¹⁹ that '[w]ith the exception of the Islamic tradition, apocalypses end with the prospect of the future.' In the Christian tradition, one can mention in this respect the chiliasm (Christ's millennial reign) or the emergence of a new heaven and a new earth after the Last Judgement.²⁰ In Nordic mythology, then, the motif of the end as a new beginning, and thus the materialization of ontological-existential hope, is perhaps even somewhat stronger:

When the fire finally subsides and the seas recede, the earth will rise again from the sea whole and fertile. The sprouts will rise again, though they have not been sown, and the harvest will be abundant. Odin's sons Vidar and Vali will be alive, along with Thor's sons Modi and Magni, who will wield the hammer Mjøltnir. Balder and Hod will arrive from Hel, and all will

¹⁷ D. Wójcik, *The End of the World as We Know It*.

¹⁸ *Mytológia*, p. 320 (ad hoc translated from Slovak by M.B.).

¹⁹ H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*, p. 49 (ad hoc translated from German by M.B.).

²⁰ See G. Gecse, H. Horváth, *Malý lexikon Biblie*, pp. 73–74 and 18 (ad hoc translated from Slovak by M.B.).

always sit on the grass where Asgard once was and reminisce about the past. These gods will rule the world again and tell each other stories of the old gods, of Fenrir and the Midgard serpent. The sun will give birth to a daughter as buoyant as himself before he is devoured by the wolf, and the daughter will follow him, taking the same path on her life-giving journey crossing the sky. The world of men will be repopulated by two men, Lif and Lifthrasir, who will remain hidden during the Ragnarok in the clearing of Yggdrasil. The end will thus contain within itself the germ of a new beginning, and the cycle of life will begin anew.²¹

Bibliography

Primary Sources

Literature

- Adams D., *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, Harmony Books, New York 1980.
 Atwood M., *The Handmaid's Tale*, McClelland and Stewart, Toronto 1985.
 Brooks M., *World War Z: An Oral History of the Zombie War*, Broadway Paperbacks, New York 2006.
 Camus A., *The Plague*, transl. S. Gilbert, Modern Library, New York 1948.
Edda. Mýty, pohádky a legendy, transl. L. Heger, Argo, Praha 2004.
 Gaiman N., Pratchett T., *Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch. A Novel*, Workman Publishing, New York 1990.
Holy Bible: The New King James Version, Containing the Old and New Testaments, T. Nelson, Nashville 1982.
 McCarthy C., *The Road*, Alfred A. Knopf, New York 2006.
 Milton J., *Paradise Lost*, introd. by Philip Pullman, Oxford University Press, Oxford–New York 2005.
 Morgan K., *The 100*, Little, Brown and Company, New York 2013.
 Sade D.A.F. de, *The 120 days of Sodom, or, The School of Libertinage*, transl. and introd. by W. McMorran and Thomas Wynn, Penguin Books, London 2016.
 Shelley M., *The Last Man*, Wordsworth, Hertfordshire 2004.
 Vonnegut K., *Cat's Cradle*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1963.
Völuspá/Vedmina pieseň, transl. M. Kováč, Chronos, Bratislava 1994.
 Winters B.H., *Čas se krátí*, transl. M. Polová, Triton, Praha 2015.
 Winters B.H., *The Last Policeman*, Quirk Books, Philadelphia 2012.
 Wells H. G., *The Time Machine*, Dover Publications, New York 1995.

Filmography

- The 100* (2014–2020, The CW, USA).
2012 (dir. Roland Emmerich, USA 2009).
American Horror Story. Series 8: Apocalypse (2018, FX, USA).
Armageddon (dir. Michael Bay, USA 1998).
The Day After Tomorrow (dir. Roland Emmerich, USA 2004).
The Divide (dir. Xavier Gens, USA/Germany 2011).

²¹ *Mytológia*, p. 325 (ad hoc translated from Slovak by M.B.).

- Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (dir. Stanley Kubrick USA/Great Britain 1964).
- End of Days* (dir. Peter Hyams, USA 1999).
- Independence Day* (dir. Roland Emmerich, USA 1996).
- Melancholia* (dir. Lars von Trier, Denmark/Sweden/France/Germany 2011).
- Ragnarok* (dir. Mikkel Braenne Sandemose, Norway 2013).
- Ragnarok* (2020–2023, Netflix, Norway).
- Seksmisja* (dir. Juliusz Machulski, Poland 1983).
- Snowpiercer* (dir. Džun-ho Pong, USA–South Korea 2013).
- Snowpiercer* (2020–, TNT, USA).
- Supernatural* (2005–2020, The WB/The CW, USA).
- The Terminator* (dir. James Cameron, USA/Great Britain 1984).
- Terminator 2: Judgment Day* (dir. James Cameron, USA/France 1991).
- Terminator 3: Rise of the Machines* (dir. Jonathan Mostow, USA/Germany 2003).
- Terminator: Dark Fate* (dir. Tim Miller, USA 2019).
- Terminator: Genisys* (dir. Alan Taylor, USA 2013).
- Terminator Salvation* (dir. McG [born: Joseph McGinty Nichol], USA/Germany 2009).
- Thor: Ragnarok* (dir. Taika Waititi, USA/Australia 2017).
- This Is the End* (dir. Seth Rogen, Evan Goldberg, USA 2013).
- Verdens Undergang* (dir. August Blom, Denmark 1916).
- The World's End* (dir. Edgar Wright, Great Britain 2013).

Comic Books

- Lob J., Rochette J.M., *Snowpiercer 1: The Escape*, Titan Books, London 2020.
- Lob J., Rochette J.M., *Snowpiercer 2: The Explorers*, Titan Books, London 2020.
- Lob J., Rochette J.M., *Snowpiercer 3: Terminus*, Titan Books, London 2020.
- Lob J., Rochette J.M., *Snowpiercer The Prequel. Part 2: Apocalypse*, Titan Books, London 2020.
- Lob J., Rochette J.M., *Te transperceneige*, Casterman, Paris 1984.
- Niven L., Pournelle J., *Luciferovo kladivo 1: Pekelná hrozba [Lucifer's Hammer, part 1]*, transl. P. Aganov, Banshies, Praha 1999.
- Niven L., Pournelle J., *Luciferovo kladivo 2: Po soudném dni [Lucifer's Hammer, part 2]*, transl. P. Aganov, Banshies, Praha 1999.
- Vaughan B.K., Guerra P., Marzán J., *Y — Poslední z mužů 1: Jako jeden muž [Y: The Last Man, vol. 1: Unmanned]*, transl. P. Zenkl, BB/art, Praha 2008.
- Vaughan B.K., Guerra P., Marzán J., *Y — Poslední z mužů 2: Cykly [Y: The Last Man, vol. 2: Cycles]*, transl. P. Zenkl, BB/art, Praha 2010.
- Vaughan B.K., Guerra P., Marzán J., *Y — Poslední z mužů 3: Malý krok pro lidstvo [Y: The Last Man, vol. 3: One Small Step]*, transl. P. Zenkl, BB/art, Crew, Praha 2010.
- Vaughan B.K., Guerra P., Marzán J., *Y — Poslední z mužů 4: Heslo [Y: The Last Man, vol. 4: Safe-word]*, transl. P. Zenkl, BB/art, Praha 2011.
- Vaughan B.K., Guerra P., Marzán J. (2011), *Y — Poslední z mužů 5: V kruhu [Y: The Last Man, vol. 5: Ring of Truth]*, transl. P. Zenkl, BB/art, Praha 2011.
- Vaughan B.K., Guerra P., Marzán J., *Y — Poslední z mužů 6: Holky s holkama [Y: The Last Man, vol. 6: Girl on Girl]*, transl. P. Zenkl, BB/art, Praha 2012.
- Vaughan B.K., Guerra P., Marzán J., *Y — Poslední z mužů 7: Zvláštní vydání [Y: The Last Man, vol. 7: Paper Dolls]*, transl. P. Zenkl, BB/art, Praha 2012.
- Vaughan B.K., Guerra P., Marzán J., *Y — Poslední z mužů 8: Dračice v kimono [Y: The Last Man, vol. 8: Kimono Dragons]*, transl. P. Zenkl, BB/art, Praha 2013.

- Vaughan B.K., Guerra P., Marzán J., *Y — Poslední z mužů 9: Matka země* [*Y: The Last Man*, vol. 9: *Motherland*], transl. P. Zenkl, BB/art, Praha 2013.
- Vaughan B.K., Guerra P., Marzán J., *Y — Poslední z mužů 10: Odpovědi* [*Y: The Last Man*, vol. 10: *Whys and Wherefores*], transl. P. Zenkl, BB/art, Praha 2014.

Secondary Sources

- Booker M.K., Thomas A.M., *The Science Fiction Handbook*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2009.
- Čechová M., 'Terminologický slovník', *Litikon — časopis pre výskum literatúry* 1, 2017, pp. 278–282.
- Čechová M. et al., *Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)*, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2016.
- Daemrrich H.S., Daemrrich I., *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Francke Verlag, Tübingen–Basel 1995.
- Gecse, G., Horváth H., *Malý lexikon Biblie*, Spektrum, Bratislava 1990.
- Horrocks C., *Baudrillard a milénium*, transl. J. Vacek, Triton, Praha 2002.
- Hicks H.J., *The Post-Apocalyptic Novel of the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*, Palgrave Macmillan, London 2016.
- Krátky slovník slovenského jazyka*, eds. J. Kačala, M. Pisárčiková, M. Považan, Veda, Bratislava 2003, <https://slovník.juls.savba.sk/?d=kssj4>.
- Mytológia. Ilustrovaný sprievodca svetovými mýtmi a legendami*, Perfekt, Bratislava 2006.
- Prince S., *Apocalypse Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick et al. 2021.
- Wójcik D., *The End of the World as We Know It: Faith, Fatalism and Apocalypse in America*, New York University Press, New York–London 1997.

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.29.2>

Mateusz Antczak

ORCID: 0000-0002-1784-3499

Uniwersytet Opolski

Fantastyczne zwierzęta i jak je... stworzyć. Konstrukcja fantastycznych gatunków w kulturze popularnej

Słowa kluczowe: fantasy, science fiction, biologia, ewolucja, organizmy, adaptacja

Keywords: fantasy, science fiction, biology, evolution, organisms, adaptation

Fantastic Beasts and How to... Create Them: Construction of Fantastic Species in Popular Culture

Summary

Works of fantasy-based popular culture, including movies, comic books and novels, are inhabited by myriads of imagined, fictional species. Many of them are not properly constructed and as such may cause a feeling similar of ludonarrational dissonance. To make fictional species believable it has to be thought out with adherence to physical and biological laws, especially evolutionary processes. Specific features of said species should be presented as adaptations its native climate and geography or/and products of the evolutionary 'race' between different species. Predators have certain evolutionary features utilized for effective hunting, while other species adapt for efficient defense against predation. Such adaptations may be features of anatomy (morphology), physiology or behavior. If no additional explanation to the species' specific (environmental etc.) circumstances is given, it should be created according to geological actualism, i.e. the same laws that govern life on Earth should be applied, regardless of the place and time of action (even if it does not take place on Earth). This article discusses some basic evolutionary laws and the means of using them in worldbuilding. It also provides examples of properly and improperly constructed fictional species.

Wstęp

Książki, filmy i komiksy fantastyczne prezentują czytelnikom i widzom wiele nieistniejących w prawdziwym świecie stworzeń. Cel ich przedstawienia bywa różny: budowanie napięcia i grozy w horrorach¹, konstruowanie fabuły wokół fantastycznych stworzeń² lub kreowanie świata przedstawionego, tła dla wydarzeń fabularnych. Niektóre ukazane stworzenia odbiorca intuicyjnie uznaje za nieprawdopodobne, podczas gdy występowanie innych wydaje się możliwe, jeśli nie w naszym świecie, to w zaprezentowanej w dziele nieznannej krainie. Dlaczego tak się dzieje? Jakimi zasadami powinni kierować się twórcy przy opisywaniu nowych nierzeczywistych organizmów — czy to roślin, czy grzybów, czy zwierząt?

Aby poczucie immersji było jak największe, wykreowane gatunki muszą być zgodne ze znanymi nam prawami biologicznymi³. Choć z reguły głównym zadaniem dzieła popkultury nie jest edukacja, poprawne naukowo historie mają większą szansę na zainspirowanie odbiorców⁴. Teoretycznie w tworzeniu nowych gatunków autorzy mają niemal nieograniczone pole działania, jednak niektóre formy będą dla odbiorcy bardziej naturalne niż inne, właściwie osadzone w otaczającym nas świecie, abstrahując od na przykład zasadności ich wykorzystania fabularnego. Czytelnik lub widz może sobie nawet nie zdawać sprawy z przyczyny takiego stanu rzeczy, ale — szczególnie jeśli akcja dzieła ma miejsce współcześnie na Ziemi — pojawienie się nieznanymi nauce stworzeń powinno mieć racjonalne uzasadnienie (wyjątkiem są byty nadprzyrodzone w literaturze grozy). W przeciwnym razie może się pojawić wrażenie przypominające dysonans ludonarracyjny znany z gier wideo. Jest to problem, który pojawia się, gdy fabuła oraz obserwowane wydarzenia nie pokrywają się z sobą⁵. To określenie coraz częściej stosuje się także do produkcji telewizyjnych i dzieł literackich.

¹ Zob. np. L. Child, *Terminalny mróz*, przeł. D. Górską, Warszawa 2011.

² Zob. np. A. McCafrey, *Jeźdźcy smoków*, przeł. R. Chodasz, Katowice 2007.

³ S. Baker, *Fantastical Biology — Part One: Fantasy Creatures and Their Habitats*, Fantasy Faction, 28.05.2014, <http://fantasy-faction.com/2014/fantastical-biology-fantasy-creatures-and-their-habitats> (dostęp: 7.10.2022).

⁴ A.C. Chambers, *Comment: Movies and Scientific Accuracy*, „Microbiology in Popular Culture” 44, 2017, nr 4, s. 191–192.

⁵ M. Trela, *Dysonans ludonarracyjny to problem występujący nie tylko w grach, twierdzi Jonathan Blow*, Miastogier, 23.06.2016, <https://www.miastogier.pl/wiadomosc,34308.html> (dostęp: 28.09.2022).

Kwestia obcości

Czy jednak na pewno musimy się opierać na realnych prawach biologicznych? Czy nie możemy odnieść się do teorii obcości Waldenfelsa⁶ bądź umiejscowić akcję w obcym miejscu, przedstawiając to, co nieznanne? Ale przecież to, co niezgłębione, też rządzi się określonymi prawami, a zadaniem nauki (kierowanej ludzką ciekawością, chęcią poznania) jest odkrycie tych zasad. Nawet jeśli z początku nieznanne, w toku opowieści wszystkie elementy powinny znaleźć swoje wyjaśnienie. Za przykład nawiązujący do teorii obcości podaje się *Mówcę umarłych* Orsona S. Carda⁷. Powieść zajmuje się bowiem ksenologią fikcyjnych gatunków, wyjaśniając stopniowo, lecz szczegółowo niespotykane na Ziemi aspekty ich anatomii i zachowania — choć zgodne z prawami biologicznymi.

Czy w takim razie nie możemy fantastycznej natury imaginowanych gatunków wyjaśnić obecnością w świecie przedstawionym magii lub wysoko rozwiniętej technologii? Powieści i filmy fantastyczne zgodnie z definicją gatunku sięgają po jeden (fantasy) lub drugi (science fiction) koncept. Jednakże obecność tych elementów nie jest jednoznaczna z łamaniem praw fizyki, chemii i biologii znanego nam wszechświata. Magia, jeśli istnieje w świecie przedstawionym, również rządzi się określonymi zasadami i tworzy konkretny system (na przykład magia oparta na świetle w powieściach Brenta Weeks⁸). Niektórzy autorzy wręcz opisują ją jako nieznaną dotąd dziedzinę nauki³. Element magiczny powinien być przy tym osadzony w wyznaczonych ramach, zwykle opisanych przez specyficzny system zaklęć werbalnych (na przykład jak w serii o Harrym Potterze⁹), choreograficznych lub chemicznych w postaci czarodziejskich wywarów (znaki i eliksiry wiedźmińskie w sadze o GERALCIE z Rivii¹⁰). Prawa magiczne nie muszą być szczegółowe (jak na przykład w powieściach Terry'ego Goodkinda¹¹), ale nadają kierunek opowieści oraz dodają jej wiarygodności.

Ewolucja jako podstawa bioróżnorodności

U podstaw współczesnej i kopalnej bioróżnorodności leży oczywiście proces ewolucji organizmów drogą doboru naturalnego¹², opisany ponad 150 lat temu

⁶ K.M. Maj, *Ksenologia i ksenotopografia Bernharda Waldenfelsa wobec podstawowych założeń światotwórczych literatury fantastycznej* (Orson Scott Card, Neil Gaiman, George R.R. Martin), „Hybris” 27, 2014, s. 72–95.

⁷ *Ibidem*; O.S. Card, *Mówca umarłych*, przeł. P.W. Cholewa, Warszawa 1997.

⁸ B. Weeks, *Czarny pryzmat*, przeł. M. Strzelec, Warszawa 2011.

⁹ J.K. Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, przeł. A. Polkowski, Poznań 1997.

¹⁰ A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, Warszawa 1993.

¹¹ T. Goodking, *Pierwsze prawo magii*, przeł. L. Targosz, Poznań 2004.

¹² C.A.M. Russo, T. Andre, *Science and Evolution*, „Genetics and Molecular Biology” 42, 2019, nr 1, s. 120–124.

przez Charlesa Darwina¹³ i Alfreda Wallace'a¹⁴. Z czasem teorię Darwina uzupełniono i uszczegółowiono¹⁵, jako że w połowie XIX wieku brytyjski badacz i jemu współcześni nie wiedzieli jeszcze między innymi, w jaki sposób cechy rodziców są dziedziczone przez potomstwo¹⁶. „Ewolucja” to jednak termin wieloznaczny (nawet ograniczając się do biologicznego znaczenia), aczkolwiek sam proces ewolucji przynosi zmiany biologiczne prowadzące na przestrzeni pokoleń do powstania nowych gatunków (specjacji)¹⁷.

Czy możemy przewidzieć, jak przebiegałyby owe zmiany w fikcyjnym świecie tekstu kultury? Nie, ponieważ nie jest to proces celowy czy zaplanowany. Takie idee jak „inteligentny projekt” czy kreacjonizm jako nefalsyfikowalne nie powinny podlegać dyskursowi nauk przyrodniczych, a więc empirycznych¹⁸. Aby jednak fantastyczny gatunek był dla odbiorcy wiarygodny, musi zostać przedstawiony tak, jakby miał szansę powstać naturalnie, na drodze niezmiennych od milionów lat procesów biologicznych — w myśl zasady aktualizmu geologicznego, będącego jedną z podstawowych reguł w naukach o Ziemi. Sformułowany przez Jamesa Huttona i rozwinięty przez Charlesa Lyella w wydanej po raz pierwszy w latach 1830–1833 *Principles of Geology*¹⁹ aktualizm geologiczny daje się streścić w krótkim zdaniu: „teraźniejszość jest kluczem do przeszłości” — to znaczy, że te same prawa, które działają dzisiaj, kształtowały Ziemię w odległych w czasie okresach geologicznych.

Założenia procesu ewolucji to: dziedziczność cech, zmienność, konkurencja (czyli walka o ograniczone zasoby) i różnicowa przeżywalność. Zmiany genetyczne zachodzące w populacji (ewolucja nie dotyczy pojedynczych osobników — jest obserwowalna właśnie w skali populacji) są przy tym losowe — jedne są korzystne, inne nie. Na skutek tych losowych zmian ewolucyjnych powstają nowe cechy, z których tylko niektóre będą miały szansę utrwalić się w populacji²⁰. Zasadniczym pojęciem koniecznym do zrozumienia tego mechanizmu jest „adaptacja”, czyli dostosowywanie się do zmian otoczenia. Niektóre z nowych cech (będących wynikiem przypadkowych mutacji materiału genetycznego, dziedziczonego przez następne pokolenia) okazują się przydatne w efektywniejszym zdobywaniu po-

¹³ C. Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London 1859.

¹⁴ A.F. Wallace, *On the Tendency of Varieties to Depart Indefinitely from the Original Type*, „Alfred Russel Wallace Classic Writings” 1, 1858.

¹⁵ P. Koperski, *Współczesne poglądy na teorię ewolucji*, „Edukacja Biologiczna i Środowiskowa” 29, 2009, s. 10–21.

¹⁶ S. Parker, *Evolution: The Whole Story*, Buffalo-New York 2015.

¹⁷ C. Darwin, *op. cit.*; P. Koperski, *op. cit.*; S. Parker, *op. cit.*

¹⁸ N.J. Matzke, *The Evolution of Creationist Movements*, „Evolution: Education and Outreach” 3, 2010, s. 145–162.

¹⁹ C. Lyell, *Principles of Geology*, London 1997.

²⁰ D.J. Futuyma, *Ewolucja*, przeł. W. Babik [et al.], Warszawa 2008; N.A. Campbell, J.B. Reece, *Biologia*, przekład zbiorowy, Poznań 2015.

żywienia, obronie przed drapieżnikami, przetrwaniu w określonym klimacie lub zdobyciu partnera (dobór płciowy)²¹. Zwiększają zatem szansę na przeżycie. Organizmy o określonych cechach przetrwają dłużej lub wydadzą więcej potomstwa, zwiększając w populacji udział genów kodujących te cechy. Z czasem nagromadzenie tak powstałych zmian może prowadzić do powstania bariery rozrodczej (populacja o nowych cechach nie może krzyżować się z populacją, w której te zmiany się nie pojawiły) i specjacji, czyli powstawania nowego gatunku, chociaż granica jest trudna do wychwycenia²².

Co ciekawe, projektowanie nieistniejących w realnym świecie organizmów zajmuje nie tylko fantastów, ale też biologów. Istnieją liczne publikacje na temat tak zwanej ewolucji spekulatywnej (na przykład prace Dougala Dixona i Petera Warda²³). Geolodzy są w stanie opisać zmiany, jakie nastąpią na Ziemi za 50, 100, 200 milionów lat, a biolodzy ewolucyjni starają się przewidzieć, jak mogłyby się do tych zmian zaadaptować współcześnie występujące gatunki. Twórcy dzieł kultury mogą się zatem inspirować i kierować spekulatywnymi pracami naukowców.

Co to oznacza dla twórców fantastyki? Opisuując fikcyjne gatunki, autorzy powinni pamiętać, że morfologia, fizjologia i zachowanie nowych organizmów ma za zadanie odzwierciedlać adaptacje do życia w specyficznym ekosystemie. W żaden sposób nie ogranicza to twórczej inwencji — wystarczy spojrzeć na niezwykle przystosowanie niezliczonej ilości realnych ziemskich organizmów. Niektóre na pierwszy rzut oka wydają się nieprawdopodobne i nieprzydatne, ale prace biologów ewolucyjnych pokazują, że jest inaczej. Wszystkie te cechy powstały jako adaptacje (lub egzaptacje — wykorzystanie „starej” struktury do nowych celów) na drodze doboru naturalnego²⁴.

Warto zauważyć, że ewolucja organizmów żywych nie zachodzi równomiernie, lecz raz szybciej, raz wolniej. Są pewne sytuacje, które wyzwalają swoiste przyspieszenie zmian ewolucyjnych — najszybciej takie zmiany zachodzą po okresach wielkich wymierań (nagłego w skali czasu geologicznego wyginięcia znacznej liczby gatunków), kiedy opustoszałe nisze ekologiczne czekają na nowych gospodarzy. Nie ma wówczas konkurencji, a gatunki, które przetrwały zagładę, szybko się różnicują, adaptują do nowych miejsc w środowisku i łańcuchu pokarmowym. Nazywamy to radiacją adaptatywną²⁵.

²¹ D.J. Futuyma, *op. cit.*; N.A. Campbell, J.B. Reece, *op. cit.*

²² H. Barton, *Speciation*, „Trends in Ecology & Evolution” 16, 2001, nr 7, s. 325.

²³ D. Dixon, *After Man: A Zoology of the Future*, [b.m.w.] 1982; D. Dixon, *The New Dinosaurs: An Alternative Evolution*, Topsfield, MA 1988; P. Ward, *Future Evolution*, New York 2001.

²⁴ D.J. Futuyma, *op. cit.* Na przykład nietypowy kształt dziobu trzewikodzioba to efekt specjalizacji w żywieniu się głównie rybami dwudysznymi; zob. J.A. Tomita *et al.*, *Challenges and Successes in the Propagation of the Shoebill *Balaniceps Rex*: With Detailed Observations from Tampa's Lowry Park Zoo, Florida*, „International Zoo Yearbook” 48, 2013, s. 69–82.

²⁵ A. Hallam, *Ewolucja i zagłada: wielkie wymierania i ich przyczyny*, przeł. M. Ryszkiewicz, Warszawa 2004.

Ostatnia zagłada na skalę globalną wystąpiła po wymarciu dinozaurów i wielu innych grup organizmów pod koniec okresu kredowego, czyli 66 milionów lat temu²⁶. Największy kryzys miał miejsce pod koniec permu, 251 milionów lat temu, kiedy z powierzchni Ziemi prawdopodobnie zniknęło ponad 90% gatunków²⁷. Ale życie przetrwało i ponownie zaadaptowało się do zastanych warunków.

Inne sytuacje, które mogą niejako wymusić specjację/radiację, to: oderwanie masy lądowej — dryf kontynentów, wypiętrzenie gór czy przypadkowe zasiedlenie wyspy (specjacja allopatryczna). Mamy wtedy do czynienia z tak zwanym efektem założyciela, odnoszącym się do sytuacji, gdy część populacji trafi w nowe miejsce, na przykład na wyspę. Ograniczona część populacji może przemieścić i przekazywać dalej tylko określony zestaw genów. Z czasem może to doprowadzić do powstania nowego podgatunku lub gatunku. Podobnym zjawiskiem jest tak zwany efekt wąskiego gardła, dotyczący sytuacji, gdy z powodu katastrofy przetrwała jedynie mała część populacji²⁸.

Organizmy mają zatem możliwość zasiedlić nowe nisze, w związku z czym omówione mechanizmy można wykorzystać również przy tworzeniu fikcyjnych gatunków. Różnicowa przeżywalność dotyczy więc nie tylko mechanizmów kierunkowych i lepszej przeżywalności lepiej przystosowanych, lecz także mechanizmów neutralnych.

Zaginiony świat

Z tych mechanizmów często korzystają fantaści (poczynając od Arthura Conan Doyle’a²⁹ po Michaela Crichtona³⁰). Ale czy to znaczy, że słynny zaginiony świat mógłby istnieć naprawdę? Załóżmy, że jest miejsce odizolowane od innych, którego ludzie jeszcze nie odkryli. Czy spotkamy tam dinozaury? Wątpliwe, aby przez kilkadziesiąt milionów lat zwierzęta się nie zmieniły. Znamy co prawda tak zwane żywe skamieniałości, ale w ostatnich latach coraz więcej mówi się o tym, że ich podobieństwo do odległych w czasie przodków nie jest tak bliskie, jak niegdyś sądzono³¹. Pewne grupy jednak rzeczywiście zmieniły się w niewielkim

²⁶ A.A. Chiarenza *et al.*, *Asteroid Impact, Not Volcanism, Caused the End-Cretaceous Dinosaur Extinction*, „Proceedings of the National Academy of Sciences (PNAS)” (dalej: „PNAS”) 117, 2020, nr 29, s. 17084–17093.

²⁷ D. Jablonski, *Extinctions: A Paleontological Perspective*, „Science” 253, 1991, nr 5021, s. 754–757.

²⁸ D.J. Futuyma, *op. cit.*

²⁹ A.C. Doyle, *Świat zaginiony*, przeł. T. Evert, Poznań 1993.

³⁰ M. Crichton, *Zaginiony świat*, przeł. A. Leszczyński, Warszawa 1995.

³¹ D. Casane, P. Laurenti, *Why Coelacanths Are Not “Living Fossils”*, „Bioessays” 35, 2013, s. 332–338.

stopniu (na przykład celakanty³², krokodyle³³, rekiny³⁴). Mowa jednak o zwierzętach, których ekologia również niewiele się zmieniła. Jeśli zaginiony świat będzie dla jakiegoś gatunku nowym miejscem o odrębnym biotopie, wymusi to zmiany ewolucyjne.

W obrazowy sposób mówi o tym hipoteza Czerwonej Królowej³⁵. W jednej ze scen kontynuacji przygód *Alicji w Krainie Czarów*³⁶ tytułowa bohaterka wraz z Czerwoną Królową Szachów bardzo szybko biegną, ale krajobraz wokół się nie zmienia, a kiedy się zatrzymują, są w miejscu, z którego wyruszyły. Królowa wyjaśnia wtedy: „Bo widzisz, u nas trzeba biec z całą szybkością, na jaką ty w ogóle możesz się zdobyć, ażeby pozostać w tym samym miejscu. A gdybyś się chciała gdzie indziej dostać, musisz biec przynajmniej dwa razy szybciej”³⁷. Tak samo jest w ewolucyjnym wyścigu. Zmiany cały czas zachodzą, a organizmy nieustannie się dostosowują (walczą o zasoby, adaptują się do zmian klimatu, poziomu morza, ukształtowania terenu itp.). Motyw niezbadanej wyspy jest zatem nierzadko wykorzystywany w fantastyce niezgodnie z prawami biologicznymi.

Ewolucja pozaziemska

Powieści i filmy z gatunku science fiction szczególnie często umiejscawiają akcję poza Ziemią. Prawdopodobieństwo zaistnienia życia rośnie na planetach podobnych do naszej. Podobieństwo to opisuje współczynnik ESI, którego wartość mieści się między 0 a 1. Im bliżej jedynki, tym bardziej opisywane ciało niebieskie przypomina Ziemię³⁸. Jakie warunki musi zatem spełniać planeta, aby mogło rozwinąć się na niej życie?

³² R. Cloutier, *Patterns, Trends, and Rates of Evolution within the Actinistia*, [w:] *The Biology of Latimeria Chalumnae and Evolution of Coelacanth*s, red. J.A. Musick, M.N. Bruton, E.K. Balon, Dordrecht 1991, s. 23–58.

³³ R.E. Green *et al.*, *Three Crocodylian Genomes Reveal Ancestral Patterns of Evolution among Archosaurs*, „Science” 346, 2014, nr 6125, art. 1254449.

³⁴ Y. Hara *et al.*, *Shark Genomes Provide Insights into Elasmobranch Evolution and the Origin of Vertebrates*, „Nature Ecology & Evolution” 2, 2018, s. 1761–1771.

³⁵ L. Van Valen, *A New Evolutionary Law*, „Evolutionary Theory” 1, 1973, s. 1–30.

³⁶ L. Carroll, *Po drugiej stronie lustra i co tam Alicja znalazła*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1972 [e-book].

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ D. Schulze-Makuch *et al.*, *A Two-Tiered Approach to Assessing the Habitability of Exoplanets*, „Astrobiology” 11, 2011, nr 10, s. 1041–1052.

Odpowiednia odległość od gwiazdy centralnej (ani za ciepło, ani za zimno)

Jeśli orbita planety znajduje się poza tak zwaną strefą zamieszkiwalną (albo strefą złotowłosej³⁹), będzie na niej zbyt gorąco (za blisko gwiazdy) lub zbyt zimno (za daleko od gwiazdy), aby mogło się na niej rozwinąć życie. Pewne modele wskazują, iż do rozwinięcia prostych form wystarczą niewielkie ilości śniegu lub mgły, co pokazuje, że życie może się rozwinąć w zakresie temperatur między 5 i 122°C⁴⁰. Znamy tę sytuację z Układu Słonecznego — Wenus jest za blisko Słońca, a Mars za daleko. Choć na tym ostatnim występuje woda, to jest to woda w stanie stałym⁴¹. W wąskiej strefie wokół Słońca, w której panują odpowiednie warunki, znajduje się tylko Ziemia. Ale wokół innych gwiazd mogą krążyć inne planety, podobne do Ziemi. Co roku wszak odkrywano są kolejne⁴².

Obecność wody

Aktualnie uznajemy, że obecność wody w stanie ciekłym jest niezbędna do powstania złożonego życia. Choć niewykluczone, że nie musi to być woda, lecz ciecz o odmiennym składzie chemicznym — niezamarznięta i nie w postaci pary w atmosferze. Poza Ziemią rozległe morza obecne są na przykład pod powierzchnią Europy, ale także na księżycach Saturna — Tytana, Mimas i Enceladusa⁴³. Tego typu ciała niebieskie mogą być wyjątkiem od pierwszej reguły (odległości od gwiazdy) — siły pływowce sprawiają bowiem, że pod grubą warstwą lodu spowijającą powierzchnię księżycy mogą znajdować się płynne oceany, a zatem teoretycznie może tam występować życie⁴⁴.

³⁹ J.F. Kasting, *Habitable Zones around Low Mass Stars and the Search for Extraterrestrial Life*, [w:] *Planetary and Interstellar Processes Relevant to the Origins of Life*, red. D.C.B. Whittet, Dordrecht 1997, s. 291–307; J. Trefil, M. Summers, *Wyobrażone życie. Wyprawa na egzoplanety w poszukiwaniu inteligentnych istot pozaziemskich, stworzeń lodu i zwierząt supergrawitacyjnych*, przeł. T. Chawziuk, Kraków 2021.

⁴⁰ C.P. McKay, *Requirements and Limits for Life in the Context of Exoplanets*, „PNAS” 111, 2013, nr 35, s. 12628–12633.

⁴¹ B.M. Jakosky, R.M. Haberle, *The Seasonal Behavior of Water on Mars*, [w:] *Mars*, red. H.H. Kieffer *et al.*, Tucson, AZ 1992, s. 969–1016.

⁴² L. Delrez *et al.*, *Two Temperate Super-Earths Transiting a Nearby Late-Type M Dwarf*, „Astronomy & Astrophysics” 667, 2022, art. A59.

⁴³ P. Hand, *Pozaziemskie oceany. Poszukiwanie życia w głębinach kosmosu*, przeł. Z. Lamża, Kraków 2022.

⁴⁴ C.P. McKay, *op. cit.*; L. Delrez *et al.*, *op. cit.*

Stabilna planeta, orbita i układ planetarny

Aby na planecie mogło się rozwinąć życie, nie powinna się ona znajdować w bliskim sąsiedztwie na przykład gazowych gigantów. Odpowiednie oddalenie od planet w typie Jowisza oznacza brak szkodliwego promieniowania i zaburzenia orbity (grawitacyjnego). Planeta, która krąży po bardzo eliptycznej orbicie, raz jest za blisko, a raz daleko od swojego słońca. To sprawia, że jest ona bardzo niestabilna pod względem temperatury. Szkodliwe są także zaburzenia ruchu obrotowego (półkula zamarznięta i gorąca) oraz zmienność jasności gwiazdy⁴⁵. Planeta musi też mieć odpowiednią masę, aby utrzymać atmosferę oraz zestaw niezbędnych pierwiastków chemicznych⁴⁶.

Sytuacja na stworzonej na potrzeby fantastycznej opowieści planecie może jednak odbiegać od tego, co znamy z Ziemi. Może być na niej — jak to ujęli w książce *Wyobrażone życie* James Trefil i Michael Summers — życie podobne do naszego, oparte na innych związkach niż węgiel, lub „zupełnie nie takie jak nasze”⁴⁷, nieoparte na chemii. Rozpoznanie i zrozumienie takiej formy życia może być bardzo trudne lub niemożliwe, jak w najsłynniejszych powieściach Stanisława Lema⁴⁸. Jeśli natomiast kreujemy nowe stworzenia bez dodatkowych wyjaśnień, muszą być one zgodne z prawami znanymi z Ziemi (aktualizm).

Życie na obcej planecie może być bardzo podobne do ziemskiego, a nawet identyczne, jeśli weźmiemy pod uwagę hipotezę panspermii (molekularnej lub organizmów) albo obserwowalny współcześnie i w zapisie kopalnym fakt konwergencji (ewolucji zbieżnej). Pierwszy przypadek to hipoteza mówiąca o tym, że życie rozprzestrzeniło się w kosmosie z pomocą jednokomórkowych bądź prostych wielokomórkowych organizmów lub ich przetrwalników przedostających się na nowe ciała niebieskie wraz z meteorytami⁴⁹. Drugi proces odnosi się do sytuacji, kiedy podobne środowisko i styl życia sprawiają, że przedstawiciele niespokrewnionych z sobą grup wykształcają podobne adaptację i morfologię⁵⁰ (na przykład triasowe fitozauiry i współczesne gawiale).

⁴⁵ D.R. Faulkner, *There's No Place like Home*, „Answers: Building a Practical Worldview” 9, 2016, nr 1, s. 60–62; A. Łosiak, *Jak zbudować życiodajną planetę. Poradnik konstruktora*, „Tygodnik Powszechny”, 23.04.2017, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jak-zbudowac-zyciodajna-planete-poradnik-konstruktora-147718> (dostęp: 28.09.2022).

⁴⁶ D.R. Faulkner, *op. cit.*

⁴⁷ B.M. Jakosky, R.M. Haberle, *op. cit.*

⁴⁸ Na przykład inteligentny ocean w powieści Stanisława Lema *Solaris*, Warszawa 1961.

⁴⁹ M. Sithamparam *et al.*, *A Material-Based Panspermia Hypothesis: The Potential of Polymer Gels and Membraneless Droplets*, „Biopolymers” 2022.

⁵⁰ D.J. Futuyma, *op. cit.*

Raz gorzej, raz lepiej, czyli przykłady prawidłowych i nieprawidłowych projektów

W literaturze i kinematografii można znaleźć liczne przykłady fantastycznych stworzeń skonstruowanych zarówno prawidłowo, jak i nieprawidłowo (to znaczy zgodnie lub niezgodnie z duchem nauk przyrodniczych). Nie musi to oczywiście równoznacznie wskazywać na sukces lub porażkę dzieła, bo adekwatność naukowa nie jest głównym wyznacznikiem satysfakcji z odbioru danego produktu popkultury (choć w analizach czynników powodzenia jest ona zwykle pomijana⁵¹). Odnajdziemy zatem przykłady utworów, które odniosły finansowy sukces mimo swobodnego podejścia do kwestii procesów ewolucyjnych. Zaprezentowane tu przykłady zawierają jedynie ocenę poprawności naukowej konstrukcji fantastycznych organizmów, a nie ogólnej wartości utworów, nie biorą również pod uwagę naszego zainteresowania tym, co niezrozumiałe i obce⁵², co mogłoby z kolei wpływać na bardziej pozytywny odbiór stworzeń istniejących w fikcyjnej opowieści wbrew znanym nam prawom przyrody.

Gigantyzm i wyspy, czyli problem zaginionego świata

Częstym błędem jest nie tyle sama konstrukcja fantastycznych gatunków, ile ich umiejscowienie. W kinematografii i literaturze znajdziemy sporo przykładów ciekawie zaprojektowanych „potworów” o imponujących rozmiarach, umieszczonych w niewłaściwym otoczeniu. Jednym z takich intensywnie eksploatowanych motywów jest zaginiona wyspa, na której żyje cały wachlarz gigantycznych drapieżników, podczas gdy w każdym ekosystemie duże zwierzęta są mniej liczne, tak samo jak mniej liczne od całego przekroju roślinożerców są zwierzęta mięsożerne, szczególnie tak zwane czołowe drapieżniki (ang. *apex predators*)⁵³.

Tymczasem na przykład w *King Kongu* (najbardziej eksponowane jest to w wersji Petera Jacksona⁵⁴) wyspę zasiedlają dziesiątki zwierząt (i roślin!) o morderczych zapędach. W najnowszym przedstawieniu tej klasycznej opowieści⁵⁵ oprócz gigantycznej małpy mamy olbrzymie podziemne stworzenia kroczące na

⁵¹ N. Sood, J. Balamurugan, *Factors Affecting the Success of Movies — a Case Study of Twin Movies*, „International Journal of Innovative Science and Research Technology” 2, 2017, nr 11, s. 105–108; Z. Gao et al., *How to Make a Successful Movie: Factor Analysis from Both Financial and Critical Perspectives*, [w:] *Information in Contemporary Society iConference. Lecture Notes in Computer Science*, red. N. Taylor et al., t. 11420, Cham 2019, rozdz. 63, s. 669–678; A. Kim, S. Trimi, S.G. Lee, *Exploring the Key Success Factors of Films: A Survival Analysis Approach*, „Service Business” 15, 2021, s. 613–638.

⁵² O.S. Card, *op. cit.*

⁵³ H. Barton, *op. cit.*

⁵⁴ *King Kong*, reż. P. Jackson, USA–Nowa Zelandia–Niemcy 2005.

⁵⁵ *Kong: Wyspa czaszki*, reż. J. Vogt-Roberts, USA–Wietnam–Australia–Chiny–Kanada 2017.

przednich łapach i ciągnące ogon po ziemi, co z jednej strony może być widowiskowe, a z drugiej może skłaniać do refleksji, czy to fizycznie możliwe (z całą pewnością jest to biomechanicznie nieefektywne, więc wątpliwe, aby takie rozwiązanie pojawiło się w naturalny sposób w drodze ewolucji). Jeśli tylne kończyny uległy całkowitej redukcji, podobnie powinno się stać z przednimi — taka sytuacja wielokrotnie miała miejsce w ewolucji gadów łuskonośnych, które adaptując się do podziemnego trybu życia, traciły kończyny w toku ewolucji⁵⁶.

Gigantyzm szczególnie razi w wypadku zwierząt, które ze względu na swoją budowę anatomiczną nie mogłyby osiągnąć takich gabarytów nawet na kontynencie. Dotyczy to także zwierząt słynących ze swoich pokaźnych rozmiarów. Znane są przy tym przypadki wyspowej miniaturyzacji dinozaurów (wyspa Hateg⁵⁷) czy mamutów (wyspa Wrangla, Sardynia i inne⁵⁸). W prologu do filmu *Kong: Wyspa czaszki* z 2017 roku można dostrzec też pająka wielkości drzew.

Przykłady wykorzystania gigantycznych lądowych stawonogów można by mnożyć (na przykład *Żołnierze kosmosu*⁵⁹), ale owady i pająki jako stworzenia oddychające poprzez system tchawek i przetchlinek nie mogą osiągać tak dużych rozmiarów (największy znany ziemski owad to weta, która może przekraczać nawet 30 centymetrów, wliczając odnóża, również z powodu braku konkurencji z gryzoniami⁶⁰). Inaczej było w przeszłości geologicznej, ponad 300 milionów lat temu, w okresie karbońskim, kiedy naszą planetę porastały wielkie lasy drzewiastych paproci, skrzypów i widłaków, a poziom tlenu w atmosferze był co najmniej kilka procent wyższy niż obecnie⁶¹. Dzięki temu stawonogi osiągały rozmiary dziś niespotykane — na przykład ważki *Meganeura* lub wije *Arthropleura*⁶².

Aby wiarygodnie osadzić wielkie stawonogi w fantastycznej opowieści, należy umieścić akcję w przeszłości (lub przyszłości Ziemi), specjalnym ośrodku lub na planecie o wyższej niż obecnie na Ziemi zawartości tlenu w atmosferze. Inna możliwość to uznanie morfologii insektopodobnych przybyszów spoza Układu Słonecznego za efekt konwergencji ewolucyjnej (zwierzęta niebędące owadami,

⁵⁶ A. Skinner, M.S. Lee, M.N. Hutchinson, *Rapid and Repeated Limb Loss in a Clade of Scincid Lizards*, „BMC Evolutionary Biology” 8, 2008, art. 310.

⁵⁷ Z. Csikia, M.J. Benton, *An Island of Dwarfs — Reconstructing the Late Cretaceous Hateg Palaeoecosystem*, „Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology” 293, 2010, nr 3–4, s. 265–270; K. Stein *et al.*, *Small Body Size and Extreme Cortical Bone Remodeling Indicate Phyletic Dwarfism in Magyarosaurus Dacus (Sauropoda: Titanosauria)*, „PNAS” 107, 2010, nr 20, s. 9258–9263.

⁵⁸ V.L. Herridge, A.M. Lister, *Extreme Insular Dwarfism Evolved in a Mammoth*, „Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences” 279, 2012, nr 1741, s. 3193–3200; A. Larramendi, *Shoulder Height, Body Mass and Shape of Proboscideans*, „Acta Palaeontologica Polonica” 61, 2016, nr 3, s. 537–574.

⁵⁹ *Żołnierze kosmosu*, reż. P. Verhoeven, USA 1997.

⁶⁰ M.J. Griffin *et al.*, *Exploring the Concept of Niche Convergence in a Land without Rodents: The Case of Weta as Small Mammals*, „New Zealand Journal of Ecology” 35, 2011, nr 3, s. 302–307.

⁶¹ S. Parker, *op. cit.*

⁶² N.J. Butterfield, *Oxygen, Animals and Oceanic Ventilation: An Alternative View*, „Geobiology” 7, 2009, nr 1, s. 1–7.

jedynie powierzchownie je przypominające, lecz mające odmienny system oddechowy — czyżbyśmy właśnie z takimi gatunkami mieli do czynienia w *Grze Endera*?⁶³).

Kolejnym problemem jest umiejscowienie w takim otoczeniu zwierząt wymarłych przed dziesiątkami milionów lat, niewykazujących żadnych oznak zmian. Zmiany anatomii są w takim wypadku wielce prawdopodobne, choć ogólny plan budowy może być zachowany. Znane są oczywiście przykłady tak zwanych taksonów Elvisa (stworzeń uznawanych za dawno wymarłe, a po latach „odkrytych na nowo”). Badania genetyczne dowodzą jednak, że nie są to te same gatunki co w przeszłości, choć morfologicznie są do nich łudząco podobne (na przykład *latimeria*⁶⁴). Mamy też przykłady organizmów z niespokrewnionych grup, ale o podobnym planie budowy. Jeśli jednak umieścimy je w odmiennym środowisku na ponad 60 milionów lat, sytuacja prawdopodobnie ulegnie zmianie.

Nieprawdopodobnie prawdopodobne

W filmie i literaturze odnajdziemy oczywiście także liczne prawidłowo (z biologicznego punktu widzenia) zaprojektowane gatunki. Abstrahując od oceny scenariusza, szczegółowo i wiarygodnie zaplanowany wydaje się świat Pandory, planety stworzonej na potrzeby filmu *Avatar*⁶⁵. W tle zobaczymy zwierzęta zajmujące różne nisze ekologiczne, które cechuje odmienna dieta. Niektóre z nich przypominają to, co znamy z Ziemi, na przykład latające stworzenia o błoniastych skrzydłach wykazują wyraźne podobieństwa do pierwszej grupy aktywnie latających kręgowców, czyli pterozaurów (jednego nawet nazwano na cześć filmowych lotników⁶⁶).

Połączenie między Na'vi a innymi gatunkami (za pomocą tworów przypominających warkocze) również ma ewolucyjne uzasadnienie. Taki związek mógł bowiem powstać na drodze biologicznych procesów. Ludzie także udomowili całą rzeszę stworzeń, wpływając nie tylko na ich ewolucję, ale też behavior. W filmie Camerona współpraca międzygatunkowa ma charakter anatomiczny i może być uznana za efekt koewolucji i symbiozy, tak jak zależności między błazenkami i koralami⁶⁷ lub krokodylami i siewkami⁶⁸.

⁶³ O.S. Card, *Gra Endera*, przeł. P.W. Cholewa, Warszawa 2009.

⁶⁴ L. Cavin, G. Guinot, *Coelacanth*s as “Almost Living Fossils”, „Frontiers in Ecology and Evolution” 2, 2014.

⁶⁵ *Avatar*, reż. J. Cameron, USA–Wielka Brytania 2009.

⁶⁶ X. Wang, *An Early Cretaceous Pterosaur with an Unusual Mandibular Crest from China and a Potential Novel Feeding Strategy*, „Scientific Reports” 4, 2014, art. 6329.

⁶⁷ H.T.T. Nguyen *et al.*, *Cophylogenetic Analysis of the Relationship between Anemonefish Amphiprion (Perciformes: Pomacentridae) and Their Symbiotic Host Anemones (Anthozoa: Actiniaria)*, „Marine Biology Research” 16, 2020, s. 117–133.

⁶⁸ F.N. Egerton, *History of Ecological Sciences, Part 52: Symbiosis Studies*, „The Bulletin of the Ecological Society of America” 96, 2015, nr 1, s. 80–139.

Podobny poziom wiarygodności dzięki podobieństwu do znanych z zapisu kopalnego stworzeń wykazują ornipanty z powieści Jarosława Grzędowicza *Pan Lodowego Ogrodu*:

Moja głowa sięgała może do kolana stwora, ale na pewno nie wyżej. [...] Od zakończonych zakrzywionymi pazurami palców do wbijającego się w żwir ostatniego tylnego szpona długości rogu wielkiego bawołu stopa ornipanta mierzyła dobre cztery kroki⁶⁹.

Fororaki to duże nietlne ptaki znane z miocenu Patagonii. Ich grzbiet znajdował się na wysokości około 140 centymetrów nad ziemią⁷⁰. Jako zwierzęta palcchodne potencjalnie łatwo dostosowałyby się do przemieszczania po rozgrzanym piasku, a jako szybko biegające zwierzęta (osiągające prędkość do 50 kilometrów na godzinę⁷¹) mogłyby być efektywnym środkiem transportu.

Zwykle trudnym do wiarygodnego przedstawienia zagadnieniem jest jednak ewolucja hominidów, a konkretnie człowieka. Ale i na ten temat znajdziemy wiele interesujących przedstawień, również w klasycznych dziełach, takich jak *Wehikul czasu* H.G. Wellsa⁷². Morlokowie — fikcyjna rasa hominidów przedstawiona w powieści — to albinistyczne osobniki zamieszkujące podziemia. Ukazywani są w ten sposób także w filmowych adaptacjach. Do tego mają duże, świecące w ciemności oczy⁷³. Choć wiele zwierząt przystosowanych do życia w całkowitych ciemnościach (na przykład jaskiniowe endemity) na drodze ewolucji utraciło zdolność wzroku, u potomków człowieka taka zmiana jest mało prawdopodobna. Dla człowieka bowiem najważniejszym zmysłem jest właśnie wzrok. Czyni go to wyjątkiem wśród ssaków, które od początku swojej ewolucyjnej drogi opierają się głównie na węchu (co więcej, to rozwinięcie zmysłu węchu było według niektórych hipotez napędem ewolucji dużego mózgu⁷⁴). W związku z tym utrata wzroku wydaje się mniej prawdopodobna od jego wyostrenia i dostosowania do niewielkiej ilości światła jak u zwierząt głębokowodnych i nocnych.

Duże oczy, wsparte na masywnym pierścieniu sklerotycznym miały między innymi prehistoryczne gady morskie — ichtiozaury⁷⁵. Świecące w ciemnościach

⁶⁹ J. Grzędowicz, *Pan Lodowego Ogrodu*, t. 2, Lublin 2007, rozdz. 10.

⁷⁰ M.F.A. Herculano, E. Höfling, *Systematic Revision of the Phorusrhacidae (Aves: Ralliformes)*, „Papéis Avulsos de Zoologia (São Paulo)” 43, 2003, nr 4, s. 55–91.

⁷¹ R.E. Blanco, W.J. Washington, *Terror Birds on the Run: A Mechanical Model to Estimate Its Maximum Running Speed*, „Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences” 2005, nr 272 (1574), s. 1769–1773.

⁷² H.G. Wells, *Wehikul czasu*, przeł. F. Werwiński, Poznań 2021.

⁷³ Na przykład na okładce czasopisma „Famous Fantastic Mysteries” z sierpnia 1950 roku, autorstwa Normana Saundersa.

⁷⁴ T.B. Rowe, T.E. Macrini, Z.X. Luo, *Fossil Evidence on Origin of the Mammalian Brain*, „Science” 332, 2011, nr 6032, s. 955–957.

⁷⁵ R. Motani, B.M. Rotschild, W. Wahl Jr., *Large Eyeballs in Diving Ichthyosaurs*, „Nature” 402, 1999, s. 747.

oczy to z kolei efekt błony odblaskowej w tylnej części oka, zwanej *tapetum lucidum* — cechę tę możemy obserwować u kotów⁷⁶.

Podsumowanie, czyli jak zbudować dinozaura (lub inne fantastyczne stworzenie)

Podsumowując, należy wskazać, że aby przedstawione w filmie, powieści lub komiksie fantastyczne stworzenie okazało się dla odbiorcy wiarygodne, musi ono zostać opisane zgodnie z powszechnymi prawami przyrody⁷⁷. Nieuzasadnione łamanie praw fizyki i biologii sprawia bowiem wielu widzom problem w odbiorze⁷⁸.

Głównym procesem ewolucyjnym, o którym muszą pamiętać twórcy, jest adaptacja. Fantastyczny gatunek musi się zatem odpowiednio wpasować w przedstawione otoczenie, być do niego dostosowanym zgodnie z zasadą doboru naturalnego (sztucznego lub płciowego). Ukazane elementy anatomii, fizjologii i behawioru stworzenia również powinny stanowić adaptacje do otoczenia (klimatu, geografii, zdobywania pożywienia lub obrony przed drapieżnikami). Jest to istotne, ponieważ w przeciwnym wypadku niewłaściwe zaprezentowanie świata może spowodować wrażenie podobne do dysonansu ludonarracyjnego. Jeśli zaś fauna i flora są ważnym elementem opowieści, może to doprowadzić do odmiennego od założonego przez autora odbioru jego dzieła⁷⁹.

Bibliografia

Teksty

- Card O.S., *Gra Endera*, przeł. P.W. Cholewa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.
 Card O.S., *Mówca umarłych*, przeł. P.W. Cholewa, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
 Carroll L., *Po drugiej stronie lustra i co tam Alicja znalazła*, przeł. R. Stiller, Fundacja Festina Lente, Warszawa 1972.
 Child L., *Terminalny mróz*, przeł. D. Górską, Albatros, Warszawa 2011.
 Crichton M., *Zaginiony świat*, przeł. A. Leszczyński, Świat Książki, Warszawa 1995.
 Doyle A.C., *Świat zaginiony*, przeł. T. Evert, Itaka, Poznań 1993.
 Goodking T., *Pierwsze prawo magii*, przeł. L. Targosz, Rebis, Poznań 2004.
 Grzędowicz J., *Pan Lodowego Ogrodu*, t. 1, Fabryka słów, Lublin 2005.
 Grzędowicz J., *Pan Lodowego Ogrodu*, t. 2, Fabryka słów, Lublin 2007.
 Lem S., *Solaris*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1961.
 McCafrey A., *Jeźdźcy smoków*, przeł. R. Chodasz, Książnica, Katowice 2007.

⁷⁶ R. Gunter, H.G. Harding, W.S. Stiles, *Spectral Reflexion Factor of the Cat's Tapetum*, „Nature” 168, 1951, nr 4268, s. 293–294.

⁷⁷ S. Baker, *op. cit.*

⁷⁸ A.C. Chambers, *op. cit.*

⁷⁹ M. Trela, *op. cit.*

- Rowling J.K., *Harry Potter i kamień filozoficzny*, przeł. A. Polkowski, Media Rodzina, Poznań 1997.
- Sapkowski A., *Ostatnie życie*, SuperNOWA, Warszawa 1993.
- Weeks B., *Czarny pryzmat*, przeł. M. Strzelec, MAG, Warszawa 2011.
- Wells H.G., *Wehikul czasu*, przeł. F. Wermiński, Vesper, Poznań 2021.

Opracowania

- Barton H., *Speciation*, „Trends in Ecology & Evolution” 16, 2001, nr 7, s. 325.
- Blanco R.E., Washington W.J., *Terror Birds on the Run: A Mechanical Model to Estimate Its Maximum Running Speed*, „Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences” 2005, nr 272 (1574), s. 1769–1773, <https://doi.org/10.1098/rspb.2005.3133>.
- Butterfield N.J., *Oxygen, Animals and Oceanic Ventilation: An Alternative View*, „Geobiology” 7, 2009, nr 1, s. 1–7, <https://doi.org/10.1111/j.1472-4669.2009.00188.x>.
- Campbell N.A., Reece J.B., *Biologia*, przekład zbiorowy, Rebis, Poznań 2015.
- Casane D., Laurenti P., *Why Coelacanths Are Not “Living Fossils”*, „Bioessays” 35, 2013, s. 332–338, <https://doi.org/10.1002/bies.201200145>.
- Cavin L., Guinot G., *Coelacanths as “Almost Living Fossils”*, „Frontiers in Ecology and Evolution” 2, 2014, <https://doi.org/10.3389/fevo.2014.00049>.
- Chambers A.C., *Comment: Movies and Scientific Accuracy*, „Microbiology in Popular Culture” 44, 2017, nr 4, s. 191–192.
- Chiarenza A.A., Farnsworth A., Mannion P.D., Lunt D.J., Valdes P.J., Morgan J.V., Alison P.A., *Asteroid Impact, Not Volcanism, Caused the End-Cretaceous Dinosaur Extinction*, „Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS)” 117, 2020, nr 29, s. 17084–17093, <https://doi.org/10.1073/pnas.2006087117>.
- Cloutier R., *Patterns, Trends, and Rates of Evolution within the Actinistia*, [w:] *The Biology of Latimeria Chalumnae and Evolution of Coelacanths*, red. J.A. Musick, M.N. Bruton, E.K. Balon, Springer Netherlands, Dordrecht 1991, s. 23–58.
- Csikia Z., Benton M.J., *An Island of Dwarfs — Reconstructing the Late Cretaceous Hąteg Palaeoecosystem*, „Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology” 293, 2010, nr 3–4, s. 265–270, <https://doi.org/10.1016/j.palaeo.2010.05.032>.
- Darwin C., *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, John Murray, London 1859, <http://darwin-online.org.uk>.
- Delrez L., Murray C.A., Pozuelos F.J., Narita N., Ducrot E., Timmermans M., Watanabe N., Burgasser A.J., Hirano T., Rackham B.V., Stassun K.G., Van Grootel V., Aganze C., Cointepas M., Howell S., Kaltenecker L., Niraula P., Sebastian D. *et al.*, *Two Temperate Super-Earths Transiting a Nearby Late-Type M Dwarf*, „Astronomy & Astrophysics” 667, 2022, art. A59, <https://doi.org/10.1051/0004-6361/202244041>.
- Dixon D., *After Man: A Zoology of the Future*, Harper Collins Publishers Ltd., [b.m.w.] 1982.
- Dixon D., *The New Dinosaurs: An Alternative Evolution*, Salem House Publishers, Topsfield, MA 1988.
- Egerton F.N., *History of Ecological Sciences, Part 52: Symbiosis Studies*, „The Bulletin of the Ecological Society of America” 96, 2015, nr 1, s. 80–139.
- Faulkner D.R., *There’s No Place like Home*, „Answers: Building a Practical Worldview” 9, 2016, nr 1, s. 60–62.
- Futuyma D.J., *Ewolucja*, przeł. W. Babik [et al.], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Gao Z., Malic V., Ma S., Shih P.C., *How to Make a Successful Movie: Factor Analysis from Both Financial and Critical Perspectives*, [w:] *Information in Contemporary Society iConference. Lecture Notes in Computer Science*, red. N. Taylor, C. Christian-Lamb, M. Martin, B. Nar-

- di, t. 11420, Springer, Cham 2019, rozdz. 63, s. 669–678, https://doi.org/10.1007/978-3-030-15742-5_63.
- Green R.E., Braun E.L., Armstrong J., Earl D., Nguyen N., Hickey G., Vandeweghe M.W., John J.A.S., Capella-Gutiérrez S., Castoe T.A., Kern C., Fujita M.K., Opazo J.C., Jurka J., Kojima K.J., Caballero J., Hubley R.M., Smit A.F., Platt R.N., Lavoie C.A., Ramakodi M.P., Finger J.W. *et al.*, *Three Crocodylian Genomes Reveal Ancestral Patterns of Evolution among Archosaurs*, „Science” 346, 2014, nr 6125, art. 1254449, <https://doi.org/10.1126/science.1254449>.
- Griffin M.J., Trewick S.A., Wehi P.M., Morgan-Richards M., *Exploring the Concept of Niche Convergence in a Land without Rodents: The Case of Weta as Small Mammals*, „New Zealand Journal of Ecology” 35, 2011, nr 3, s. 302–307.
- Gunter R., Harding H.G., Stiles W.S., *Spectral Reflexion Factor of the Cat's Tapetum*, „Nature” 168, 1951, nr 4268, s. 293–294, <https://doi.org/10.1038/168293a0>.
- Hallam A., *Ewolucja i zagłada: wielkie wymierania i ich przyczyny*, przeł. M. Ryszkiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
- Hand P., *Pozaziemskie oceany. Poszukiwanie życia w głębinach kosmosu*, przeł. Z. Lamża, Copernicus Center Press, Kraków 2022.
- Hara Y., Yamaguchi K., Onimaru K., Kadota M., Koyanagi M., Keeley S.D., Tatsumi K., Tanaka K., Motone F., Kageyama Y., Nozu R., Adachi N., Nishimura O., Nakagawa R., Tanegashima C., Kiyatake I., Matsumoto R., Murakumo K., Nishida K., Terakita K., Kuratani S., Sato K., Hyodo S., Kuraku S., *Shark Genomes Provide Insights into Elasmobranch Evolution and the Origin of Vertebrates*, „Nature Ecology & Evolution” 2, 2018, s. 1761–1771, <https://doi.org/10.1038/s41559-018-0673-5>.
- Herculano M.F.A., Höfling E., *Systematic Revision of the Phorusrhacidae (Aves: Ralliformes)*, „Papéis Avulsos de Zoologia (São Paulo)” 43, 2003, nr 4, s. 55–91, <https://doi.org/10.1590/S0031-10492003000400001>.
- Herridge V.L., Lister A.M., *Extreme Insular Dwarfism Evolved in a Mammoth*, „Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences” 279, 2012, nr 1741, s. 3193–3200, <https://doi.org/10.1098/rspb.2012.0671>.
- Jablonski D., *Extinctions: A Paleontological Perspective*, „Science” 253, 1991, nr 5021, s. 754–757, <https://doi.org/10.1126/science.253.5021.754>.
- Jakosky B.M., Haberle R.M., *The Seasonal Behavior of Water on Mars*, [w:] *Mars*, red. H.H. Kieffer *et al.*, University of Arizona Press, Tucson, AZ 1992, s. 969–1016.
- Kasting J.F., *Habitable Zones around Low Mass Stars and the Search for Extraterrestrial Life*, [w:] *Planetary and Interstellar Processes Relevant to the Origins of Life*, red. D.C.B. Whittet, Springer, Dordrecht 1997, s. 291–307, https://doi.org/10.1007/978-94-015-8907-9_15.
- Kim A., Trimi S., Lee S.G., *Exploring the Key Success Factors of Films: A Survival Analysis Approach*, „Service Business” 15, 2021, s. 613–638, <https://doi.org/10.1007/s11628-021-00460-x>.
- Koperski P., *Współczesne poglądy na teorię ewolucji*, „Edukacja Biologiczna i Środowiskowa” 29, 2009, s. 10–21.
- Larramendi A., *Shoulder Height, Body Mass and Shape of Proboscideans*, „Acta Palaeontologica Polonica” 61, 2016, nr 3, s. 537–574, <https://doi.org/10.4202/app.00136.2014>.
- Lidgard S., Love A.C., *Rethinking living fossils*, „BioScience” 68, 2018, nr 10, s. 760–770, <https://doi.org/10.1093/biosci/biy084>.
- Lyell C., *Principles of Geology*, Penguin Books, London 1997.
- Maj K.M., *Ksenologia i kseonotopografia Bernharda Waldenfelsa wobec podstawowych założeń światotwórczych literatury fantastycznej (Orson Scott Card, Neil Gaiman, George R.R. Martin)*, „Hybris” 27, 2014, s. 72–95.
- Matzke N.J., *The Evolution of Creationist Movements*, „Evolution: Education and Outreach” 3, 2010, s. 145–162, <https://doi.org/10.1007/s12052-010-0233-1>.

- McKay C.P., *Requirements and Limits for Life in the Context of Exoplanets*, „Proceedings of the National Academy of Sciences (PNAS)” 111, 2013, nr 35, s. 12628–12633, <https://doi.org/10.1073/pnas.1304212111>.
- Motani R., Rotschild B.M., Wahl W. Jr., *Large Eyeballs in Diving Ichthyosaurs*, „Nature” 402, 1999, s. 747, <https://www.nature.com/articles/45435>.
- Nguyen H.T.T., Dang B., Glenner H., Geffen A., *Cophylogenetic Analysis of the Relationship between Anemonefish Amphiprion (Perciformes: Pomacentridae) and Their Symbiotic Host Anemones (Anthozoa: Actiniaria)*, „Marine Biology Research” 16, 2020, s. 117–133.
- Parker S., *Evolution: The Whole Story*, Firefly Books, Buffalo-New York 2015.
- Rowe T.B., Macrini T.E., Luo Z.X., *Fossil Evidence on Origin of the Mammalian Brain*, „Science” 332, 2011, 6032, s. 955–957, <https://doi.org/10.1126/science.1203117>.
- Russo C.A.M., Andre T., *Science and Evolution*, „Genetics and Molecular Biology” 42, 2019, nr 1, s. 120–124.
- Schulze-Makuch D., Mendez A., Fairen A., Von Paris P., Turse C., Boyer G., Davilla A.F., Sousa Antonio M.R.S. de, Catling D., Irwin L., *A Two-Tiered Approach to Assessing the Habitability of Exoplanets*, „Astrobiology” 11, 2011, nr 10, s. 1041–1052, <https://doi.org/10.1089/ast.2010.0592>.
- Sithamparam M., Sathiyasilan N., Chen C., Jia T.Z., Chandru K., *A Material-Based Panspermia Hypothesis: The Potential of Polymer Gels and Membraneless Droplets*, „Biopolymers” 2022, <https://doi.org/10.1002/bip.23486>.
- Skinner A., Lee M.S., Hutchinson M.N., *Rapid and Repeated Limb Loss in a Clade of Scincid Lizards*, „BMC Evolutionary Biology” 8, 2008, art. 310, <https://doi.org/10.1186/1471-2148-8-310>.
- Sood N., Balamurugan J., *Factors Affecting the Success of Movies — a Case Study of Twin Movies*, „International Journal of Innovative Science and Research Technology” 2, 2017, nr 11, s. 105–108.
- Stein K., Csiki Z., Rogers K.C., Weishampel D.B., Redelstorff R., Carballido J.L., Sander P.M., *Small Body Size and Extreme Cortical Bone Remodeling Indicate Phyletic Dwarfism in Magyarosaurus Dacus (Sauropoda: Titanosauria)*, „Proceedings of the National Academy of Sciences (PNAS)” 107, 2010, nr 20, s. 9258–9263, <https://doi.org/10.1073/pnas.1000781107>.
- Tomita J.A., Killmar L.E., Ball R., Rottman L.A., Kowitz M., *Challenges and Successes in the Propagation of the Shoebill *Balaniceps Rex*: With Detailed Observations from Tampa's Lowry Park Zoo, Florida*, „International Zoo Yearbook” 48, 2013, s. 69–82, <https://doi.org/10.1111/izy.12038>.
- Trefil J., Summers M., *Wyobrażone życie. Wyprawa na egzoplanety w poszukiwaniu inteligentnych istot pozaziemskich, stworzeń lodu i zwierząt supergrawitacyjnych*, przeł. T. Chawziuk, Copernicus Center Press, Kraków 2020.
- Van Valen L., *A New Evolutionary Law*, „Evolutionary Theory” 1, 1973, s. 1–30.
- Wallace A.F., *On the Tendency of Varieties to Depart Indefinitely from the Original Type*, „Alfred Russel Wallace Classic Writings” 1, 1858, https://digitalcommons.wku.edu/dlps_fac_arw/1.
- Wang X., Rodrigues T., Jiang S., Cheng X., Kellner A.W.A., *An Early Cretaceous Pterosaur with an Unusual Mandibular Crest from China and a Potential Novel Feeding Strategy*, „Scientific Reports” 4, 2014, art. 6329, <https://doi.org/10.1038/srep06329>.
- Ward P., *Future Evolution*, W.H. Freeman, New York 2001.

Źródła internetowe

- Baker S., *Fantastical Biology — Part One: Fantasy Creatures and Their Habitats*, Fantasy Faction, 28.05.2014, <http://fantasy-faction.com/2014/fantastical-biology-fantasy-creatures-and-their-habitats>.

Łosiak A., *Jak zbudować życiodajną planetę. Poradnik konstruktora*, „Tygodnik Powszechny”, 23.04.2017, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jak-zbudowac-zyciodajna-planete-poradnik-konstruktora-147718>.

Trela M., *Dysonans ludonarracyjny to problem występujący nie tylko w grach, twierdzi Jonathan Blow*, Miastogier, 23.06.2016, <https://www.miastrgier.pl/wiadomosc,34308.html>.

Filmografia

Avatar, reż. J. Cameron, USA–Wielka Brytania 2009.

King Kong, reż. P. Jackson, USA–Nowa Zelandia–Niemcy 2005.

Kong: Wyspa czaszki (Kong: Skull Island), reż. J. Vogt-Roberts, USA–Wietnam–Australia–Chiny–Kanada 2017.

Żołnierze kosmosu (Starship Troopers), reż. P. Verhoeven, USA 1997.

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.29.3>

Agnieszka Żurek

ORCID: 0000-0003-2280-6665

Uniwersytet Wrocławski

Dlaczego warto badać heraldykę w literaturze fantasy (i jak wykorzystać do tego warsztat przekładoznawczy)?

Słowa kluczowe: heraldyka, fantasy, tłumaczenie literackie, terminologia, medievalizm

Keywords: heraldry, fantasy fiction, literary translation, terminology, medievalism

Why Is It Important to Study Heraldry in Fantasy Literature (And How to Use a Translation Studies Workshop to Do So)?

Summary

Many fantasy works utilize heraldic motifs: not only individual coats of arms and their bearers, but also the seeds of heraldic systems and elements of the language of blazoning. They usually imitate the heraldry of medieval and modern Europe, but radically simplify it, eliminating even such basic rules as a limited number of tinctures and the principle of alternation. The analysis of seven fantasy cycles set in the realities stylized on the Middle Ages (*The Once and Future King*, the legendarium of J.R.R. Tolkien, *Lyonesse*, *Discworld*, *Memory, Sorrow and Thorn*, *The Wheel of Time*, *A Song of Ice and Fire*) shows that the basic functions of heraldic motifs in these works are the axiological determination of the presented world and social commentary. A significant reduction or extension of the number of people entitled to wear a coat of arms may serve to represent a relatively egalitarian society; extensive heraldic systems with elements of correct blazoning most often have a satirical function. Heraldic elements are very often particularly difficult for translators. The reasons for these difficulties include: the lack of a single coherent Polish blazoning language, the incompatibility of Polish and English heraldry and untranslatable heraldic terminology. Omitting or syntagmatic translation of English blazoning can lead to distortion of the text, introduction of inconsistencies, obliteration of satirical commentary or references to the real world. With several examples, I demonstrate how translation errors in passages containing heraldic motifs (or situa-

tions in which it is impossible to find an exact equivalent) cause the picture of the world presented in translation to differ from the original text.

W utworach fantasy, zwłaszcza tych osadzonych w realiach przypominających średniowieczne, często pojawiają się motywy heraldyczne. Czytelnicy, w tym badacze, nazbyt często traktują je jednak wyłącznie jako element estetyczny. Heraldyka w literaturze pozostaje w związku z tym słabo rozpoznaną dziedziną — historycy są zainteresowani właściwie jedynie tymi tekstami, które mogą być źródłem do badań nad rzeczywistymi zwyczajami heraldycznymi¹. Dlatego intensywnie rozwijają się badania nad heraldyką w romansach arturiańskich², podczas gdy teksty pochodzące z epok nowszych są brane pod uwagę bardzo rzadko. Istnieją opracowania na temat heraldyki u kilku wiodących autorów (Williama Shakespeare’a³, Bena Jonsona⁴ i Jamesa Joyce’a⁵) i parę bardzo przyczynkowych studiów nad heraldyką w dziewiętnastowiecznej powieści historycznej⁶. Temat jest niemal całkowicie pominięty w badaniach nad dziewiętnasto- i dwudziestowiecznym mediewalizmem. Heraldyka w fantasy doczekała się niewielu opracowań⁷ i wciąż czeka na ujęcie całościowe.

¹ Do wyjątków należą niektóre materiały z XI Międzynarodowego Kolokwium Genealogicznego; zob. *Heraldik — Bildende Kunst — Literatur. Heraldique — Arts plastiques — Litterature. Heraldry — Arts — Literature*, red. G. Scheibelreiter, Wien 2002.

² Zob. m.in. M. Pastoureau, *Armorial des chevaliers de la table Ronde. Etude sur l’héraldique imaginaire à la fin du Moyen Age*, Paris 2006; R. Sutter, *Im Frühling der Heraldik*, [w:] *Genealogica & Heraldica: Origin and Evolution. Proceedings of the XXXII International Congress of Genealogical and Heraldical Sciences. Glasgow, 10–13 August 2016*, red. J. Floyd, Edinburgh 2021, s. 339–362; K. Tiller, *The Rise of Sir Gareth and Hermeneutics of Heraldry*, „Arthuriana” 17, 2007, nr 3, s. 74–91.

³ G.C. Rothery, *The Heraldry of Shakespeare: A Commentary with Annotations*, London 1930; Ch. Scott-Giles, *Shakespeare’s Heraldry*, New York 1950.

⁴ A. Nason, *Heralds and Heraldry in Ben Jonson’s Plays, Masques and Entertainments*, New York 1907.

⁵ M. O’Shea, *James Joyce & Heraldry*, New York 1986. Praca ta zawiera cenny rozdział wstępny (zatytułowany *Heraldry in Literature*), który jest jednym z niewielu dostępnych przeglądów motywów heraldycznych w literaturze na przestrzeni wieków.

⁶ Zob. m.in. F. Robertson, *Hyperobtrusive Signs: Heraldry in Nineteenth-Century British and American Fiction*, [w:] *The Display of Heraldry: The Heraldic Imagination in Arts and Cultures*, red. F. Robertson, P. Linchfield, London 2019, s. 176–190.

⁷ M.R. Purdy, *Symbols of Immortality: A Comparison of European and Elvish Heraldry*, „Mythlore” 9, 1981, nr 1, s. 19–36; C. Hriban, *The Eye and the Tree. The Semantics of Middle-Earth Heraldry*, „Hither Shore” 8, 2001, s. 198–211; J. McGregor, *Tolkien’s Devices: The Heraldry of Middle-Earth*, „Mythlore” 32, 2013, nr 1, s. 95–111; A. Żurek, *Motywy heraldyczne w legendarium J.R.R. Tolkiena*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego” 20 (31), 2020, s. 139–174; A. Żurek, *Restoration of Form, Reform of Matter: Heraldry in Late Prose Romances by William Morris*, [w:] *Genealogica & Heraldica XXXV: Reformation, Revolution, Restauration. Proceedings of the XXXV International Congress of Genealogical and Heraldical Sciences*, London 2023,

Przedmiotem niniejszej analizy jest siedem serii fantasy wraz z ich polskimi przekładami: „Był Sobie Raz na Zawsze Król” Terence’a Hanbury’ego White’a (*Once and Future King*, 1938–1977), legendarium Johna RONALDA REUELA Tolkiena, „Lyonesse” Jacka Vance’a (*Lyonesse*, 1983–1990), „Świat Dysku” Terry’ego Pratchetta (*Discworld*, 1983–2015), „Pamięć, Smutek i Cierń” Tada Williamsa (*Memory, Sorrow, and Thorn*, 1988–1993), „Koło Czasu” Roberta Jordana i Brandona Sandersona (*Wheel of Time*, 1990–2013) oraz „Pieśń Lodu i Ognia” George’a R.R. Martina (*Song of Ice and Fire*, 1996–2012), uzupełnione o kompendia i przewodniki wydawane przez autorów lub za ich aprobatą. Wszystkie te cykle są przynajmniej częściowo osadzone w realiach stylizowanych na europejskie średniowiecze i zawierają elementy heraldyczne. Jedynym utworem niebędącym częścią cyklu uwzględnionym w korpusie są *Trzy serca i trzy lwy* Poula Andersona (*Three Hearts and Three Lions*, 1961) ze względu na ogromną rolę fabularną herbów w tej powieści, zasygnalizowaną już w tytule.

Opracowanie systemów heraldycznych w fantasy wymaga zastosowania narzędzi z zakresu nauk pomocniczych historii (nie tylko samej heraldyki, ale również sfragistyki, genealogii, a także historii społecznej), używanych z pełną świadomością specyfiki źródła, jakim jest tekst literacki, oraz odmiennych celów. Rygorystyczna analiza „poprawności” fikcyjnych systemów heraldycznych, która nawet w odniesieniu do powieści historycznej ma ograniczone zastosowanie, w fantasy okazuje się bezużyteczna, ponieważ zakładałaby tożsamość świata przedstawionego z realiami konkretnej epoki i miejsca. Jednak systemy heraldyczne, nawet jeśli okazują się szczątkowe i niedopracowane, są bezcenną wskazówką przy głębszej interpretacji wielu istotnych aspektów utworu: od struktur społecznych świata przedstawionego, przez symbolikę rzutującą nieraz na całą treść, aż do źródeł komizmu czy satyry. W wypadku tekstów odbieranych za pośrednictwem przekładu ogromną rolę odgrywają dodatkowo zastosowane strategie i techniki tłumaczeniowe, ponieważ ze względu na różnorodność systemów heraldycznych ukształtowanych w odmiennych warunkach historycznych dla każdego języka i kultury docelowej wyzwania związane z przekładem elementów heraldycznych okażą się inne.

Analiza systemu heraldycznego jako znaczącego elementu obyczajów, struktury społecznej i kultury materialnej świata przedstawionego może pomóc w identyfikacji czasu i miejsca służącego jako inspiracja. Heraldyka, mimo widocznych tendencji konserwatywnych i uniwersalistycznych, ulegała bowiem znacznym wariacjom regionalnym i ewolucji w czasie. Dotyczy to zarówno zasad kreowania, nadawania i dziedziczenia herbów, jak i ich wyglądu (występowania konkretnych podziałów tarczy, godeł czy tynktur). W analizowanych powieściach fantasy systemy heraldyczne okazują się jednak zaskakująco proste — niezwykle rzadko spotykamy się ze sformalizowanymi zasadami kreacji nowego herbu czy

s. 25–37; M. Hardy, *The Shields That Guard the Realms of Men: Heraldry in Game of Thrones*, „Genealogy” 2, 2018, nr 4, art. 48.

nobilitacji, niemal brakuje tak powszechnych w heraldyce zachodnioeuropejskiej uszczerbień, podczas gdy sam herb zwykle ogranicza się do tarczy (oraz bardzo sporadycznie klejnotu), ponadto zdecydowanie przeważają herby jednopolowe bez figur zaszczytnych.

Przynajmniej niektórzy ze wskazanych autorów wydają się świadomi tego rozdzwieńku. Jack Vance w przypisie do *Ogrodów Suldrun* objaśnia ubóstwo systemu heraldycznego fikcyjnych wysp Elder następująco: „The usages of heraldry, as well as the theory and practice of chivalry, were still simple and fresh. They would not attain their full baroque extravagance for centuries to come”⁸. Sceptyczny czy wręcz prześmiewczy stosunek Vance’a do „barokowej ekstrawagancji”⁹ (jak nazywał system właściwy raczej dla dojrzałego średniowiecza niż baroku) nie jest wyjątkiem — wielu innych autorów wyraża go bardziej pośrednio, wplatając krytykę rozbudowanej heraldyki w struktury fabularne lub ostentacyjnie lekceważąc reguły heraldyczne. Paradoksalnie to właśnie w trylogii „Lyonesse” pojawiają się — scharakteryzowane bez ironii — załączki rozbudowanego systemu heraldycznego. Należy do nich skwadrowana tarcza króla Aillasa, zawierająca herby wszystkich rządzonych przez niego krajów: „banners quartered in the arms of Troicinet, Dascinet, North and South Ulfland”¹⁰. Warto jednak zauważyć, że rodowy herb władcy nie znajduje się w polu sercowym, ale jest eksponowany osobno, co wskazuje na niechęć do bardziej skomplikowanych podziałów tarczy. Również w „Lyonesse” obserwujemy urząd głównego herolda¹¹, choć jego kompetencje w stosunku do angielskiego króla herbowego są znacznie ograniczone i pełni on głównie funkcje

⁸ J. Vance, *Suldrun's Garden*, New York 1983, s. 2. Przypis ten, co bardzo znaczące, został pominięty w tłumaczeniu Agnieszki Dłużak (z ogólnej liczby 24 przypisów w *Ogrodach Suldrun* 6 zostało opuszczonych).

⁹ Znaczącym kontrastem do maksymalnie uproszczonego systemu heraldycznego jest bardzo rozbudowany system tytułów i zwrotów grzecznościowych zasygnalizowany w przypisach (J. Vance, *Suldrun's Garden*, s. 31), co jest ciekawym zabiegiem metatekstualnym — autor sugeruje w ten sposób, że hierarchie wewnątrz świata przedstawionego są dużo bardziej skomplikowane, a zostały uproszczone wyłącznie dla wygody czytelnika. Niechęć do rozbudowanych systemów heraldycznych nie powinna być zatem odczytywana jedynie jako jedna z manifestacji awersji do hierarchii jako takich.

¹⁰ Fragment ten został przetłumaczony błędnie jako „Zbrojni trzymali proporce armii Troicinetu, Dascinetu, Ulflandów” (J. Vance, *Madouc*, przeł. A. Dłużak, Poznań 1995, s. 14), co wskazuje na istnienie osobnych sztandarów zamiast jednego skwadrowanego (przekład może sugerować ponadto, że Północne i Południowe Ulflandy — dwa kraje, którymi długo rządziły inne dynastie, w związku z czym wykształcił się w nich odrębny system prawny — posługiwały się tym samym herbem). Błąd ten znacznie zniekształca tekst, ponieważ osobne sztandary sugerowałyby całkowitą odrębność czterech krajów, podczas gdy wspólny czteropolowy sztandar wskazuje, że państwa te mają zostać połączone unią realną, opierającą się na fundamentach trwalszych niż podbój czy efemeryczny sojusz. Znajduje to potwierdzenie w całej trylogii — wielokrotnie znajdujemy w niej zapewnienia, że Aillas dążył do politycznej i prawnej unifikacji wysp Elder pod panowaniem własnej dynastii, co osiąga pod koniec *Madouc*.

¹¹ Ang. *Chiefherold*. Znacząca jest decyzja autora, by nie nazwać go królem herbowym.

reprezentacyjne, zapowiadając ważnych gości, wygłaszając królewskie obwieszczenia oraz służąc władcy wiedzą heraldyczną i genealogiczną.

Bardziej rozbudowany urząd heraldyczny spotykamy jedynie w powieści *Na glinianych nogach* Terry'ego Pratchetta. Struktura i kompetencje tego urzędu zostały bardziej szczegółowo określone w kompendium Świata Dysku¹² — odzwierciedla on hierarchię angielskiego College of Arms: na jego czele stoi król herbowy (noszący tytuł Dragon King of Arms¹³), podlega mu sześciu heroldów reprezentujących dane obszary (co odpowiada liczbie heroldów w College of Arms) oraz czterech persewantów zajmujących się głównie kreacją nowych herbów. Ich tytuły (Pardessus Châtain Pursuivant, Croissant Vert Pursuivant, Garderobe Pursuivant oraz Rouge Dragon de Marais Pursuivant) celowo naśladują tytuły autentycznych angielskich persewantów. Również „dwójka dodatkowych urzędników, których obowiązki nie są jasno określone”¹⁴ (Scrote Pursuivant Extraordinaire i Ankh Pursuivant Extraordinaire) to wyraźne odniesienie do angielskich heroldów nadzwyczajnych, nienależących do struktur College of Arms. Nawet wzmiankę o tym, że większość z tych stanowisk pozostaje nieobsadzona, można odczytać jako aluzję do długoletnich wakatów na stanowiskach niektórych angielskich heroldów i persewantów. Kompetencje tego urzędu również w znacznej mierze pokrywają się z kompetencjami College of Arms, ponieważ czuwa on nad legalnością używanych herbów, ma prawo kreacji nowych oraz tworzy i przechowuje rejestry genealogiczne i heraldyczne. Wyraźną różnicą jest jedynie brak władzy sądowniczej, podczas gdy angielscy królowie herbowi mają prawo zarówno do oskarżania, jak i sądenia w procesach o nieprawidłowe użycie herbu.

Należy mocno podkreślić, że celem tak drobiazgowego odtworzenia struktury autentycznego urzędu heraldycznego jest przede wszystkim satyryczny komentarz społeczny. Wzmacnia go porównanie ksiąg genealogicznych do rejestrów hodowlanych oraz postać Dragon King of Arms — jest on wampirem, przez co krew (będąca wszak metaforycznym przedmiotem zainteresowania genealogów i heraldyków) zyskuje wymiar dosłowny. Cechy postaci jako wampira (wynikająca z długowieczności pogarda dla zwykłych ludzi i arystokratyczna poza¹⁵) harmo-

¹² T. Pratchett, S. Briggs, *Turtle Recalled: The Discworld Companion... so far*, New York-London 2015.

¹³ Piotr Cholewa tłumaczy ten tytuł jako „Smok Herbowy Królewski”, co jest mocnym wypaczeniem, ponieważ gubi kluczową część „King of Arms” (czyli „król herbowy”), traktując ją jako dwie przydawki. Tytuł „Dragon King of Arms” jest prawdopodobnie zainspirowany autentycznym tytułem Rouge Dragon Pursuivant, czyli persewanta w strukturze College of Arms, podległego królowi herbowemu i mającego pod swoim zwierzchnictwem Walię (stąd tytuł nawiązujący do walijskiego godła w postaci smoka).

¹⁴ T. Pratchett, S. Briggs, *Żółw przypomniany. Przewodnik po Świecie Dysku uaktualniony aż do „Niucha”*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 2013, s. 163.

¹⁵ Zachowanie króla herbowego, który traktuje ludzi jak przedmioty eksperymentu (i to podjętego z nudów, a nie w jakimś celu, który choćby pozornie byłby szlachetny), jest zgodne z charakterystyką wielu wampirów Świata Dysku, które „zmieniają sposób myślenia ludzi o nich sa-

nizują z jego działalnością jako króla herbowego, dlatego przywrócenie chwiejnej równowagi społecznej wymaga nie tylko pokonania antagonisty, ale i unicestwienia całego Królewskiego Kolegium Heraldycznego¹⁶.

Warto przyjrzeć się przede wszystkim realizacji w analizowanych utworach kilku uniwersalnych reguł heraldycznych, które podlegały najmniejszym wariacjom geograficznym i czasowym: ograniczonej liczbie tynktur oraz zasadzie alternacji. W heraldyce klasycznej występuje pięć barw (czerwień, czern, błękit, zieleń oraz fiolet) i dwa metale¹⁷ (złoto i srebro). Ich nazwy są w wielu językach podobne i pochodzą z francuskiego; w języku angielskim są to odpowiednio: *gules*, *sable*, *azure*, *vert*, *sinople*, *or* oraz *argent*. Niektóre opracowania wymieniają również rzadsze barwy charakterystyczne dla heraldyki angielskiej: krwistą czerwień (*sanguine*) oraz pomarańcz (*tenné*)¹⁸. Dodatkowo gdy godło reprezentuje obiekt występujący w naturze pod stałą barwą (na przykład część ciała, roślina), używa się określenia „barwa naturalna”. Kolory spoza tego zamkniętego katalogu nie powinny w ogóle wystąpić w opisie herbu, a w jego reprezentacji wizualnej mogą pojawić się wyłącznie jako barwa naturalna (niedopuszczalne jest zatem na przykład pole w barwie różowej, szarej lub brązowej). Odcienie są dla blazonowania obojętne (i tak chociażby kolor granatowy opiszemy jako błękit).

Zestawienie barw używanych w heraldyce fantasy ukazuje całkowite lekceważenie tej reguły. W trylogii „Lyonesse” znajdujemy bowiem w herbach kolor szary, różowy i ochrę¹⁹, w cyklu „Pamięć, Smutek i Cierń” — szary i ochrę, a w „Pieśni Lodu i Ognia” — brązowy, szary, różowy i beżowy. Ponadto autorzy nagminnie opisują herby, posługując się nazwami odcieni, na przykład w serii George’a R.R. Martina znajdziemy w opisach herbów tak konkretne, a zarazem nienależące do katalogu barw heraldycznych nazwy odcieni jak *burgundy*, *indigo*, *russet* i *saffron*.

mych z podmiotowego na przedmiotowy” (A. Gemra, „Spojrzyć z innej perspektywy”. *Świat Dysku Terry’ego Pratchetta i wybrane problemy współczesności*, Wrocław 2019, s. 235).

¹⁶ Choć, jak dowiadujemy się z *Żółwia przypomnianego*, „ze względu na typową u przeciętnego osobnika chęć posiadania kawałków papieru, dowodzących jego wyższości nad innymi, Sidowi i Frankowi raczej nie zabraknie pracy” (T. Pratchett, S. Briggs, *Żółw przypomniany...*, s. 163).

¹⁷ Niekiedy, głównie w starszych polskich opracowaniach, wskazuje się trzeci metal — stal, reprezentowaną wizualnie za pomocą koloru szarego. Stal pojawia się jednak w blazonowaniach bardzo rzadko, a przedmioty metalowe częściej określane są z wykorzystaniem wyrażenia „barwa naturalna”. (Jeśli nie podano źródła cytatu, wszystkie blazonowania pochodzą od autorki artykułu i zostały oznaczone kursywą).

¹⁸ S. Boutell, *Boutell’s Heraldry Revisited*, London-New York 1950, s. 27.

¹⁹ „In the van rode six knights in gleaming dress armour, with black and ocher pennons flying from their lances” — J. Vance, *Madouc*, Novato 1989, s. 191. W polskim przekładzie jest to zupełnie inny kolor — fioletowy (J. Vance, *Madouc*, przeł. A. Dłużak, s. 242). Fragment ten jest o tyle zastanawiający, że czern i ochra są w innym miejscu wskazane jako barwy Troicinetu, tymczasem zacytowany fragment dotyczy księstwa Blaloc, którego z Troicinetem nie łączyły więzi dynastyczne. Błąd w przekładzie nie rozwiązuje tego problemu, a jedynie go wzmaga, ponieważ uważny czytelnik może kojarzyć z poprzednich tomów czern i fiolet jako barwy Faude Carfilhiota, który w tym momencie już nie żyje, a jego efemeryczne księstwo zostało unicestwione.

W niektórych przypadkach można to usprawiedliwić tym, że opisywany jest przede wszystkim fizyczny obiekt, na którym przedstawiony jest herb (najczęściej sztandar lub tarcza). Jednak również w dodatkach zawierających genealogię rodów, gdzie opisy dotyczą już nie konkretnego obiektu, a samego herbu, napotykamy nazwy odcieni zamiast właściwych barw heraldycznych, na przykład herb Lannisterów to „a golden lion upon a crimson field”²⁰, Arrynów — „moon-and-falcon, white, upon a sky blue field”²¹, a Tyrellów — „a golden rose on a grass-green field”²². Zwróćmy uwagę także na składnię: nie tylko nie przestrzega ona zasad angielskiego blazonowania (w którym barwa pola powinna pojawić się jako pierwsza), ale jest też niekonsekwentna, a przyimek „upon” występuje wymiennie z „on”. W *Rycerzu siedmiu królestw* herb głównego bohatera, sir Duncana Wysokiego, ma w polu gradient, całkowicie niedopuszczalny w heraldyce klasycznej.

Zdarzają się również niekonsekwencje w opisie barw tego samego herbu. W trylogii „Lyonesse” herb Dahautu jest opisany jako „three white unicorns on a green field”²³, choć później kilkakrotnie znajdujemy informację, że sztandar Dahautu był szaro-zielony²⁴. W przekładzie Agnieszki Dłużak zmiany są jeszcze bardziej radykalne. Fragment „The men-at-arms on guard duty now wore the black and ocher of Troicinet”²⁵ został przełożony jako „Zbrojni strażnicy odziani byli teraz w czerwono-ochrowe kolory Troicinetu”²⁶ — czerń została zatem zastąpiona czerwienią. Można wysunąć ostrożne przypuszczenie, że autor traktował barwy heraldyczne jedynie jako element bardzo rozwiniętego katalogu kolorów (w całej trylogii występuje kilkadziesiąt nazw kolorów i ich odcieni, często zgrupowanych w długie wyliczenia), służący raczej estetyce opisu niż konsekwencji świata przedstawionego.

Zasada alternacji wymaga, aby kłaść jedynie barwy na metale lub metale na barwy, a zatem na przykład błękitne godło na czerwonym polu lub złote godło na srebrnym polu będą jej przeciwne. Wykształciła się ona bardzo wcześnie, a wyjątki w heraldyce świata rzeczywistego są niezwykle rzadkie²⁷. Co jednak zaskakujące, reguły tej przestrzegają tylko nieliczni autorzy fantasy, w tym J.R.R. Tolkien²⁸

²⁰ G.R.R. Martin, *Game of Thrones*, London 2012, s. 763.

²¹ *Ibidem*, s. 767.

²² *Ibidem*, s. 770.

²³ J. Vance, *Madouc*, s. 7.

²⁴ *Ibidem*, s. 343.

²⁵ *Ibidem*, s. 352.

²⁶ J. Vance, *Madouc*, przeł. A. Dłużak, s. 444.

²⁷ Najśłynniejszy jest herb królestwa jerozolimskiego: w polu srebrnym krzyż kruciewny złoty między czterema takimiż krzyżami greckimi. Przykłady łamania zasady alternacji oraz ich potencjalne przyczyny omawia Bruno Heim, *Or and Argent*, Gerrards Cross 1994.

²⁸ Dotyczy to wyłącznie herbów ludzi, opisanych głównie we „Władcy Pierścieni”. Rozproszone po innych tekstach wzmianki o herbach z czasów Pierwszej Ery wykazują całkowite lekceważenie zasady alternacji; pojawiają się nawet herby tak przeciwne wszelkim regułom heraldyki jak zawierające srebrne godła na białym polu. Wreszcie seria rysunków stworzonych około 1960 roku ukazuje całkowicie alternatywny system herbów, wizualnie heraldyce europejskiej najzu-

oraz T.H. White. Ten ostatni czyni jednak rzecznikiem zasady alternacji komiczną postać krewnego Lancelota, wujaszka Dapa, co sugeruje jej antykwaryczny charakter. Ponadto taki sposób przedstawienia czyni tę regułę elementem bardzo zaawansowanej wiedzy — tymczasem dla bohaterów powieści, którzy sami należą do stanu rycerskiego i są otoczeni heraldyką, powinna być ona oczywistością.

Taka pozorna sprzeczność jest składową typową dla cyklu „Był Sobie Raz na Zawsze Król” metatekstualności, osiągniętej przez świadome anachronizmy, niejednorodność stylu i wyrazistą figurę narratora. Każda powieść czerpiąca z mitów arturiańskich musi się jednak zmierzyć z faktem, że ogromna większość tej tradycji jest anachroniczna. Utwory dążące do wytworzenia iluzji autentyczności (nawet w konwencji fantasy) czerpią z realiów V–VII wieku, a zatem epoki przedheraldycznej. Tymczasem romanse arturiańskie powstające od IX wieku przez całe średniowiecze i nowożytność, a także ich liczne realizacje artystyczne przykładają do heraldyki ogromną wagę; uważa się też, że w okresie intensywnego kształtowania się zasad heraldycznych (a zatem na przełomie XII i XIII wieku) heraldyka imaginacyjna zawarta w tych utworach miała istotny wpływ na rozwój systemów heraldycznych świata rzeczywistego²⁹. Również autorzy tworzący w nurcie dziewiętnastowiecznego mediewalizmu i czerpiący z tradycji arturiańskiej, tacy jak Alfred Tennyson i William Morris, nie stronili w swoich utworach od motywów heraldycznych. Terence Hanbury White podkreśla przy tym nielinearność tradycji poprzez osadzenie fabuły cyklu o Arturze w późnym i stosunkowo dobrze poznanym przez historyków czasie (pierwsza połowa XIII wieku), co wyklucza iluzję autentyczności, a także nawiązania do realiów różnych epok i czytelne aluzje do współczesności — częścią tego zabiegu są również elementy heraldyczne.

Społeczeństwa światów fantasy nieraz pozornie są kopiami średniowiecznej Europy, jednak po bliższym przyjrzeniu zwykle okazują się znacznie bardziej egalitarne, a fikcyjne systemy heraldyczne to potwierdzają. Szczególnie ciekawe rezultaty daje analiza cyklu „Pieśń Lodu i Ognia”, ponieważ daje się z niego odtworzyć bardzo proste, lecz kompletne zasady kreowania i dziedziczenia herbów w obrębie fikcyjnego świata (lub raczej jego części, kontynentu Westeros — pozostałe albo wydają się pozbawione heraldyki, albo informacje w tej kwestii są zbyt skąpe).

Pierwszym, co rzuca się w oczy, jest możliwość swobodnej modyfikacji herbu przez jego nosiciela. Bohaterowie często dodają do swoich herbów herby matki

pełniej obcy, a dający się porównać z japońskimi *mon*. Te różnice można wytłumaczyć odmienną konwencją — niektóre z tekstów zdają się opisywać nie tyle fikcyjne wydarzenia, ile dotyczącą ich tradycję powstałą w obrębie świata przedstawionego, a taka tradycja podlega zniekształceniom zgodnym z mentalnością tworzącego ją społeczeństwa; zob. A. Żurek, *Motywy heraldyczne...*

²⁹ G.J. Brault, *Early Blazon: Heraldic Terminology in the Twelfth and Thirteenth Centuries, with Special Reference to Arthurian Literature*, London 1972, *passim*.

lub babki macierzystej³⁰ lub dokonują innych zmian, przy czym nie istnieją żadne reguły określające dopuszczalność takich modyfikacji. Również kreacja herbu dokonuje się w sposób zaskakująco swobodny — każdy nowo pasowany rycerz wybiera go wedle własnych preferencji, a jedynym ograniczeniem jest to, że nowo wykreowany herb nie może być tożsamy z żadnym już istniejącym, a należącym do osoby niespokrewnionej. Ponieważ zaś taka ścieżka awansu jest w Westeros stosunkowo łatwa i każdy rycerz może pasować innego rycerza (w średniowiecznej Europie to uprawnienie przysługiwało przeważnie tylko monarchom, niekiedy też królom herbowym), rezultatem jest ogromna liczba osób uprawnionych do używania herbu. Liczbę samych herbów znacznie ogranicza jednak to, że były one dziedziczone w identycznej formie przez wszystkie dzieci nosiciela. Zwyczaj ten, choć dla polskiego czytelnika raczej oczywisty (w Polsce liczba jednocześnie żyjących używających tego samego herbu mogła sięgać tysięcy), w Wielkiej Brytanii może budzić zdziwienie. Już od zarania angielskiej heraldyki obowiązywała bowiem zasada, że herb może być przejęty dopiero po śmierci nosiciela; każdy z synów żyjącego nosiciela miał zatem własny herb przywiązany do tytułu nietożsamego z tytułem ojca.

Warto zauważyć, że lekceważenie tej zasady nie jest charakterystyczne jedynie dla prozy Martina. Można to uznać za wyraz niechęci do skomplikowanej stratyfikacji społecznej objawiającej się w złożonym brytyjskim systemie tytułów i odpowiadających im herbów (powiązanych zarówno z rodem, jak i urzędem). Takie dążenie do egalitaryzmu świata przedstawionego może być jednak wyrażone całkowicie odmiennie — nie przez rozszerzenie, a radykalne ograniczenie liczby herbowych. We „Władcy Pierścieni” jedynie rody królewskie czy książęce mają własne herby, a wszyscy ich wasale (nawet mający władzę terytorialną) posługują się jedynie herbem seniora. Rysuje to obraz bardzo wypłaszczonej struktury społecznej, składającej się jedynie z dwóch stanów: króla oraz poddanych, równych mimo znacznych różnic majątkowych. Również w trylogii „Pamięć, Smutek i Cień” prawo do herbów mają jedynie monarchowie i ich bezpośredni wasale dysponujący tytułami i znacznym zakresem samodzielności na rządzonych obszarach. Takie tendencje są widoczne już w prototypowych dla całego gatunku fantasy romansach prozą Williama Morrisa, w których autor zawarł wiele własnych przekonań społecznych³¹.

Heraldyka fikcyjna dzieli z imaginacyjną (dotyczącą na przykład postaci bliźniących, pochodzących ze starożytności lub bohaterów romansów rycerskich) znaczny udział herbów znaczących, gdzie zarówno godła, jak i tynktury zawie-

³⁰ Na przykład: „Little Walder quartered the twin towers of Frey with the brindled boar of his grandmother’s House and the plowman of his mother’s: Crakehall and Darry, respectively. Big Walder’s quarterings were the tree-and-ravens of House Blackwood and the twining snakes of the Paeges” — G.R.R. Martin, *A Clash of Kings*, London 2011, s. 223.

³¹ Zob. A. Żurek, *Restoration of Form...*, s. 32–35.

rają aluzje do doświadczeń życiowych lub cech charakteru nosiciela³². Daje to interesujący wgląd w aksjologię świata przedstawionego, szczególnie wizerunek antagonistów. W wielu utworach fantasy, przede wszystkim tych należących do nurtu posttolkienowskiego, antagonistą jest nie tyle przeciwnikiem bohatera, ile uosobieniem zła stanowiącym zagrożenie dla całego świata. W herbach takich antagonistów występuje nadreprezentacja barw czarnej i czerwonej, bardzo często w połączeniu; zwykle również godła reprezentują obiekty symbolizujące przemoc, a nawet demoniczne (na przykład wzmiankowane w „Kole Czasu” godła trollów to między innymi rogata czaszka, żelazna pięść i okrwawiony trójząb³³). Wyrazistym przykładem jest monochromatyczna czarna tarcza; w legendarium Tolkiena taka tarcza Morgotha wyraża krańcowy nihilizm antagonisty (czern symbolizuje ciemność, ale też nicość i może być rozumiana jako brak barwy)³⁴. Podobną funkcję pełni monochromatyczna czarna tarcza, jaką w *Trzech sercach i trzech lwach* posługuje się rycerz z Faerie, który ostatecznie okazuje się samą zbroją. Czerni tarczy wiąże się z pustką wewnętrzną — czytelnik do końca nie dowiaduje się, czy tajemniczy rycerz był istotą bezcielesną, czy tylko przedmiotem poruszonym dzięki magii.

Herby protagonistów często zawierają srebro, błękit i zieleń³⁵, a ich godła zwykle reprezentują pozytywnie kojarzone obiekty, takie jak gwiazdy, konie, łabędzie czy drzewa. Stroniący od wyrazistych podziałów moralnych (przynajmniej w obrębie ludzkich społeczeństw) George R.R. Martin zwykle unika tego zabiegu, a herby zawierają raczej odniesienia do charakterystycznych elementów środowiska naturalnego danej prowincji (na przykład wilkor Starków dla mroźnej północy, złote słońce Martellów dla gorącego Dorn, sokół Arrynów dla wysokich gór, pstrąg Tullych dla obfitującego w ryby Dorzecza)³⁶. Do wyjątków należy herb Boltonów: *w polu różowym usianym kroplami czerwonymi człowiek obdarty ze skóry czerwony*. Godło to odnosi się do brutalnego zwyczaju rodu: obdzierania wrogów ze skóry, który miał być zarzucony na blisko tysiąc lat przed wydarzeniami opisanymi w sadze³⁷ i został odnowiony przez jednego z głównych antagoni-

³² Oznacza to przeszczepienie instytucji legendy herbowej w fikcyjne uniwersum, z tą istotną różnicą, że w obrębie świata przedstawionego większość tych legend okazuje się prawdziwa.

³³ R. Jordan, *Oko świata*, przeł. K. Karłowska, Poznań 2019, s. 904.

³⁴ A. Żurek, *Motywy heraldyczne...*, s. 160.

³⁵ Barwy te, szczególnie srebro, były nośnikami pozytywnej symboliki już w średniowiecznej heraldyce imaginacyjnej; zob. M. Pastoureau, *Figures et couleurs péjoratives en héraldique médiévale*, [w:] *XV Congreso Internacional de las Ciencias Genealógica y Heraldica [Comunicaciones al]*, Madrid, 19–25 septiembre 1982, t. 3, Madrid 1983, s. 293–309.

³⁶ Mat Hardy zauważa, że niektóre z tych herbów zawierają również aluzje pozatekstowe. Na przykład herb rodu Vance’ów ma być hołdem dla postaci Jacka Vance’a, z godłami nawiązującymi do treści jego opowiadań; zob. M. Hardy, *op. cit.*

³⁷ W świetle opisanego prawa do swobodnej modyfikacji herbu, obowiązującego w Westeros, a także braku urzędu czuwającego nad poprawnością herbów wydaje się niemal niemożliwe, aby herby rodowe nie ulegały żadnej ewolucji na przestrzeni wielu stuleci. Podobna statyczność (zarówno pod względem wyglądu poszczególnych herbów, jak i ogólnych reguł heraldycznych) jest

stów serii, Ramsaya Boltona; zarazem od samego początku sygnalizuje ono czytelnikowi zagrożenie, jakim w dalszych tomach okażą się Boltonowie. Również niektóre inne herby rodowe zdają się sugerować charakter ich obecnych nosicieli, na przykład godło rodu Umberów, olbrzym w łańcuchach, wyraźnie koresponduje z ogromnym wzrostem i siłą seniora rodu, Greatjona Umbera. Zabieg ten jednak odgrywa niewielką rolę, ponieważ nadmierny ładunek symboliczny herbów, które wszak miały nie ulegać zmianom od wielu lat, osłabiły realizm powieści.

Terence Hanbury White celowo podkreśla aluzje do imion zawarte w herbach: godłem sir Kaya jest klucz (istotnie przypisywany mu w średniowiecznej heraldyce imaginacyjnej³⁸), a sir Ulbawesa „a couple of elbows in flowing sleeves. The proper name for them would be manchets”³⁹. Fragment ten jest wyjątkowo trudny do przełożenia, ponieważ gra językowa, tak oczywista w oryginale, po polsku ulega zatarciu. Domestykacja imion bohaterów byłaby trudna do uzasadnienia, ponieważ utrwaliły się już one w polskiej tradycji, a ich podobieństwo do nazw pospolicznych jest przypadkowe, a nie etymologiczne. Jolanta Kozak decyduje się zatem na amplifikację, a zarazem zastosowanie strategii *overt translation*⁴⁰ (tłumaczenia jawnego, demonstrującego obce pochodzenie tekstu): „Sir Kay, na przykład, miał na swoim namiocie wizerunek czarnego klucza, gdyż klucz po angielsku zwie się »key«”⁴¹. Fragment dotyczący sir Ulbawesa jest jeszcze trudniejszy do przełożenia, ponieważ prócz gry słownej występuje w nim termin *manchet*, dodatkowo użyty nieprawidłowo — właściwa forma to *maunch* (*manch*, *maunche*)⁴². *Manchet* to okrągła figura reprezentująca bochenek chleba (dziś termin archaiczny)⁴³, podczas gdy *maunch* to stylizowany rękaw. Tłumaczka prawdopodobnie zasugerowała się kontekstem oraz podobieństwem fonetycznym, przekładając fragment następująco: „Prawidłowa nazwa przedstawionych w emblemacie rękawów brzmi »mankiety«”⁴⁴. Ominęła więc błąd autora, ale wprowadziła inny, choć mniej rażący — „mankiety” nie są terminem heraldycznym, w związku z czym nie mogą być „prawidłową nazwą” godła, *maunch* zaś wizualnie nie przypomina mankietu.

Częste są również herby znaczące państw i prowincji. We „Władcy Pierścieni” herby Gondoru, Rohanu i Dol Amrothu to wizualnie zakodowane mity założycielskie. Podobnie w „Pamięci, Smutku i Cierniu” godło Erkyndlandu, czerwony smok owinięty wokół drzewa, reprezentuje czyn założycielski królestwa,

jednak typowa dla fikcyjnej heraldyki. Tylko u J.R.R. Tolkiena obserwujemy wyraźną ewolucję systemu heraldycznego między Pierwszą a Trzecią Erą, choć zmiany te można w większej mierze przypisać różnicom genologicznym niż upływowi czasu; zob. przyp. 28.

³⁸ M. Pastoureau, *Armorial des chevaliers...*, s. 137.

³⁹ T.H. White, *Once and Future King*, New York 1987, s. 264.

⁴⁰ J. House, *Translation: The Basics*, London-New York 2018, s. 77.

⁴¹ T.H. White, *Wiedźma z lasu*, przeł. J. Kozak, Stawiguda 2008, s. 99.

⁴² S. Friar, *A Dictionary of Heraldry*, New York 1997, s. 238.

⁴³ *Manchet*, noun, Oxford English Dictionary Online, 2022, https://www.oed.com/dictionary/manchet_n?tab=factsheet#38375128 (dostęp: 26.01.2023).

⁴⁴ T.H. White, *Wiedźma z lasu*, s. 99.

jakim miało być zabicie smoka Shurakai przez założyciela dynastii Prester Johna. W tym wypadku kontekst pozatekstowy jest jednak co najmniej równie ważny co wewnątrztekstowy — smok owinięty wokół drzewa jest czytelnym odwołaniem do biblijnego drzewa wiadomości dobrego i złego. Cały herb można odczytać jako analogon zakazu zrywania owocu z drzewa wiedzy — królestwo Erkyndlandu może zachować swoją symboliczną niewinność, dopóki nie pozna prawdy o własnej tożsamości. Mit założycielski opiera się bowiem na kłamstwie: Prester John nie zabił smoka, a jedynie znalazł jego szczątki, podczas gdy prawdziwym zabójcą potwora był król Eahlstane, ostatni przedstawiciel wygasłej dynastii, którego odległym potomkiem jest główny bohater trylogii, Simon. W ten sposób smok, będący symbolem kłamstwa i Szatana o pochodzeniu jeszcze biblijnym, staje się niejako patronem królestwa (co wzmacnia jeszcze fakt, że Prester John i jego następcy zasiadają na tronie wykonanym ze smoczych kości), a dopiero obalenie mitu założycielskiego może prowadzić do odrodzenia moralnego⁴⁵. Dlatego też herb ze smokiem i drzewem musi zostać odrzucony zarówno przez domniemanego syna Prester Johna, Joshuę (który jako swój emblemat wybiera łabędzia, ptaka kojarzonego w fikcyjnej heraldyce ze szlachectwem i dostojnością⁴⁶), jak i przez jego następcę Simona. Nowo wykreowany herb Simona: *w polu z pasów ukośnych szarych i czerwonych smok biały owinięty wokół miecza czarnego* jest zarazem paralełą i kontrastem do herbu Prester Johna — również symbolizuje walkę ze smokiem, ale tym razem jest to czyn prawdziwy.

Z wydanego w 2017 sequelu, *Korona z czarodrzewu (The Witchwood Crown)*, dowiadujemy się, że jako król Erkyndlandu Simon używał herbu z godłem dwóch smoków, białego i czerwonego. To czytelna ilustracja podwójnej legitymizacji władzy Simona — czerwony smok symbolizuje Shurakai, a zatem odsyła do dziedzicznych praw Simona jako potomka Eahlstane'a, podczas gdy biały smok odnosi się do zabitego przez niego w pojedynku smoka Ingjarjuka, wskazując na osobiste zasługi bohatera⁴⁷. W ten sposób herby fikcyjnych postaci nie tylko symbolicznie ilustrują fabułę powieści, ale też wyrażają jej aksjologię poprzez nawiązania biblijne.

Poprawne blazonowania zdarzają się w fantasy nader rzadko, gdy jednak wystąpią, tłumacz staje przed zadaniem przełożenia opisu herbu na odmienny, nie-

⁴⁵ T. Majkowski, *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013, s. 208–209. Autor w swoich rozważaniach nie bierze pod uwagę symboliki herbu, która doskonale wspiera jego interpretację.

⁴⁶ Pozytywny wizerunek łabędzia w heraldyce fantasy został prawdopodobnie wzmocniony przez J.R.R. Tolkiena, u którego łabędzie symbolizują szlachetność i lojalność. Symbolika łabędzia w emblematyce średniowiecznej jest tymczasem znacznie bardziej złożona — może on oznaczać również fałsz i zdradę (zob. S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie*, Warszawa 2002, s. 196–200). Paradoksalnie właśnie tak Joshuę postrzegają jego wrogowie — jako zdrajcę, który używa szlachetnych pobudek jedynie jako pretekstu, by ukraść tron starszemu bratu.

⁴⁷ Herb Simona wydaje się również aluzją do walijskiego mitu o walce białego i czerwonego smoka.

przystający język polskiego blazonowania. Właściwsze byłoby nawet określenie „jeden z języków”, ponieważ w polskiej heraldyce (w przeciwieństwie do brytyjskiej) nie wykształcił się jeden spójny zestaw reguł blazonowania. Systemy zaproponowane między innymi przez Adama Heymowskiego⁴⁸, Józefa Szymańskiego⁴⁹ i Alfreda Znamierowskiego⁵⁰ różnią się zarówno w zakresie proponowanej terminologii, jak i składni. Ten sam opis u różnych autorów może być zatem rozmaicie zrekonstruowany wizualnie, a same systemy są przy tym niewolne od sprzeczności i niekonsekwencji. Podważa to podstawowy sens blazonowania jako języka specjalistycznego, który powinien być przede wszystkim uniwersalny i jednoznaczny. Dodatkowe utrudnienie powoduje to, że język polski nie jest uwzględniony w wiodących tezaurusach terminologii heraldycznej⁵¹.

W cyklu „Był Sobie Raz na Zawsze Król” okazjonalnie pojawiają się poprawne blazonowania, na przykład: „or, a chevron gules, between three thistles vert”⁵², lecz znacznie częściej słownictwo heraldyczne i elementy odpowiedniej składni zostają wplecione w narrację, na przykład: „argent, a bend gules distinguished with some sort of label of cadency”⁵³ lub „the dragon rampant of England and the six charming lioncels passant regardant of King Leodegrance”⁵⁴. Pierwszy cytat należałoby prawdopodobnie przetłumaczyć w zgodzie z jednym z polskich systemów blazonowania (ponieważ herb nie jest skomplikowany, różnice byłyby niewielkie: według A. Heymowskiego w *polu złotym między trzema ostami zielony-*

⁴⁸ A. Heymowski, *Mały słownik heraldyczny, czyli blazonowanie po polsku*, „Materiały do Biografii, Genealogii i Heraldyki Polskiej”, red. S. Kuczyński *et al.*, t. 1, Warszawa 2005. Publikacja została przygotowana do druku przez Stefana Kuczyńskiego już po śmierci Heymowskiego i zawiera sporo drobnych nieścisłości. Proponowany zakres terminologii jest stosunkowo wąski i z oczywistych względów dostosowany do specyfiki heraldyki polskiej, brakuje w nim zatem na przykład opisów złożonych podziałów tarczy.

⁴⁹ J. Szymański, *Herbarz średniowiecznego rycerstwa polskiego*, Warszawa 1993; J. Szymański, *Herbarz rycerstwa polskiego XVI wieku*, Warszawa 2001. Ponieważ *blazonowanie* opracowane przez Józefa Szymańskiego powstało ściśle na użytek pierwszej ze wskazanych publikacji, podobnie jak terminologia Heymowskiego ma ograniczone zastosowanie do *blazonowania* herbów innych niż polskie. Zaproponowana w nim składnia sprawia, że *blazonowania* herbów wielopolowych są wyjątkowo trudne do zrozumienia, a umiejscowienie poszczególnych mobiliów jest niejasne.

⁵⁰ A. Znamierowski, *Herbarz rodowy. Kompendium*, Warszawa 2004; A. Znamierowski, *Wielka księga heraldyki*, Warszawa 2008. Publikacje te mają charakter popularny i brakuje im aparatu naukowego, ale zbliżają się do zachodnioeuropejskich zasad *blazonowania*, między innymi poprzez liczbowe oznaczenia pól.

⁵¹ E. de Boos, *Dictionnaire du blazon*, Paris 2001; *Wappenbilderordnung*, red. J. Arndt, W. Seeger, t. 1–2, Neustadt an der Aisch 1996. Język polski został uwzględniony w internetowym tezaurusie HERO — Ontology of Heraldry (<https://dev.finto.fi/hero/fi/>, dostęp: 31.01.2023), jednak ponieważ brakuje normatywnych źródeł terminologii, wiele terminów wydaje się tłumaczone syntagmatycznie.

⁵² T.H. White, *Once and Future King*, s. 341.

⁵³ *Ibidem*, s. 351.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 471.

mi krokiew niżona czerwona, według J. Szymańskiego *w polu złotym krokiew niżona czerwona, wokół trzy osty zielone*).

Jolanta Kozak w przekładzie imituje charakterystyczną dla blazonowania składnię: „trójkąt czerwony w otoczeniu trzech ostów zielonych”⁵⁵, ale pomija barwę pola i błędnie identyfikuje godło jako trójkąt (krokiew niżona, nazywana również przez zapożyczenie szewronem, przypomina odwróconą literę V i sięga brzegów tarczy). Co ciekawe, tłumaczka w przekładzie drugiego z zacytowanych fragmentów używa terminu „szewron” („szewron szkarłatny na srebrnym tle, z pasem oznaczającym boczną linię rodu”⁵⁶), mimo że prawidłowy termin to „pas skośny”. *Label of cadency* to zaś kołnierz turniejowy, jedna ze standardowych form uszczerbienia (opisowe tłumaczenie „pas oznaczający boczną linię rodu” jest zatem w zasadzie poprawne, choć nieprecyzyjne). W trzecim fragmencie: „lew angielski wspięty na tylne łapy i sześć wesołych lewków Króla Leodegrance’a, krocących i spoglądających w prawo, każdy z uniesioną prawą przednią łapą”⁵⁷ oprócz raczej przypadkowego pomylenia godeł (lew zamiast smoka) obserwujemy znaczną redundancję (wyrażenia „na tylne łapy” oraz „każdy z uniesioną prawą przednią łapą” są zbędne). Niejasne jest również oznaczenie stron. Zwierzęta kroczące domyślnie są bowiem zwrócone w heraldyczne prawo (a zatem lewo odbiorcy), podczas gdy termin *regardant*⁵⁸ oznacza, że zwierzę ma całkowicie odwróconą głowę, a więc patrzy za siebie — w heraldyczne lewo.

Niekiedy rezygnacja z blazonowania prowadzi do znacznego zniekształcenia tekstu. W *Trzech sercach i trzech lwach* wprowadzenie blazonowania sugeruje postępującą przemianę bohatera. Holger Carlsen początkowo jawi się — zarówno czytelnikowi, jak i samemu sobie — jako zwyczajny mężczyzna z połowy XX wieku, przeniesiony tajemniczo w quasi-średniowieczny świat. Ponieważ narracja jest prowadzona z jego perspektywy, początkowo opisy herbów odzwierciedlają znikomą wiedzę Holgera o heraldyce, jak na przykład: „a design of three golden lions alternating with three red hearts on a blue background”⁵⁹. W toku akcji Holger jednak stopniowo odzyskuje swoją utraconą tożsamość Ogiera Duńczyka, bohatera romansów karolińskich. Elementami tej tożsamości są zapomniane w czasie życia na Ziemi umiejętności, takie jak jazda konna, walka różnymi rodzajami broni czy wreszcie wiedza heraldyczna. Dzieje się to w dużej mierze nieświadomo-

⁵⁵ T.H. White, *Rycerz spod ciemnej gwiazdy*, przeł. J. Kozak, Stawiguda 2008, s. 54.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 71.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 285.

⁵⁸ Nie znajduje on odpowiednika w żadnym z nowszych polskich blazonowań, ponieważ taka poza jest w naszej heraldyce niezmiernie rzadka. Pewne wskazówki znajdziemy w dziewiętnastowiecznych herbarzach, na przykład u Stanisława Krzyżanowskiego (*Słownik heraldyczny dla pomocy w poszukiwaniach archeologicznych*, Kraków 1870, s. 4: „w lewo, głową w prawo”) i Juliana Ostrowskiego (*Księga herbowa rodów polskich*, z. 7, Warszawa 1899, s. 134: „z głową w tył odwróconą”). W pozycjach tych brakuje jednak wstępu metodycznego, a zasady odbiorca musi ustalać na podstawie poszczególnych blazonowań.

⁵⁹ P. Anderson, *Three Hearts and Three Lions*, New York 1961, s. 9.

mie — pod koniec powieści narrator opisuje już herby zgodnie z zasadami blazonowania, ponieważ tak postrzega je Holger: „His shield bore a six-pointed star argent on a field azure, border gules fleury or”⁶⁰ (choć barwa pola powinna wystąpić na początku, wszystkie pozostałe elementy są poprawne). W przekładzie Darosława Torunia opis ten jest jednak pozbawiony charakterystycznych elementów języka blazonowania: „Jego tarcza nosiła znak sześcioramiennej gwiazdy, srebrnej na błękitcie, w obramowaniu czerwieni ze złotymi liliami”⁶¹. Tłumacz prawidłowo zrekonstruował herb, oddając nawet potencjalnie problematyczny termin *border fleury*, ale całkowicie zatracił tak ważny sygnał asymilacji bohatera do fantastycznego świata.

Szczególnym wyzwaniem dla tłumacza są celowe zniekształcenia poprawnego blazonowania, zastosowane, by osiągnąć efekt satyryczny. Blazonowania w kompendium Świata Dysku, *Żółwiu przypomnianym*, są zbudowane według zasad heraldyki angielskiej, ale autor rozmyślnie je wyolbrzymia. Niemal wszystkie godła są nazywane po francusku, podczas gdy zakres słownictwa francuskiego w angielskiej heraldyce, jakkolwiek szeroki, jest ściśle określony. Ponadto poszczególne pola zamiast numerycznie są wskazywane opisowo, a także podawane są nieistotne szczegóły (najczęściej w języku francuskim), przez co opisy rozrastają się nawet do dwukrotności ich właściwej objętości. Na przykład herb miasta Ankh-Morpork jest opisany następująco:

a shield, supported by two Hippopotâmes Royales Bâillant — one enchainé, one couronné au cou — and surmounted by a Morpork Vautré Hululant, bearing an Ankh d'or, and ornée by a banner with the legend 'Merus In Pectum Et In Aquam.' The shield bisected by a tower en maçonnerie sans fenêtres and quartered by a fleuve, argent and azure, bend sinister. On the upper-right quarter a field, vert, of brassicae prasinae; on the lower-left quarter a field, sable. On the upper-left and lower-right quarters, bourses d'or on a field argent. Below the arms a ribbon with the legend 'Quanti Cunicula Ille In Fenestra'⁶².

Natomiast prawidłowy opis tarczy wraz z klejnotem, trzymaczami i mottem mógłby brzmieć:

Per pale and per bend sinister wavy, argent and azure, on the first vert, six cabbages vert, on the second and third argent a pouch or, the fourth plain sable, over all a tower proper. A crest: an owl displayed, holding an ankh, an escutcheon azure, a book open argent, a motto 'Merus In Pectum Et In Aquam.' Supporters: hippopotamuses, one chained or, one collared with a crown or. A motto: 'Quanti Cunicula Ille In Fenestra.'

Wrażenie chaosu wzmacniają rysunki Stephena Briggsa, ponieważ szrafury⁶³ wskazują na zupełnie inne barwy niż opisane w tekście. Same herby często rady-

⁶⁰ *Ibidem*, s. 128.

⁶¹ P. Anderson, *Trzy serca i trzy lwy*, przeł. D.J. Toruń, Poznań 1995, s. 160.

⁶² T. Pratchett, S. Briggs, *Turtle Recalled...*, s. 20.

⁶³ Opracowany w XVII wieku system oznaczania barw na czarno-białych rysunkach herbów. Puste pole oznacza srebro, kropki — złoto, linie pionowe — czerwień, poziomie — błękit, skośne w prawo — zieleń, skośne w lewo — fiolet, a kratkowane — czern. Briggs w swoich rysunkach

kalnie łamią zasady heraldyczne, czasem nawet godło i pole są tej samej barwy. Efekt satyryczny wzmacniają przy tym liczne gry słów oraz komiczne nawiązania do cech nosicieli zbiorowych (nie tylko poprzez godła, ale nawet podziały tarczy — na przykład herb Gildii Hazardzistów jest podzielony w gwiazdę, co przypomina planszę do gry w ruletkę).

Zadaniem tłumacza jest zatem zachowanie równowagi między poprawnością a zniekształceniem tekstu w materii innego języka, przy czym komizm może być po polsku mniej widoczny, ponieważ żargon heraldyczny nie kojarzy się naszemu odbiorcy z zapożyczeniami z francuskiego. Przekład Piotra Cholewy jest w znacznej mierze syntagmatyczny; tłumacz kalkuje składnię oryginału i zachowuje wyrażenia pochodzenia francuskiego w formie niezmienionej nawet tam, gdzie istnieją polskie ekwiwalenty, a ich użycie w oryginale było neutralne. Ponadto Cholewa używa niespotykanych nazw barw: kir (*sable*), lazur (*azure*), szkarłat (*gules*⁶⁴), natomiast *or* pozostawia bez tłumaczenia. Wszystko to sprawia, że opisy są jeszcze trudniejsze do rozszyfrowania niż oryginały, a przy tym tracą walor satyryczny. Zacytowany chwilę wcześniej opis został przełożony następująco:

Tarcza podtrzymywana przez dwa Hippopotâmes Royales Bâillant — jeden *enchainé*, jeden *couronné au cou*, nad nimi Morpork Vautre Hululant, trzymający Ankh *d'or* i *orneé* wstęgą z legendą *Merus in Pectum et in Aquam*. Tarcza podzielona na połowy przez wieżę *en maçonnerie sans fenestres*, na cztery przez *fleuve* srebrny i lazurowy, w prawo przechylony. W części górnej prawej pole zielone *brassicae prasinae*; w części dolnej lewej kir; w częściach górnej lewej i dolnej prawej *bourses d'or* na polu srebrnym. Poniżej tarczy wstęga z legendą *Quanti Canicula Ille In Fenestra*⁶⁵.

Nadmiar galicyzmów i opisowe zamiast numerycznych wskazania pól są usprawiedliwione, jednak przekład Cholewy zaciemnia również terminy poprawne, takie jak *sinister bend* (lewy skos), oraz składnię, przez co staje się całkowicie niezrozumiały. Również w *Na glinianych nogach* tłumacz pozostawia w formie niezmienionej nazwy pól heraldycznych: *rampant* i *couchant*⁶⁶, mimo że mają one polskie ekwiwalenty, a termin *rampant* jest powszechnie rozpoznawalny także poza kontekstem heraldycznym⁶⁷.

używa właśnie takich typów cieniowania (poza kropkami), przez co odnosimy mylne wrażenie, że stosuje szrafowanie.

⁶⁴ „Szkarłat” pojawia się jako ekwiwalent *gules* również w innych przekładach. Używa go na przykład Michał Jakuszewski (cykl „Pieśń Lodu i Ognia”), wymiennie ze słowami „czerwony”, „karmazynowy”, a nawet „purpurowy”. Jest to mylące, ponieważ „szkarłat” powinien być raczej ekwiwalentem *sanguine*.

⁶⁵ T. Pratchett, S. Briggs, *Żółw przypomniany*..., s. 25.

⁶⁶ T. Pratchett, *Na glinianych nogach*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 2012, s. 32.

⁶⁷ Według *Oxford English Dictionary* (dalej: *OED*) termin *rampant*, częściowo pochodzenia francuskiego, początkowo oznaczał po prostu pozę zwierzęcia wspiętego na tylne nogi (w tym znaczeniu był używany od początku XIV wieku aż do dzisiaj), a termin heraldyczny wyodrębnił się w połowie XV wieku (zob. *Rampant, Adjective & Noun*, Oxford English Dictionary Online, 2022, https://www.oed.com/dictionary/rampant_adj?tab=factsheet#27036634, dostęp: 26.01.2023).

Ponadto niektóre nazwy godeł są homonimami nazw pospolitych o zupełnie innym znaczeniu. Przykładem jest słowo *mullet*, oznaczające barwę, choć w heraldyce to kółko ostrogi (franc. *molette*) — godło bardzo powszechne, lecz wizualnie często słabo odróżnialne od gwiazdy⁶⁸. W niespecjalistycznych słownikach to ostatnie znaczenie może być jednak całkowicie nieobecne, ponieważ poza kontekstem heraldycznym kółko ostrogi to *spur rowel*. W tę pułapkę wpadł Michał Jakuszewski w *Uczcie dla wron* (czwarta część „Pieśni Lodu i Ognia”), gdzie fragment „his surcoat showed the ten purple mullets of his own House arrayed upon a yellow field”⁶⁹ został przetłumaczony jako „na jego opończy widniało dziesięć fioletowych barwen na żółtym polu — herb rodu chłopaka”⁷⁰.

Nieprzetłumaczalne okazują się przy tym nie tylko specyficzne terminy, ale również słowa i zwroty powszechnie znane, takie jak *badge*⁷¹. W kontekście heraldycznym *badge* oznacza nietożsamy z herbem emblemat osobisty lub powiązany z urzędem czy korporacją, który może być eksponowany na różnych przedmiotach (takich jak ubrania, biżuteria i meble) oraz na odzieży służących, żołnierzy i innych osób powiązanych z nosicielem; w przeciwieństwie do herbów, których kreację i dziedziczenie określają ścisłe zasady prawne, takie emblematy mogły być wybierane ze znacznie większą swobodą⁷². Nie istnieje jednak nawet zbliżony polski ekwiwalent tego elementu i z reguły tłumacze przekładają *badge* po prostu jako „herb”. Zwykle nie powoduje to problemów, lecz w niektórych przypadkach wypacza znaczenie tekstu. Rozważmy następujący przykład:

‘That badge on Devan’s doublet, the fiery heart, what was that? The Baratheon sigil is a crowned stag.’

‘A lord can choose more than one badge,’ Davos said.

Dale smiled. ‘A black ship and an onion, Father?’⁷³

oraz tłumaczenie Michała Jakuszewskiego:

— Co to za godło miał na kubraku? Gorejące serce? Herbem Baratheonów jest jelen w koronie.

— Można sobie wybrać więcej niż jeden herb — wyjaśnił Davos.

— Czarny statek i cebulę, ojcze? — zapytał z uśmiechem Dale⁷⁴.

Przekład sugeruje, że Davos Seaworth błędnie rozumie heraldykę — posiadanie więcej niż jednego herbu jest w świecie „Pieśni Lodu i Ognia” niemożli-

⁶⁸ J. Brooke-Little, *An Heraldic Alphabet*, New York 1975, s. 145.

⁶⁹ G.R.R. Martin, *Feast for Crows*, London 2011, s. 442.

⁷⁰ G.R.R. Martin, *Uczta dla wron. Sieć spisków*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2006, s. 50.

⁷¹ Według *OED badge* występuje we współczesnej angielszczyźnie z częstotliwością około 1–10 na 1 milion wyrazów, co sytuuje je w 6% najczęściej używanych wyrazów (zob. *Badge, Noun*, Oxford English Dictionary Online, 2022, https://www.oed.com/dictionary/badge_n?tab=factsheet#30126164, dostęp: 26.01.2023).

⁷² S. Friar, *op. cit.*, s. 41.

⁷³ G.R.R. Martin, *A Clash of Kings*, s. 137.

⁷⁴ G.R.R. Martin, *Starcie królów*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2011, s. 140.

we. Taka interpretacja byłaby zgodna z charakterystyką bohatera, który dopiero niedawno awansował do stanu rycerskiego i świadomie odrzuca większość zachowań charakterystycznych dla klas wyższych (lub nie umie ich przyswoić, jak czytania). W tym cyklu znajdujemy ponadto kilka scen, w których nieznajomość heraldyki jest źródłem komizmu. Tak na przykład w *Nawałnicy mieczy* Bronn, były najemnik całkowicie ignorujący kulturę rycerską, opisuje pole podzielone w gwiazdę jako „A pie with red and black slices”⁷⁵, a bazyliuszka nazywa kurczakiem. Choć spójna ze światem przedstawionym, taka interpretacja jest jednak niezgodna z tekstem oryginalnym — Davos stwierdza bowiem (całkowicie słusznie), że lord (a także zwykły rycerz) może oprócz herbu rodowego wybrać dowolną liczbę osobistych emblematów. Tym właśnie jest gorejące serce wybrane przez Stannisa Baratheona jako symbol jego wiary, jak również — nieoficjalnie — cebula będąca symbolem działalności Davosa Seawortha jako przemytnika, kojarzona z całą jego rodziną, mimo że ich nowo wykreowanym herbem był czarny okręt na szarym polu.

Występujące w zacytowanym fragmencie słowo *sigil* jako określenie herbu rodowego jest niepoprawne — to archaiczny termin oznaczający pieczęć, wywodzący się z łacińskiego *sigillum*, dziś używany najczęściej w kontekście astrologii⁷⁶. Ani *Oxford English Dictionary*, ani *Merriam Webster Dictionary*⁷⁷, ani słowniki terminologii heraldycznej nie odnotowują jego użycia jako „herb rodowy”, ale właśnie w takim znaczeniu używają go George R.R. Martin, Robert Jordan, a sporadycznie również Tad Williams. Natomiast przesunięciem odnotowywanym przez słowniki heraldyczne jest wykorzystanie słowa *crest* (oznaczającego klejnot, a także nieheraldyczną ozdobę hełmu, taką jak końska kita lub pióropusz) jako „herb”⁷⁸, co pojawia się na przykład w cyklu „Pamięć, Smutek i Cierni”. Zdarza się też, że tłumacze przekładają *crest* jako „herb”⁷⁹, mimo że użyte jest we właściwym znaczeniu („klejnot”). Zwróćmy uwagę chociażby na fragment z *Miecza dla króla*:

The best place of all for hitting people was on the very crest of the tilting helm, that is, if the person in question were vain enough to have a large metal crest in whose folds and ornaments the point would find a ready lodging⁸⁰.

⁷⁵ G.R.R. Martin, *A Storm of Swords: Steel and Snow*, London 2011, s. 519. Tłumaczenie: „Pasztet z czerwonymi i czarnymi plasterkami” (G.R.R. Martin, *Nawałnica mieczy. Stal i śnieg*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2012, s. 525) jest niezbyt trafne, ponieważ pasztet zazwyczaj nie jest okrągły i krojony na symetryczne kawałki; taki opis sugeruje raczej tarczę dzieloną w szachownicę lub cegły.

⁷⁶ *Sigil*, *Noun*, Oxford English Dictionary Online, 2022, https://www.oed.com/dictionary/sigil_n?tab=factsheet#22809832 (dostęp: 26.01.2023).

⁷⁷ *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, t. 3. S–Z, Chicago 1981, s. 2115.

⁷⁸ A.G. Puttock, *A Dictionary of Heraldry and Related Subjects*, New York 1985, s. 45.

⁷⁹ Dodatkowym problemem jest to, że w starszych polskich źródłach heraldycznych słowo „klejnot” często jest synonimem wyrazu „herb”.

⁸⁰ T.H. White, *Once and Future King*, s. 57.

Został on przełożony jako:

Nieźrównanym celem ataku był herb na hełmie — naturalnie, tylko u tych rycerzy, którzy z próżności zdobili hełmy wielkimi herbami, w załomach i ornamentach których tak chętnie zagnieżdżał się czubek kopii⁸¹.

Czytelnik może odnieść mylne wrażenie, że hełm został zwieńczony tarczą herbową, podczas gdy oryginał mówi o klejnocie, istotnie nieraz zdobiącym hełmy turniejowe, choć rzadko używanym w boju ze względu na ciężar. Ponadto tarcza jest płaska (ewentualnie z płaskorzeźbą), w związku z czym opisana sytuacja jest właściwie niemożliwa, podczas gdy klejnot przybiera formę trójwymiarowej konstrukcji (choć wykonanej raczej z drewna i pergaminu, a nie z metalu, niezdolnej zatem do powstrzymania kopii).

Inne proponowane ekwiwalenty dla *crest* również są nieprecyzyjne lub mylące. Michał Jakuszewski w *Starciu królów* tłumaczy „Big Walder’s crest was shaped like a castle”⁸² jako „Duży Walder miał na hełmie grzebień w kształcie zamku”⁸³. Grzebień zaś to metalowe wzmocnienie konstrukcji hełmu⁸⁴, a jego wygląd i funkcje drastycznie odbiegają od klejnotu.

Niekiedy jednak błędów i zniekształceń w tłumaczeniu nie sposób wyjaśnić nieprzystawalnością systemów heraldycznych lub nawet niezajomością terminologii. Zdarzają się nieuzasadnione zmiany barw lub godeł, na przykład wspomniana już zamiana smoka na lwa w herbie króla Artura w *Rycerzu spod ciemnej gwiazdy* (tylko w jednym miejscu, gdzie opisywany jest herb Ginewry). Wybór smoka jako herbu Artura nie jest wszak przypadkowy — przez skojarzenie z jego ojcem, Utherem Pendragonem, smok był często przypisywany Arturowi (obok licznych innych herbów, jak wizerunek Najświętszej Panny oraz trzy korony)⁸⁵, a protoheraldyczne znaki (weksylia) królestwa Wessexu już od VIII wieku miały postać smoka⁸⁶. Przemiana smoka w lwa łączy zaś Artura z dynastią Plantagenetów, co znajduje pewne uzasadnienie w fabule powieści⁸⁷, ale zarazem zrywa związek z Wessexem z czasów sprzed podboju normañskiego.

W przekładzie cyklu „Koło Czasu” napotykamy kolejny przykład całkowicie nieuzasadnionej zmiany godła. Herb Elricaina Tavolina, w oryginale *w polu*

⁸¹ T.H. White, *Miecz dla króla*, przeł. J. Kozak, Stawiguda 2008, s. 93.

⁸² G.R.R. Martin, *A Clash of Kings*, s. 223.

⁸³ G.R.R. Martin, *Starcie królów*, s. 226.

⁸⁴ M. Gradowski, Z. Żygulski, *Słownik uzbrojenia historycznego*, Warszawa 2000, s. 141.

⁸⁵ M. Pastoureau, *Armorial des chevaliers...*, s. 25.

⁸⁶ J.S. Tatlock, *The Dragons of Wessex and Wales*, „Speculum” 8, 1933, nr 2, s. 225.

⁸⁷ W cyklu kilkakrotnie wspomina się o podboju normañskim, a data wstąpienia na tron Uthera Pendragona to 1066 rok, co sugeruje jego tożsamość z założycielem dynastii Plantagenetów — Wilhelmem Zdobywcą. Sam Artur rozpoczął panowanie w 1216, co pokrywa się z datą wstąpienia na tron Henryka III.

*blękitnym dwie belki srebrne*⁸⁸, w tłumaczeniu ma w godle dwa białe niedźwiedzie⁸⁹. Prawdopodobną przyczyną jest podobieństwo fonetyczne angielskich słów *bar* (belka) i *bear* (niedźwiedź). Efekt komiczny wzmacnia fakt, że niedźwiedzie polarne w godle ostro kontrastują z założeniami świata przedstawionego. Cały kontynent, na którym rozgrywa się większa część akcji cyklu, charakteryzuje się bowiem ciepłym, a nawet gorącym klimatem; z kolei wielkie odległości i naturalne przeszkody uniemożliwiają wymianę kulturalną z innymi regionami. Tereny podbiegunowe są niemal całkowicie nieznanne, oddzielone od zamieszkałych regionów górami, dlatego jest dalece nieprawdopodobne, by którykolwiek z bohaterów miał kontakt z fauną obszarów polarnych lub nawet z wyobrażeniem o niej. Tak przedstawiony herb wywołuje zatem wrażenie daleko idącej niekonsekwencji, której nie ma w oryginale.

Błąd w tłumaczeniu może nawet wykreować zupełnie nowy herb. W *Oku świata*, pierwszej części „Koła Czasu”, fragment:

The tapestries between the carvings were gentle images of bright flowers and brilliantly plumaged hummingbirds, except for the two at the far end of the room, where the White Lion of Andor stood taller than a man on scarlet fields⁹⁰

został przetłumaczony jako:

Wiszące między płaskorzeźbami gobeliny przedstawiały delikatne wizerunki kolorowych kwiatów i jaskrawo upierzonych kolibrów, z wyjątkiem dwóch wiszących na przeciwległej ścianie, z Białym Lwem Andoru i niższym od niego mężczyzną na szkarłatnych polach⁹¹.

Oryginał wskazuje na duże rozmiary gobelinów — przedstawiony na nich lew miał być wyższy od człowieka („taller than a man”). Tłumaczka jednak zinterpretowała porównanie jako opis dwóch osobnych herbów, tworząc nieistniejący w oryginale herb z człowiekiem w godle. Czytelnik może interpretować ten herb jako należący na przykład do księcia małżonka królowej, co tworzy zupełnie inne wyobrażenie o systemie dynastycznym ukazany w tej serii.

Stosunkowo niewielka liczba analizowanych przykładów nie pozwala wyciągnąć zdecydowanych wniosków na temat systemów heraldycznych w powieściach fantasy, choć dają się zaobserwować pewne wyraziste tendencje. Rozbudowane i rządzące się skomplikowanymi regułami systemy średniowiecznej i nowożytnej Europy nie znajdują odbicia w tych utworach. Zwykle brakuje urzędu czuwającego nad poprawnością używanych herbów, zwykle nie są określone zasady

⁸⁸ „A short staff was fastened to the harness on each officer’s back, bearing a small, stiff blue banner above his head. Caldevwin’s banner bore a single white star, while the younger man’s was crossed by two white bars” — R. Jordan, *The Great Hunt*, London 1992, s. 318.

⁸⁹ „Każdy z nich miał na plecach przymocowaną krótką łaskę z niewielkim, sztywnym proporcem niebieskiej barwy, który powiewał im nad głową. Na proporcu Caldevwina widniała pojedyncza biała gwiazda, zaś po proporcu młodszego mężczyzny spacerowały dwa białe niedźwiedzie” — R. Jordan, *Wielkie polowanie*, przeł. K. Karłowska, Poznań 2002, s. 404.

⁹⁰ R. Jordan, *The Eye of the World*, London 1991, s. 509.

⁹¹ R. Jordan, *Oko świata*, s. 722.

kreowania i dziedziczenia herbów lub są one bardzo proste. Liczba osób uprawnionych do używania herbu zostaje albo drastycznie ograniczona (do panujących i ich najwyższych wasali), albo mocno rozszerzona. Przestrzeganie nawet najbardziej podstawowych reguł europejskiej heraldyki, takich jak zasada alternacji oraz język blazonowania, często jawi się jako ekscentryczne. Heraldyka często służy przy tym celom satyrycznym, czym można tłumaczyć występowanie poprawnego (lub prawie poprawnego) blazonowania głównie w utworach z dużym udziałem metatekstualności czy też świadomego anachronizmu. Wszystko to wskazuje na ogólną niechęć do sztywnych hierarchii społecznych, zwłaszcza opartych na urodzeniu, a nie zasługach, które wyrażają się w klasycznych systemach heraldycznych. Jednocześnie herby współtworzą estetykę utworów oraz są niezastąpionym nośnikiem symboliki wyrażonej w barwach, godłach, a nawet podziałach tarczy. Dlatego w większości analizowanych tekstów (poza tymi, w których dominuje element satyry) heraldyka odrywa się od swojej podstawowej funkcji symbolizowania miejsca w hierarchii społecznej i staje się egalitarna.

Oddanie tych aspektów w tłumaczeniu napotyka wiele trudności, związanych z odmiennością systemów heraldycznych czy niespójnością polskiego blazonowania, a co za tym idzie — brakiem normatywnego źródła, do którego mogliby się odwołać tłumacze poszukujący rozwiązań problemów terminologicznych. Często mogą być tych wyzwania nawet nieświadomi ze względu na całkowity brak elementów wiedzy heraldycznej w edukacji powszechnej, jak również w edukacji tłumaczy. Dopiero prześledzenie zmian, które dokonują się w systemach heraldycznych świata przedstawionego w procesie tłumaczenia, i tego, jak rzutują one na interpretację tekstu, pozwala na pełne zrozumienie doniosłej roli systemów heraldycznych w fantasy — nawet w utworach, gdzie ich rola wydaje się marginalna.

Bibliografia

Teksty

- Anderson P., *Three Hearts and Three Lions*, Doubleday & Com., New York 1961.
Anderson P., *Trzy serca i trzy lwy*, przeł. D.J. Toruń, Zysk i S-ka, Poznań 1995.
Jordan R., *The Eye of the World*, Orbit, London 1991.
Jordan R., *The Great Hunt*, Orbit, London 1992.
Jordan R., *Oko świata*, przeł. K. Karłowska, Zysk i S-ka, Poznań 2019.
Jordan R., *Wielkie polowanie*, przeł. K. Karłowska, Zysk i S-ka, Poznań 2002.
Martin G.R.R., *A Clash of Kings*, Harper Voyager, London 2011.
Martin G.R.R., *Feast for Crows*, Harper Voyager, London 2011.
Martin G.R.R., *Game of Thrones*, Harper Voyager, London 2012.
Martin G.R.R., *Nawałnica mieczy. Stal i śnieg*, przeł. M. Jakuszewski, Zysk i S-ka, Poznań 2012.
Martin G.R.R., *Starcie królów*, przeł. M. Jakuszewski, Zysk i S-ka, Poznań 2011.
Martin G.R.R., *A Storm of Swords: Steel and Snow*, Harper Voyager, London 2011.
Martin G.R.R., *Uczta dla wron. Sieć spisków*, przeł. M. Jakuszewski, Zysk i S-ka, Poznań 2006.
Pratchett T., *Na glinianych nogach*, przeł. P. Cholewa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.

- Pratchett T., Briggs S., *Turtle Recalled: The Discworld Companion... so far*, Harper, New York-London 2015.
- Pratchett T., Briggs S., *Żółw przypomniany. Przewodnik po Świecie Dysku uaktualniony aż do „Niucha”*, przeł. P. Cholewa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013.
- Vance J., *Madouc*, przeł. A. Dłużak, Rebis, Poznań 1995.
- Vance J., *Madouc*, Underwood-Miller, Novato 1989.
- Vance J., *Suldrun's Garden*, Berkeley Books, New York 1983.
- White T.H., *Miecz dla króla*, przeł. J. Kozak, Solaris, Stawiguda 2008.
- White T.H., *Once and Future King*, Ace Books, New York 1987.
- White T.H., *Rycerz spod ciemnej gwiazdy*, przeł. J. Kozak, Solaris, Stawiguda 2008.
- White T.H., *Wiedźma z lasu*, przeł. J. Kozak, Solaris, Stawiguda 2008.

Opracowania

- Boos E. de, *Dictionnaire du blazon*, Le Léopard d'Or, Paris 2001.
- Boutell S., *Boutell's Heraldry Revisited*, Frederick Warne & Co. Ltd., London-New York 1950.
- Brault G.J., *Early Blazon: Heraldic Terminology in the Twelfth and Thirteenth Centuries, with Special Reference to Arthurian Literature*, Clarendon Press, London 1972.
- Brooke-Little J., *An Heraldic Alphabet*, Arco Publishing, Inc., New York 1975.
- Friar S., *A Dictionary of Heraldry*, Harmony Books, New York 1997.
- Gemra A., „Spojrzenie z innej perspektywy”. *Świat Dysku Terry'ego Pratchetta i wybrane problemy współczesności*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2019.
- Gradowski M., Żygulski Z., *Słownik uzbrojenia historycznego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Hardy M., *The Shields That Guard the Realms of Men: Heraldry in Game of Thrones*, „Genealogy” 2, 2018, nr 4, art. 48, <https://doi.org/10.3390/genealogy2040048>.
- Heim B., *Or and Argent*, Van Duren, Gerrards Cross 1994.
- Heraldik — Bildende Kunst — Literatur. Heraldique — Arts plastiques — Litterature. Heraldry — Arts — Literature*, red. G. Scheibelreiter, Académie internationale d'héraldique, Wien 2002.
- Heymowski A., *Mały słownik heraldyczny, czyli blazonowanie po polsku*, „Materiały do Biografii, Genealogii i Heraldyki Polskiej”, red. S. Kuczyński *et al.*, t. 1, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2005.
- House J., *Translation. The Basics*, Routledge, London-New York 2018.
- Hriban C., *The Eye and the Tree: The Semantics of Middle-Earth Heraldry*, „Hither Shore” 8, 2001, s. 198–211.
- Kobielus S., *Bestiarium chrześcijańskie*, Pax, Warszawa 2002.
- Krzyżanowski S., *Słownik heraldyczny dla pomocy w poszukiwaniach archeologicznych*, Drukarnia Wincentego Kirchmayera, Kraków 1870.
- Majkowski T., *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- McGregor J., *Tolkien's Devices: The Heraldry of Middle-Earth*, „Mythlore” 32, 2013, nr 1, s. 95–111.
- Nason A., *Heralds and Heraldry in Ben Jonson's Plays, Masques and Entertainments*, University Heights, New York 1907.
- O'Shea M., *James Joyce & Heraldry*, State University of New York Press, New York 1986.
- Ostrowski J., *Księga herbowa rodów polskich*, z. 7, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1899.
- Pastoureaux M., *Armorial des chevaliers de la table Ronde. Etude sur l'héraldique imaginaire à la fin du Moyen Age*, Le Léopard d'Or, Paris 2006.

- Pastoureau M., *Figures et couleurs péjoratives en héraldique médiévale*, [w:] *XV Congreso Internacional de las Ciencias Genealogica y Heraldica [Comunicaciones al]*, Madrid, 19–25 septiembre 1982, t. 3, Instituto Salazar y Castro, Madrid 1983, s. 293–309.
- Purdy M.R., *Symbols of Immortality: A Comparison of European and Elvish Heraldry*, „Mythlore” 9, 1981, nr 1, s. 19–36.
- Puttock A.G., *A Dictionary of Heraldry and Related Subjects*, Arco Publishing, Inc., New York 1985.
- Robertson F., *Hyperobtrusive Signs: Heraldry in Nineteenth-Century British and American Fiction*, [w:] *The Display of Heraldry: The Heraldic Imagination in Arts and Cultures*, red. F. Robertson, P. Linchfield, The Heraldry Society, London 2019, s. 176–190.
- Rothery G.C., *The Heraldry of Shakespeare: A Commentary with Annotations*, The Morland Press, London 1930.
- Scott-Giles Ch., *Shakespeare's Heraldry*, E.P. Dutton and Co. Inc., New York 1950.
- Sutter R., *Im Frühling der Heraldik*, [w:] *Genealogica & Heraldica: Origin and Evolution. Proceedings of the XXXII International Congress of Genealogical and Heraldical Sciences. Glasgow, 10–13 August 2016*, red. J. Floyd, Académie internationale d'héraldique, Edinburgh 2021, s. 339–362.
- Szymański J., *Herbarz rycerstwa polskiego XVI wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Szymański J., *Herbarz średniowiecznego rycerstwa polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Tatlock J.S., *The Dragons of Wessex and Wales*, „Speculum” 8, 1933, nr 2, s. 223–235.
- Tiller K., *The Rise of Sir Gareth and Hermeneutics of Heraldry*, „Arthuriana” 17, 2007, nr 3, s. 74–91.
- Wappenbilderordnung*, red. J. Arndt, W. Seeger, t. 1–2, Bauer & Raspe, Neustadt an der Aisch 1996.
- Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, t. 3. S–Z, Merriam-Webster, Inc., Chicago 1981.
- Znamierowski A., *Herbarz rodowy. Kompendium*, Świat Książki, Warszawa 2004.
- Znamierowski A., *Wielka księga heraldyki*, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Żurek A., *Motywy heraldyczne w legendarium J.R.R. Tolkiena*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego” 20 (31), 2020, s. 139–174.
- Żurek A., *Restoration of Form, Reform of Matter: Heraldry in Late Prose Romances by William Morris*, [w:] *Genealogica & Heraldica XXXV: Reformation, Revolution, Restauration. Proceedings of the XXXV International Congress of Genealogical and Heraldical Sciences*, The Heraldry Society, London 2023, s. 25–37.

Źródła internetowe

- Badge, Noun*, Oxford English Dictionary Online, 2022, https://www.oed.com/dictionary/badge_n?tab=factsheet#30126164.
- HERO — Ontology of Heraldry, <https://dev.finto.fi/hero/fi/>.
- Manchet, Noun*, Oxford English Dictionary Online, 2022, https://www.oed.com/dictionary/manchet_n?tab=factsheet#38375128.
- Rampant, Adjective & Noun*, Oxford English Dictionary Online, 2022, https://www.oed.com/dictionary/rampant_adj?tab=factsheet#27036634.
- Sigil, Noun*, Oxford English Dictionary Online, 2022, https://www.oed.com/dictionary/sigil_n?tab=factsheet#22809832.

Marcin Telicki

ORCID: 0000-0002-4578-9661

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Serial *Westworld* — badanie etycznych granic „przesadnej przesady”

Słowa kluczowe: serial *Westworld*, androidy, posthumanizm, przesada, Lisa Joy, Jonathan Nolan

Keywords: *Westworld* — TV series, androids, post-humanism, exaggeration, Lisa Joy, Jonathan Nolan

The TV Series *Westworld* — Exploring the Ethical Boundaries of ‘Exaggerated Exaggeration’

Summary

Based on the *Westworld* series created by the directorial duo of Lisa Joy and Jonathan Nolan, the author of the article discusses exaggeration as a diagnostic tool of contemporary culture. He analyses the image of a fantastic, post-humanist landscape in which the boundaries between reality and illusion and between humanity and its ideal imitation constructed by artificial intelligence are blurred. One of the most important points in the reflection on androids is the attitude to death and its ways of showing it. It leads not only to asking in-depth philosophical questions, but also to showing the literary and cultural series which *Westworld* is a part of. Finally, the series becomes a contribution to ethical considerations that are inscribed in the contexts of the most contemporary events and phenomena: the pandemic, the war in Ukraine or the development of AI. The threads of history and tradition, temporality and technological fantasies collide here, which makes the viewer and the reader reflect on the *conditio humana*.

Autorem tytułowego pleonazmu jest Umberto Eco, który podnosi przesadę do potęgi, by pokazać, jak działa hiperbola¹. Nie omawia on oczywiście samej figury

¹ U. Eco, „Hugo, Hélas!”. *Poetyka przesady*, [w:] U. Eco, *Wymyślanie wrogów i inne teksty okolicznościowe*, przeł. A. Gołębiowska, T. Kwiecień, Poznań 2012, s. 206.

(której retoryczne i stylistyczne właściwości znamy z zajęć poetyki), ale zadaje pytanie o jej funkcje w twórczości Victora Hugo. Paradoks użycia hiperboli w dziełach francuskiego romantyka Eco określa jako zderzenie pretensjonalności i patosu z głębią artystycznego potencjału. Gest, który w pierwszym odbiorze może wyglądać na niezdecydowanie włoskiego historyka idei, jest jednak niezwykle znaczący. Wydaje się, że wartościowe utwory kultury popularnej (a może sztuki w ogóle) funkcjonują dzięki ciągłemu napięciu na linii powierzchnia–głębia. Dzięki różnym figurom przesady łatwiej dostrzegalne stają się najbardziej wrażliwe przestrzenie ludzkiego doświadczenia — przesada umożliwia „bezpieczne” wyartykułowanie pytań, wątpliwości i lęków; przesada ułatwia metaforyzację przemian społeczno-kulturowych. Autor *Szaleństwa katalogowania* o powieściach Hugo pisal:

Nie do zniesienia? Nie do zniesienia. Przegadane? Gorzej. Górnotłone? A jakże. Widzicie, że dałem się ponieść stylowi mojego pisarza i zaczynam pisać jak on. Jednak kiedy wybijała elokwencja przekracza wszelkie granice, burzy mur dźwięków Przesadnej Przesady, rodzi się podejrzenie, że to już poezja. *Hélas*².

W całym artykule poświęconym poetyce przesady Eco opisuje „drobiazgowy realizm” Hugo. Jego najlepszą definicję zawiera zaś w zdaniu, że francuski pisarz nigdy nie napisze „Był sobie tłum”, ale zawsze szczegółowo scharakteryzuje jednostki składające się na zbiorowość, w której inni widzieliby tylko bezkształtną masę.

Dyskusja, która toczy się od tamtego czasu wokół kultury masowej, dotyczy między innymi środków nabywania, odbierania i ochrony tożsamości indywidualnej pośród zmieniających się warunków technologiczno-społecznych. W podejmowanej przeze mnie refleksji krytycznej czynię założenie, że hiperbola jest figurą szczególnie istotną w badaniu kultury współczesnej, która sama chętnie po nią sięga. Uprzedzając zaś pytanie, czy narzędzie opisu powinno być tożsame z narzędziem opisywanym, odpowiadam argumentem Shane’a Gunstera, który rekonstruując analizy przemysłu kulturalnego dokonanej przez szkołę frankfurcką, pisał:

Nie było to badanie empiryczne i nie należy go błędnie interpretować jako takiego. Raczej — podobnie jak w sztuce modernistycznej, którą Adorno tak bardzo podziwiał — ich prace świadomie wykorzystywały przesadę jako technikę pozwalającą wydobyć na światło dzienne ukryte autorytarne tendencje kultury popularnej, która ogłosiła się i wydawała większości ówczesnych niczym innym jak tylko kulturowym urzeczywistnieniem wolności i demokracji wywalczonych w triumfie liberalnego kapitalizmu nad faszyzmem. Ich ekstremalny styl dyskursywny był jedynym możliwym sposobem odpowiedniego teoretyzowania przerażającej logiki utowarowienia; nieśmiało, ostrożne metody konwencjonalnych nauk społecznych po prostu nie były w stanie sprostać temu zadaniu³.

„Przesadne przesady” rodzą się wśród przemian industrializacyjnych (do tezy Eco dodałbym, że Hugo chce ocalić pojedynczych ludzi przed tłumem także po

² *Ibidem*.

³ S. Gunster, *Revisiting the Culture Industry Thesis: Mass Culture and the Commodity Form*, „Cultural Critique” 2000, nr 45, s. 41; jeśli nie podano inaczej, przeł. M.T.

to, by pokazać, że nie są maszynami) i kumulują w różnorodnych praktykach komodyfikacyjnych. Nie tylko Adorno teoretyzuje proces, używając przesady — hiperbola jako użyteczne narzędzie służy również autorom współczesnym, których twórcze aspiracje przekształcają się w diagnozy kulturowe. Gunster pokazywał, jak przerażenie połączone z fascynacją (nowoczesne *mysterium tremendum et fascinans*) wiodło do wykształcenia się krytycznej teorii społeczeństwa „reprodukującego” i standaryzującego się, co prowadzi do rzeczywistej utraty wolności. W post(post?)modernistycznej sztuce popularnej wyraża się tę obawę (i fascynację) inaczej, na przykład umieszczając w ramach posthumanistycznej dystopii. Chciałbym w związku z tym omówić wybrane elementy tego zjawiska na przykładzie serialu *Westworld* autorstwa Lisy Joy i Jonathana Nolana.

Zacznę od uwagi marginalnej. Ksenia Olkusz pisze:

„Uświadomienie medialne” [rozumiane jako brak ograniczenia refleksji badawczej do tekstów literackich z kręgu tak zwanej kultury wysokiej — M.T.] prowokuje momentalnie do zadania krytycznego pytania o to, dlaczego seriale kojarzone są *ad hoc* z kulturą popularną, mimo [...] że w medium tym realizowane są takie ambitne produkcje, jak chociażby antykonsumpcjonistyczny i „dystopijnie krytyczny” [...] *Black Mirror*, kontrkapitalistyczny i rewizjonistyczny względem idylli luksusowych amerykańskich przedmieść *Big Little Lies*, poruszający między innymi problem nieheteronormatywności fantastycznonaukowy *Sense8* czy rozprawiający się z mechanizmami światotwórczej władzy *Westworld*⁴.

Trudno zrozumieć, dlaczego uważna obserwatorka popkultury, jaką jest Olkusz, podcina gałąź swych badawczych zainteresowań, zadając pytanie o tworzenie skojarzeń z tym typem kultury, mimo że produkcje są ambitne. Osobiście uznaję wysoki poziom immanentnej krytyki zawartej w *Westworld*, dla tego że współczesna kultura popularna ma właśnie taki potencjał. Wydaje się, że komentarze tego typu są pozostałościami, wciąż silnymi, kulturowego kolonializmu modernistycznej elitarności, przeciwko której krytyk wypowiada się z pozycji ofiary. I wobec której wytwarza opór silniejszy niż to konieczne, nieraz przekraczając granice zdrowego rozsądku, a więc broniąc „przesad kultury” — „przesadą badawczą”.

Moim zadaniem, by uszczegółowić wstępną tezę, będzie zbadanie amerykańskiego serialu fantastycznego pod kątem refleksji tanatycznej. Doprowadził mnie do tego zagadnienia szczególnie równie błahy, co interesujący: tag w największej światowej bazie kinematograficznej IMDB — oznaczenie „pile-of-dead-bodies” („stos martwych ciał”). Wybrane odcinki *Westworld* znajdują się tu obok *Gry o Tron*, *The Walking Dead*, *Fear the Walking Dead* czy *Archiwum X*.

Żeby zrozumieć sens owej etykiety, wystarczy obejrzeć krótki fragment *Westworld* z kluczowym cytatem z Szekspira, który Dolores powtarza po ojcu:

⁴ K. Olkusz, *Wszechkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji*, [w:] *50 twarzy popkultury*, red. K. Olkusz, Kraków 2017, s. 33.

„Gwałtownych uciech i koniec gwałtowny”⁵ (w Szekspirowskim oryginale „These violent delights have violent ends” nacisk kładzie się na przemoc, która rodzi przemoc). Martwe ciała należą w *Westworld* do ludzi i androidów, co czyni projekt przyczynkiem do niezwyklej dyskusji etycznej, w której określenie, co jest przesadą, będzie zmienną prowadzącą do odmiennych rozstrzygnięć.

Początkowo w tytułowym technologicznym parku rozrywki należącym do korporacji Delos „reguły zabijania” są proste. Androidy (określane w tytule jako hosty) — stworzone „na obraz i podobieństwo ludzi” przez kreowanego na boga doktora Roberta Forda (granego przez Anthony’ego Hopkinsa) — mogą zabijać się wzajemnie i być zabijane przez klientów. Ci ostatni objęci są natomiast specjalnym immunitetem, chroniącym ich przed śmiercią.

Nietrudno zauważyć tu liczne odwołania do *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya, wydanego po raz pierwszy w 1932 roku. Istotna jest przy tym zarówno Fordowska produkcja ludzi, jak i propagandowo-wychowawcza rola Bernarda (w obydwu dziełach występującego właśnie pod tym imieniem).

W samym założeniu „nierównomierności” w zadawaniu śmierci kryją się dwa fundamentalne pytania: o pojęcie kontroli i zasadę odroczonego umierania. Doskonale, choć w sposób groteskowo przerysowany, ilustruje je postać męczyzny w czerni, Williama, jednego ze współwłaścicieli parku, który uzależnia się od przemocy i aż do starości próbuje wykraść sekret gry. Zadawanie śmierci staje się przy tym mechanizmem kontrolnym na kilku poziomach: to władza nad innymi bytami (nie-ludzkimi, ale doskonale do nich podobnymi), sposób zarządzania strachem (wielokrotnie powracające wspomnienia Maeve i Dolores), współzawodnictwo z Fordem, wreszcie — najmniej udana — próba udowodnienia własnej wartości i okiełznania swoich emocji. Kontrola poprzez śmierć jest także próbą sprawdzenia, jakie reakcje emocjonalne rodzą się w hostach. Zdaje się, że proces znieczulania się Williama na okrucieństwo zachodzi równolegle z narastaniem samoświadomości androidów, zdobywania przez nie wrażliwości i próbami uwolnienia się od ludzkiej hegemonii. Mówiąc najprościej, człowiek coraz bardziej się automatyzuje, podczas gdy roboty stają się coraz bardziej zhumanizowane.

W akcie szaleństwa (seria 3, odcinek 4) William rozmawia z duchem córki, Emily Grace, którą przednio zabił:

William: Myślałem, że nie jesteś prawdziwa.

Emily: Jak teraz? Skąd ta pewność?

William: Mam pełną kontrolę. Zawsze miałem.

Emily: A jeśli twoje wybory nie były żadnymi wyborami, tylko linijkami kodu? Twoja natura ubrana w jedynki i zera.

William: To był Ford i jego pieprzona mizantropia. Nie zdołał cię ocalić. Ja podejmuję decyzje samodzielnie.

⁵ Wśród wielu scen, w których powraca ten obraz, znajduje się seria ujęć zamieszczona pod adresem: Just The Best Scenes, *Westworld* — ‘These Violent Delights, Have Violent Ends’, YouTube, 3.04.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=9S4fnYc3Fyc> (dostęp: 1.09.2023).

Emily: Postanowiłeś mnie zabić? Albo jedno, albo drugie. No więc? Jesteś wolny i zły? Czy niewinny i zniewolony? Może ani taki, ani taki. I w ogóle nie jesteś sobą.

Wątek kontroli (władzy, realnej i symbolicznej przemocy, samoświadomości oraz wiedzy) osiąga tu swoją kulminację. Statystyczny widz staje po stronie Emily, doskonale zdając sobie sprawę, że wybory Williama są iluzoryczne i zależne od kodu, choć on sam wierzy w swoją sprawczość. Trzeci sezon przynosi w tym względzie dużą zmianę, gdyż ci, którzy byli do tej pory ludźmi, jak Bernard Lowe (imitacja Arnolda Webera), okazują się kopiami. Ich losy zapisane są w ogromnej — tradycyjnej, książkowej — bibliotece.

Na czym polega „przesadna przesada” tego ujęcia? Powiedziałbym, że przede wszystkim na atrakcyjnym efekcie „zawieszenia realności”, także realności śmierci. Znajdujemy się w postfuturystycznym parku rozrywki, nieuchronnie przywodzącym na myśl podniesiony do potęgi Disneyland Baudrillarda i jego dość już zużyta badawczo koncepcję symulakryczności. Jeżeli nic w nim nie jest realne, nierzeczywista jest też śmierć. Gdy jednak roboty zaczynają zabijać, „prawdziwe życie” znów pojawia się na horyzoncie.

Pytanie o „czujące maszyny” wydaje się kluczowe nie tylko z perspektywy serialu, fantastycznonaukowej dystopii, ale i z pozycji praktyki programowania sztucznej inteligencji. Kai-Fu Lee, specjalista od AI i członek zarządów kolejnych gigantów technologicznych (Apple, Silicon Graphics, Microsoft i Google), diagnozując sytuację start-upów wykorzystujących roboty do opieki nad osobami starszymi, pisze:

Wyobraźcie sobie sytuację, w której zakomunikalibyście inteligentnej maszynie, że odłączycie ją od prądu, a potem zmienilibyście zdanie i ułaskawilibyście ją. Maszyna nie zmieniałaby swojego spojrzenia na świat, nie przysięgłaby sobie spędzać więcej czasu z innymi maszynami. Nie dojrzałaby emocjonalnie, nie odkryłaby wartości kochania i służenia innym. Właśnie w tej wyłącznie ludzkiej zdolności do rozwoju, współczucia, miłości dostrzegam nadzieję. Głęboko wierzę, że musimy stworzyć nowy sposób współdziałania sztucznej inteligencji z ludzkim sercem i odnaleźć sposoby na wykorzystanie nadchodzącej materialnej obfitości do pielęgnowania miłości i współczucia w naszych społeczeństwach⁶.

Nieco patetyczne i sentymentalne w stylu wezwanie Lee jest tradycyjnie humanistyczne. Maszyna nie ma być osobowością autonomiczną⁷, ale suferem war-

⁶ K.F. Lee, *Inteligencja sztuczna, rewolucja prawdziwa. Chiny, USA i przyszłość świata*, przeł. K. Hejwowski, Poznań 2019, s. 271.

⁷ Co mogłoby się stać po uzyskaniu przez androidy autonomii, przewidują Kelly i Zach Weinersmithowie: „W epoce interfejsu mózg–komputer zagrożeni mogliby być nie tylko wysoko wykwalifikowani pracownicy. Zastanów się: jakie prawa do danych w twoim implancie miałby twój pracodawca? A jeśli wszczep umożliwia śledzenie cię, to czy zatrudniająca cię firma może to robić w godzinach pracy? Przedsiębiorstwo kontaktujące się bezpośrednio z konsumentami ma prawo oczekiwać, żeby ci byli w dobrym nastroju. Jeśli ich nastrój będzie kontrolowany na poziomie neuronalnym, to czy pracodawca będzie miał prawo wiedzieć, co robi twój implant? [...] Ktoś działający bardziej subtelnie mógłby na przykład uzyskać dostęp do głębokiego stymulatora mózgu i kontrolować czyjs nastrój lub nawet pewne cechy osobowości” — K. i Z. Weinersmithowie, *Ja-*

tości ludzkich. Zauważmy, że testem „osobowości” możliwego dziś do wyobrażenia androida jest jego brak reakcji na „darowanie życia”. Ludzkie imitacje wypełniające park Westworld mają już tę świadomość, ale nie zamierzają litować się nad ludźmi, którzy zbyt długo odbierali im życie w sposób bardzo okrutny. W gruncie rzeczy stają się jednak w swych dążeniach bardziej ludzcy niż ludzie. Natomiast gdy ci ostatni przekształcają się w kopie swoich kopii, gra zapętla się tak bardzo, że „człowieczeństwo” staje się ideą abstrakcyjną. Tymczasem na obecnym etapie rozwoju techniki *Westworld* jest wciąż nauką fantazją i choć androidy zbliżyły się do rzeczywistości ludzkiej — co Lee potwierdza przecieź w swoim wywodzie — śmierć jest dla nich wciąż krytycznym punktem odróżniającym.

Wnikliwy poszukiwacz przesady zauważy także w serialu Joy i Nolana liczne nawiązania do popularnych dziewiętnastowiecznych powieści dla dzieci, fundowanych na niesamowitości i grotesce. Fantazja o czujących maszynach ma wszak swoje źródła w opowieści o Pinokiu. Doktor Ford pracujący w swym warsztacie nad najlepszą wersją ożywionego robota to przecieź ponowoczesne wcielenie poeciowego Gepetta — twórcy, któremu stworzenie wymyka się z rąk.

Italo Calvino, którego również uważam za jednego z duchowych patronów projektu, a przynajmniej widzę wiele zbieżności w obu typach twórczej wyobraźni, pisał o autorze Pinokia, że można go postawić na równi z Manzoniem, Flaubertem, Stevensonem, Czechowem, Dickensem i innymi mistrzami XIX wieku. Wdług niego *Pinokio* wypełnia lukę w literaturze światowej na trzy sposoby: musi być czytany z uwagą, jaką przykłada się do poezji, która każde „szare” zdanie czyni znaczącym; odnawia tradycję romansu pikarejskiego/lotrzykowskiego; wreszcie, intensyfikuje wzorec „czarnego” romantyzmu fantastycznego⁸. Szczególnie dwa ostatnie warunki czynią „nieznośną przesadę” *Westworld* podobną do utworu Collodiego. Wszystkie morderstwa, których dopuszczają się Dolores, Maeve lub Bernard, są bowiem usprawiedliwione tym samym motywem, który rządził romansiem pikarejskim — próbą przełamania deterministycznego losu i wędrówką w poszukiwaniu tożsamości, którą zdobywa się nie na drodze refleksyjnych rozmyślań, lecz pośród „awanturniczych” przygód. Elementy tanatyczne są pośród nich niezwykle znaczące, gdyż tworzą specyficzny nastrój grozy, atmosferę *noir*, odczuwalną i w parku Westworld.

Calvino pisał o tym nastroju w odniesieniu do Pinokia:

Collodi z pewnością nie jest Hoffmannem ani Poem, ale ten mały domek, który bieleje w nocy, z panną w oknie jak woskowy obraz, która krzyżuje ręce na piersiach i mówi: „Wszyscy są martwi... Czekam, aż przyjdzie trumienka i mnie zabierze”, Poemu z pewnością by się spodobały. Tak jak Hoffmann lubiłby Małego Masarza, który jedzie nocą cichym wozem,

koś wkrótce. *Dziesięć technologii niedalekiej przyszłości, które wszystko usprawnią i/lub zepsują*, przeł. J. Radzimski, Kraków 2020, s. 344–345.

⁸ C. Collodi, I. Calvino, *Pinocchio: tre motivi per considerarlo uno dei grandi libri italiani. Le Avventure Di Pinocchio*, <https://letteredidattica.deascuola.it/letteratura/risorse/biblioteca-03lettura-critiche/biblioteca-03lettura-critiche-v3-c1-pinocchio/> (dostęp: 1.09.2023).

z kołami owiniętymi pakułami i szmatami, ciągniętym przez dwanaście zaprzęgów osiołków w małych butach... Każda zjawa jest przedstawiona w tej książce z taką siłą wizualną, że nie da się jej zapomnieć: czarne króliki niosące trumnę, mordercy owinięci w worki po węglu, biegnący skokami i na palcach...⁹

Cytując zaś z samej powieści, możemy dostrzec umowność śmierci, pewien rodzaj jej „nieostateczności”, ale również niekompetencji orzekających:

Na te słowa pierwszy wystąpił kruk. Zbadał tętno Pinokia, potem dotknął jego nosa, potem pomacał mały palec u nogi, a kiedy już go tak starannie zbadał, uroczyście wyrzekł te słowa:

— Moim zdaniem jest całkiem nieżywy, ale gdyby nieszczęśliwym przypadkiem nie był martwy, należałoby wyciągnąć pewny wniosek, że jest żywy.

— Bardzo mi przykro — powiedziała sowa — że muszę się sprzeciwić opinii mego przyjaciela i znakomitego kolegi kruka. Ale według mnie, przeciwnie, pajacyk jeszcze żyje, ale gdyby się okazało nieszczęśliwym przypadkiem, że nie żyje, znaczyłoby to, że naprawdę umarł.

— A pan nic nie mówi? — spytała wróżka mówiącego świerszcza.

— Mówię, że roztropny lekarz, kiedy nie wie, co powiedzieć, to najlepiej zrobi, jak nie zabiera głosu. A ten pajacyk nie jest dla mnie nikim obcym, znam go od samego początku...¹⁰

Rodzi się tu doskonała, chociaż — zdaję sobie sprawę — przewrotna analogia z pracownikami naprawiającymi zepsute hosty: Felixem Lutzem i Sylwestrem. Majstersztyk przywołanej sceny z *Pinokia* polega na obnażeniu niewiedzy „lekarzy” (a w *Westworld* techników), na zmianie reguł gry, ale i na językowym żarcie (tego elementu serialowa naprawa androidów jest, zdaje się, pozbawiona). Dyskusja o śmierci drewnianego pajacyka (co charakterystyczne, prowadzona przez inne byty nie-ludzkie) jest częścią prawdziwego romansu pikarejskiego, w którym — jak przed wielu laty zauważali Thomas Morrissey i Richard Wunderlich — powtarza się archetypiczny cykl narodziny–śmierć–odrodzenie „jako sposób na ustrukturyzowanie dorastania bohatera do bycia odpowiedzialnym młodym mężczyzną”¹¹. Tym samym Pinokio „dołącza do grona Odyseusza, Eneaszów i Hamletów, zdobywając informacje i rady z zaświatów”¹².

Czy badacze literatury dziecięcej i Italo Calvino przesadzają, porównując dziecięcą historię do eposów i wielkich dzieł dramatycznych? Nie sądzę. Czy przesadą jest porównywanie obrazu śmierci w *Westworld* do losów Pinokia? Broniąc swojego projektu, odpowiadam tak samo — negatywnie. W epoce zaawansowanej technologii pytanie o śmierć pozostaje bowiem niezmiennie, choć nie jest pewne, kto może ją przynieść (lecz nie byli tego pewni także bohaterowie Homera czy Szekspira). W perspektywie odbiorczej nieuchronnie pojawia się tu konieczność rozważenia kwestii odpowiedzialności. Niegdyś połączenie pytań etycznych i za-

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ C. Colodi, *Pinokio*, przeł. B. Przybyłowska, Warszawa 2014, s. 63.

¹¹ T.J. Morrissey, R. Wunderlich, *Death and Rebirth in “Pinocchio”*, „Children’s Literature” 1983, nr 11, s. 65.

¹² *Ibidem*.

sad działania maszyn również byłoby potraktowane jako przesada — współcześnie dzieła kultury popularnej muszą się jednak mierzyć ze zjawiskami, z którymi tradycyjna kultura nie byłaby sobie w stanie poradzić¹³.

„Choć może się wydawać — pisał w 2012 roku David Gunkel — że ten kierunek dociekań ogranicza się do fantastyki naukowej, to jednak jest on już, na dobre i na złe, faktem naukowym”¹⁴. Wszyscy znamy konsekwencje awarii systemów komputerowych, ale też śmiertelne incydenty z udziałem robotów. Daniel Denet pytał wprost w odniesieniu do *2001: Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka (1968): czy i w jakim zakresie maszyna HAL 9000 jest odpowiedzialna za śmierć trzech zahibernowanych astronautów?

Klasyfikacja etyczna będzie po raz kolejny zależna od przypisania maszynom świadomości. Zwolennicy autonomii światotwórczej pozwalaliby zapewne na ujednoczenie kryteriów, według których oceniani są ludzie i nie-ludzie. W etyce współczesnej wciąż jednak mocną pozycję ma pogląd antropocentryczny, bliski także mi, głoszący moralną odpowiedzialność człowieka. Jeden z przedstawicieli tego nurtu, przywoływany w rozważaniach Gunkela Mikko Siponen, twierdzi, że przypisywanie maszynom zdolności moralnych jest swego rodzaju manipulacją. Zabieg ten pozwala bowiem obwiniać systemy sztucznej inteligencji za różne błędy z pominięciem faktu, że systemy te zostały przez kogoś zaprojektowane. Sprawa komplikuje się w dobie samouczących się sieci neuronowych, aczkolwiek za systemy wciąż odpowiadają ludzie, którzy wymawiając się od odpowiedzialności, stosują — jak pisze Siponen — logikę zawartą w powiedzeniu: „Kiepski stolarz obwinia swoje narzędzia”.

Obwinianie narzędzia — konkluduje Siponen — jest nie tylko błędne z punktu widzenia etycznego, gdyż narzędzie jest tylko przedłużeniem człowieka, lecz także z etycznego punktu widzenia podejrzane, ponieważ jest to jeden ze sposobów, w jaki ludzie często próbują uniknąć odpowiedzialności za swoje działania¹⁵.

Westworld pokazuje jednak pod tym względem obraz bardzo niejednoznaczny. Po pierwsze, przedstawiona w serialu sytuacja nie przystaje do aktualnego kontekstu „uczłowieczania” narzędzi. Jeszcze w pierwszym sezonie miasteczko z Dzikiego Zachodu pełne jest androidów-zabawek, którym goście bezkarnie zadają ból. Z kolei trzeci sezon ukazuje już stan „po rewolucji” — równouprawnioną koegzystencję ludzi i androidów, ale też pełną kontrolę sprawowaną przez system Roboam. Efekt „równouprawnienia” powstaje w równym stopniu ze względu na ewolucję wątków fabularnych, co na przeniesienie akcji z parku rozrywki do świata zewnętrznego (utożsamianego ze światem ludzkim).

¹³ Z perspektywy etycznej próbę analizy *Westworld* podejmują Kamila Rączy i Aleksandra Mirek-Rogowska, *Dziki zachód ludzkich żądz. Współczesne wyzwania etyczne w relacji człowiek-maszyna ukazane w serialu „Westworld”*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2020, nr 1, s. 73–86.

¹⁴ D.J. Gunkel, *The Machine Question: Critical Perspectives on AI, Robots, and Ethics*, Cambridge 2012, s. 16–17.

¹⁵ *Ibidem*, s. 28.

Po drugie, Siponen pomija pytanie o krzywdę wyrządzaną robotom. W dzisiejszym świecie — i dla klientów parku *Westworld* — problem nie występuje, ponieważ zakłada się brak świadomości oraz uczuć androidów. Uznajemy istnienie nieprzekraczalnej dziś cezury między etycznym wartościowaniem „uszkodzenia przedmiotu” (nawet celowego) a „krzywdzeniem człowieka”. Stosunkowo niską kategoryzację winy moralnej — być może nieco wyższą jedynie w nurcie „moralnej paniki” przed brutalnością gier wideo — uzyskuje krzywda wyrządzana wirtualnym wizerunkom ludzi.

Z perspektywy fenomenologii jako szkoły myślowej prowadzącej do rozwoju sztucznej inteligencji Aleksandra Przegalińska pisze:

Podobnie jak *Second Life* nie posiada tzw. questu, czyli zdefiniowanego celu, jaki gracz ma osiągnąć — gracz ma za zadanie zorganizować czas kierowanym przez niego wirtualnym postaciom, zwanym Simami, i pomagać im w osiągnięciu ich własnych celów rozwojowych. Z tego względu gra może toczyć się w nieskończoność. Simy mają zaimplementowany skrypt „wolnej woli”, więc mogą zignorować komendę użytkownika. [...] Wielu graczy celowo uśmierca swoje Simy, aby przetestować możliwości gry. Simy są prowadzone przez gracza poprzez instruowanie ich do wejścia w pewne interakcje z innymi obiektami i istotami wirtualnymi¹⁶.

„Życie alternatywne” wymaga zatem „wirtualnej śmierci” i „wirtualnego cierpienia”, gdyż tylko wtedy upodobni się do życia prawdziwego. Oczywiście wolność postaci gry jest tylko pozorna, ale pytanie o granice moralne pozostaje w mocy. Ciekawie odpowiada na nie Kamil Mamak w książce o prawnych i filozoficznych kontekstach egzystencji androidów (na podstawie kultowego *Blade Runner*):

Gdyby stwierdzono, że roboty, z którymi mamy do czynienia, mają zdolność do odczuwania cierpienia, to — podobnie jak w przypadku zwierząt — nałożylibyśmy na siebie ograniczenia, by nie zadawać im bólu. [...] Już w 1964 roku Hilary Putman dowodził, że o statusie robotów powinno decydować nie to, z czego są zrobione, ale to, jakie mają właściwości. Niektórzy wskazują na niemożność odczuwania bólu przez maszyny. Zdolność do odczuwania bólu nie jest jednak jedyną właściwością, którą rozważa się w literaturze jako cechę decydującą o statusie moralnym. Wskazuje się na przykład na świadomość czy zdolność do formułowania pragnień co do biegu własnego życia¹⁷.

Po trzecie, wątek najbardziej skomplikowany — rozszczepianie świadomości. W trzecim sezonie Dolores wciela się równolegle w kilka postaci, by równocześnie prowadzić walkę na różnych frontach. William zostaje poddany psychoterapii, podczas której najpierw rozmawia ze wszystkimi swoimi wcieleniami, a następnie je uśmierca, by podsumować serię zabójstw swojego ego zdaniem: „Wiem, że jestem dobrym człowiekiem”. Przesada dyskursu dotyczącego śmierci łączy wszyst-

¹⁶ A.K. Przegalińska, *Istoty wirtualne. Jak fenomenologia zmieniała sztuczną inteligencję*, Kraków 2016, s. 326–327.

¹⁷ K. Mamak, *Źródła statusu moralnego robotów*, [w:] „*Blade Runner*”. *O prawach quasi-człowieka*, red. K. Zeidler, Gdańsk 2021, s. 143.

kie trzy wątki — świadome umieranie i świadome zabijanie to stany i czynności, które pozwalałyby uznać, że hosty zrównały się z ludźmi.

Ponieważ jednak otaczająca nas rzeczywistość nie przynosi dowodów tego rodzaju zjawisk, *Westworld* pozostaje utworem fantastycznym. Jak długo i w jakim zakresie? Tu zdania futurologów są podzielone. Utopiści sądzą, że do roku 2029 inteligencja komputerów będzie porównywalna z ludzką, a do 2045 osiągnie „osobliwość”, czyli będzie w stanie poszerzyć naszą świadomość i pomóc zdobyć nieśmiertelność¹⁸. Antyutopiści przekonują z kolei, że proces ucłowieczania nie odbywa się ewolucyjnie, dlatego maszyny znajdują mniej efektywne sposoby zagłady ludzkości niż roboty obwieszona bronią¹⁹. Czego zatem brakuje w naszym świecie, co zrealizowało się już w futurystycznym świecie zarządzanym przez Incite?

Takie odkrycia musiałyby usunąć zasadnicze ograniczenia „wąskich”, wyspecjalizowanych programów SI, którymi dysponujemy dziś, i [wymagałyby] wyposażenia ich w szeroki wachlarz nowych umiejętności: uczenia multidyscyplinarnego, uczenia niezależnego od domeny, rozumienia języka naturalnego, rozumowania zdroworozsądkowego, planowania i uczenia się na małej liczbie przykładów. Następnym krokiem na tej drodze byłby jeszcze trudniejszy: roboty wyposażone w inteligencję emocjonalną potrzebowałyby zapewne samoświadomości, poczucia humoru, miłości, empatii i zmysłu piękna. To są podstawowe przeszkody, które oddzielają działanie dzisiejszej sztucznej inteligencji — dostrzeganie korelacji w danych i przewidywanie na tej podstawie — od ogólnej sztucznej inteligencji²⁰.

Doktor Ford — inżynier na miarę Gepetta — w scenie zabicia Teresy (ręko-
ma Bernarda) cytuje zdanie z najsłynniejszego monologu Hamleta. W polskim tłumaczeniu z Szekspira brzmi ono: „Jakie bowiem w tym śnie śmiertelnym marzenia przyjść mogą, kiedy zrzucimy z siebie więzy ciała?”. Co znaczące, Ford pomija w tej sentencji słowo „śmiertelny”, bojąc się przywoływać śmierć lub zaklinając jej nieistnienie²¹.

¹⁸ *Ibidem*, s. 146.

¹⁹ *Ibidem*, s. 148.

²⁰ *Ibidem*, s. 149.

²¹ Kwestię „zmartwychwstania” robotów podnosi Marcus Arvan w studium o *Westworld* i filozofii: „Rozważmy najpierw fakt, że hosty »zmartwychwstają«. Czy to czyni je mniej »ludzki-
mi« niż my? Nie, jeśli funkcjonalizm jest prawdziwy. Wiele głównych religii wyznaje wiarę w życie po śmierci. Chrześcijaństwo, islam i buddyzm wyznają wiarę w to, że pewnego dnia znów ożyjemy — że albo zostaniemy wskrzeszeni przez Boga, albo reinkarnowani. Chociaż jest kwestią otwartą, czy którakolwiek z tych religii jest prawdziwa, to sama możliwość, że host zmartwychwstanie, nie jest powodem, by uważać, że jest on w mniejszym stopniu osobą niż my. Jasne, że hosty w pewnym sensie mają mniej powodów, by »bać się śmierci«, niż my (ponieważ zmartwychwstają), podczas gdy my nie wiemy na pewno, czy zmartwychwstaniemy). Ale załóżmy, że bylibyśmy tacy jak hosty: że Bóg lub jakaś inna potężna istota wskrzesi nas pewnego dnia. To nie ujawniłoby, że nie jesteśmy ludźmi. Po prostu stalibyśmy się osobami, które mogą zmartwychwstać. Zastanówmy się teraz nad faktem, że hosty w *Westworld* nie pamiętają swoich »poprzednich żyć«. Czy to czyni je mniej »ludzki-
mi«? Nie może tak być. Wiele istot ludzkich (i znowu — niektóre religie) wierzy w reinkarnację — w przeszłe życia, których możemy nie pamiętać. Oczywiście wiara w reinkarnację jest obecnie niepotwierdzona. Załóżmy jednak, że w jakiś sposób dotarliśmy do prawdziwych

* * *

Koda tego tekstu może być dość nieoczekiwana. Trzy sezony *Westworld* powstawały kolejno w 2016, 2018 i 2020 roku. Jeżeli odczytywano w nich metaforę zagłady, dotyczyła ona technologii i stosunków człowiek–maszyna. Rosyjska inwazja na Ukrainę i obrazy masakry w Buczy oraz inne zbrodnie wojenne nie pozwalają mi czytać inicjalnego tagu „pile-of-dead-bodies” tylko jako serialowej etykiety. Podobnie zresztą przestał czytać ją w marcu algorytm Google. Truizmem jest stwierdzenie, że przemoc i okrucieństwo są wpisane w naturę człowieka i z nim będziemy humanizować roboty, musimy zadbać o zhumanizowanie samych siebie (jako gatunku ludzkiego).

W tym kontekście wracam do zajmującego mnie pytania o ruchomość kategorii przesady. Jak fantastyka kreuje, a jak odzwierciedla? W jakim stopniu jest odrębnym światem, a w jakim metaforą? Ma obowiązki ludyczne czy etyczne? Jak zmienia się współcześnie zestawienie artystycznej fikcji z rozwojem SI i jaki ma to wpływ na ustalenia genologiczne? Co w niej jest jeszcze gatunkotwórczą i stylotwórczą przesadą, co zaś wchodzi już w pole nowego realizmu?

Bibliografia

Teksty

Collodi C., *Pinokio*, przeł. B. Przybyłowska, Bellona, Warszawa 2014.

Opracowania

Arvan M., *Humans and Hosts in Westworld: What's the Difference?*, [w:] *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing*, red. J.B. South, K.S. Engel, Wiley Blackwell, Hoboken 2018, s. 26–38.

Eco U., „Hugo, Hélas!”. *Poetyka przesady*, [w:] U. Eco, *Wymyślanie wrogów i inne teksty okolicznościowe*, przeł. A. Gołębiowska, T. Kwiecień, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2012.

Gunkel D.J., *The Machine Question: Critical Perspectives on AI, Robots, and Ethics*, The MIT Press, Cambridge 2012.

fizycznych dowodów na to, że w przeszłości istniało ciało i mózg, które funkcjonowały tak samo jak twoje: osoba w przeszłości, której ciało składało się z takich samych molekuł jak twoje, z taką samą osobowością i funkcjonowaniem mózgu jak twoja itd. Jeśli funkcjonalizm jest prawdziwy, to istniałyby wiarygodne podstawy, by wierzyć, że miałeś przeszłe życie — ponieważ w przeszłości istniała osoba, której ciało i mózg, w bardzo realnym sensie, wydają się przeszłymi wersjami ciebie. Gdyby to odkryto — gdyby odkryto, że przeszedłeś reinkarnację — czy sprawiłoby to, że stałbyś się mniej »ludzki«? Z pewnością nie — po prostu stałbyś się osobą z przeszłym życiem, którego nie pamiętasz” — M. Arvan, *Humans and Hosts in Westworld: What's the Difference?*, [w:] *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing*, red. J.B. South, K.S. Engel, Hoboken 2018, s. 28–29.

- Gunster S., *Revisiting the Culture Industry Thesis: Mass Culture and the Commodity Form*, „Cultural Critique” 2000, nr 45, s. 40–70.
- Lee K.F., *Inteligencja sztuczna, rewolucja prawdziwa. Chiny, USA i przyszłość świata*, przeł. K. Hejwowski, Media Rodzina, Poznań 2019.
- Mamak K., *Źródła statusu moralnego robotów*, [w:] „Blade Runner”. *O prawach quasi-człowieka*, red. K. Zeidler, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021, s. 139–154.
- Morrissey T.J., Wunderlich R., *Death and Rebirth in “Pinocchio”*, „Children’s Literature” 1983, nr 11, s. 64–75.
- Olkusz K., *Wszechkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji*, [w:] *50 twarzy popkultury*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017, s. 15–51, <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/15063>.
- Przegalińska A.K., *Istoty wirtualne. Jak fenomenologia zmieniała sztuczną inteligencję*, Universitas, Kraków 2016.
- Rączy K., Mirek-Rogowska A., *Dziki zachód ludzkich żądz. Współczesne wyzwania etyczne w relacji człowiek–maszyna ukazane w serialu „Westworld”*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2020, nr 1, s. 73–85.
- Weinersmithowie K. i Z., *Jakoś wkrótce. Dziesięć technologii niedalekiej przyszłości, które wszystko usprawnią i/lub zepsują*, przeł. J. Radzimski, Insignis, Kraków 2020.

Źródła internetowe

- Collodi C., Calvino I., *Pinocchio: tre motivi per considerarlo uno dei grandi libri italiani. Le Avventure Di Pinocchio*, <https://letteredidattica.deascuola.it/letteratura/risorse/biblioteca-03lettere-critiche/biblioteca-03lettere-critiche-v3-c1-pinocchio/>.
- Just The Best Scenes, *Westworld — ‘These Violent Delights, Have Violent Ends’*, YouTube, 3.04.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=9S4fnYc3Fyc>.

Rafał Kochanowicz

ORCID: 0000-0003-0378-0455

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersum *Fallouta* w kontekście *atomic culture*

Słowa kluczowe: gry komputerowe, *Fallout*, „kultura atomowa”, retrofuturyzm, apokalipsa

Keywords: computer games, *Fallout*, atomic culture, retro-futurism, apocalypse

The *Fallout* Universe in the Context of Atomic Culture

Summary

The *Fallout* universe is an adaptive remix of themes that characterise the so-called (American) atomic culture. The creators of the universe have been developing it for years by entering into a dialogue with American pop-culture. *Fallout*'s storyworld is retro-futuristic and retrotopian in nature, a critique of the American Dream and a pessimistic diagnosis. Rebuilding civilization will not be possible because the negative aspects of human nature prevail over the nobler instincts. The apocalypse presented in this way is also a reflection — on a macroscale — of the universally understood 'evil,' which expresses itself — on a microscale — in ordinary human interactions. So the ultimate product of civilization — the actual 'atomic legacy' — will be mutations, aberrations, anarchy and barbarism.

Uniwersum (i zarazem supersystem rozrywkowy), które powstało wraz z serią gier „Fallout”, jest jednym z najbardziej rozpoznawanych zjawisk w obszarze cyfrowej kultury popularnej i od lat wywiera duży wpływ na jej rozwój. Historia wspomnianej serii sięga bowiem lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, a jej początki wiążą się z pierwszymi zrealizowanymi pomysłami Briana Fargo i grą *Wasteland* z 1988 roku. Tytuł ten, powszechnie uważany za swoiste preludeum ca-

tego uniwersum *Fallouta*, jest jedną z pierwszych cyfrowych produkcji, w których dominuje tematyka związana z całym spektrum konsekwencji, jakie niesie z sobą wykorzystanie przez człowieka technologii jądrowej (popularnie określanej jako „atomowa”), poczynając od rozwiązań przemysłowych, przez ryzyko ekologiczne, a na apokaliptycznej wizji unicestwienia całej cywilizacji kończąc. Wszystkie te aspekty znajdują odzwierciedlenie w wirtualnej rzeczywistości *Fallouta*, choć zostały w niej przez twórców potraktowane w sposób, który pozwala dostrzec nie tylko szablonowe wykorzystanie „atomowego” kostiumu, lecz także swoisty dialog z amerykańską wersją *atomic culture*.

Cyfrowe uniwersum *Fallouta*

Wspomniane uniwersum powstawało stopniowo i rozwijało się zgodnie z logiką i specyfiką *game industry*. Pierwsza gra z właściwej serii — *Fallout* — ukazała się dziewięć lat po premierze *Wasteland*, a jak do tej pory zwieńczeniem cyklu jest produkcja MMO — *Fallout 76* — z 2018 roku. W tworzeniu i niejako dokładaniu kolejnych elementów układanki tego supersystemu rozrywkowego przez lata uczestniczyło wiele firm i twórców, by wspomnieć chociażby Interplay Entertainment i Black Isle Studios, odpowiedzialne za dwie pierwsze odsłony serii, czy Bethesda Game Studios, Obsidian Entertainment i Bethesda Softworks, które współtworzyły kolejne.

W ciągu 20 lat rozwoju tej grywalnej wizji postapokaliptycznego świata sukcesywnie zmieniały się zarówno audiowizualna oprawa, jak i mechanika gry. Pierwotny pomysł Briana Fargo, który znalazł swą pierwszą cyfrową (z dzisiejszego punktu widzenia bardzo ubogą, przeznaczoną na komputery 64-bitowe) konkretyzację w *Wastelandzie*, zyskał wraz z postępem technologicznym graficzny format tak zwanego rzutu izometrycznego, by ostatecznie zaoferować odbiorcom niemal filmowy wymiar trójwymiarowego, otwartego świata. Poszerzył się też zakres tematyczny określający charakter rozgrywki. Twórcy stopniowo rozbudowywali *lore Fallouta*, prezentując kolejne lokacje i wypełniając je nowymi opowieściami. To jednak, co wciąż decyduje o dystynktywnym charakterze tego uniwersum i jego niegasnącej popularności — wizja świata po nuklearnej zagładzie i intertekstualne nawiązania — pozostało niezmiennie¹.

Za część reprezentatywną całego uniwersum można uznać *Fallouta 4* wraz z dodatkami (*Automatron*, *Wasteland Workshop*, *Far Harbor*, *Contraptions Workshop*, *Vault-Tec Workshop* i *Nuka-World*). Zarówno bowiem główna oś fabuły, jak

¹ Jako jeden z pierwszych na intertekstualne nawiązania w grze *Fallout 2* zwrócił uwagę Zbigniew Wałaszewski w znakomitym artykule „*Fallout 2*: postmodernistyczna gra komputerowa, „Literatura i Kultura Popularna” 16, 2010, s. 133–143.

i konkretyzacje światotwórczych pomysłów w pełni oddają charakter świata oraz uchronijny, ideologiczny aspekt wpisany w serię².

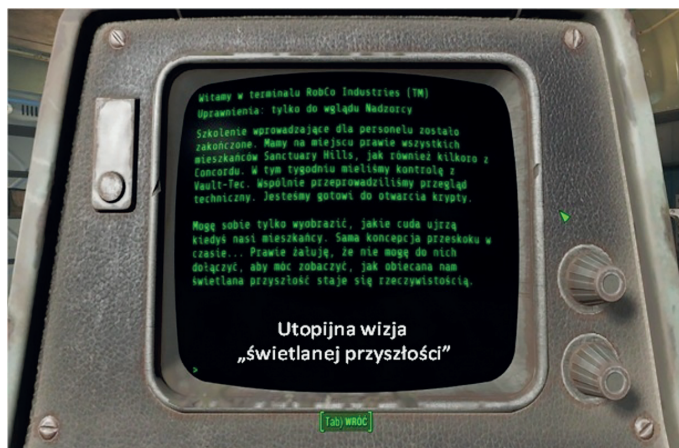
W pierwszym wypadku stykamy się z kolejną reaktualizacją motywów spełnionej apokalipsy oraz arki. Kataklizm jest efektem wojny nuklearnej między Chinami i Stanami Zjednoczonymi, która wybuchła — co jest ważne dla rozwoju fabuły — w sobotę 23 października 2077 roku. Ludzkość jednak całkowicie nie wyginęła. Niewielkie grupy przetrwały w tak zwanych kryptach (ang. *vault*) — schronach wybudowanych przez korporację Vault-Tec. Tę postapokaliptyczną rzeczywistość śledzimy w grze z perspektywy bohatera, który — zahibernowany — przetrwał w jednej z nich. Obudził się wszakże około 210 lat po kataklizmie, a jego historię, wpisaną w motyw podróży w czasie, od początku do końca określa retrospektywny punkt widzenia. Gracz wyrusza z bohaterem na poszukiwanie porwanego z krypty synka, a questowa wędrówka służy temu, by odbiorca zwiedził zrujnowany Boston i jego okolice oraz zapoznał się z możliwymi scenariuszami rozwoju mikrospołeczności walczących o przetrwanie w zdewastowanym świecie.

W tym też ujawnia się, wspomniany wcześniej i typowy dla całej serii, aspekt ideologiczny. Twórcy bowiem z niezwykłą precyzją kreślą trybalistyczne modele ocalałych wspólnot i zestawiają z sobą często skrajne ideologie i światopoglądy. Warto podkreślić, że nie oceniają ich przy tym zbyt nachalnie, by graczowi pozostawić jak największy wybór we współtworzeniu zaprojektowanych scenariuszy rozwoju akcji. Dla przykładu militarystyka i brak tolerancji reprezentowany przez Bractwo Stali zostaje w tej perspektywie zestawiony z empatyczną utopią Trasy, której przedstawiciele „uczłowieczają” doskonałe syntetyczne ludzkie imitacje. Te ostatnie, tak zwane syntki, są z kolei produktem Instytutu, hołdującego technokratycznym aspektem utopii. Między wspomnianymi i skonfliktowanymi frakcjami próbują znaleźć swoje miejsce wszelkiej maści wykołajeńcy, indywidualiści, społeczności złożone z wyrzutków i bandytów oraz Minutemani, reprezentujący cywilną inicjatywę osadniczą.

W świecie *Fallouta* toczy się więc walka o przeżycie kolejnego dnia oraz o ideologiczny wymiar codzienności. Prowadzący bohatera gracz/odbiorca/współtwórca eksploruje tę wpisaną w cyfrowe środowisko problematykę i może dość wnikliwie ją analizować — zestawiać pierwotne intencje i ostateczne efekty, teorię z praktyką, utopijne ideologie z antyutopijną rzeczywistością. Służy temu rozwarstwienie retrospektywnego charakteru opowieści na zróżnicowane perspektywy temporalne (przed–po, wcześniej–później), ujawniające światopoglądową konfrontację i odsłaniające ludzkie dramaty na tle przemian cywilizacyjnych. Wypada przy tym podkreślić, że uniwersum *Fallouta* jest niemal modelowym przykładem wieloaspektowej funkcjonalizacji i wykorzystania narracji środowiskowej. Informacje związane ze światem i jego przeszłością są bowiem nie tylko implikowa-

² Uchronia w tym przypadku sprowadza się do alternatywnego biegu historii po II wojnie światowej. W świecie *Fallouta* nie wykorzystuje się zatem między innymi tranzystorów, a technologia opiera się w dużej mierze na lampach próżniowych i silnikach fuzyjnych.

ne w samej scenerii totalnego rumowiska czy w precyzyjnie zaprojektowanych elementach tła, ale w ramach rozgrywki mogą być też z nich wydobywane na zasadzie aktywowania ocalałych terminali oraz odnajdywania dzienników, listów czy wspomnień. Innymi słowy, gracz może tropić wszystkie pozostałości ludzkiej aktywności, które niczym rozsypane puzzle zbiera, współtworząc w ten sposób postapokaliptyczną światoopowieść³. O jej rozmiarach i kompletności decyduje przy tym sam, gdyż oprócz wpisanych w wątek główny koniecznych warunków rozgrywki pozostałe fragmenty mają charakter fakultatywny. W niczym nie zmienia to jednak faktu, że nawet mniej dociekliwi gracze mogą już na początku przygody zapoznać się z zaprojektowanym przez twórców kontrowersyjnym aspektem korporacjonizmu, na przykład czytając dziennik nadzorca jednego ze schronów i zestawiając oficjalny przekaz troszczącej się o ludzkie życie korporacji z ukrytymi realiami — schrony miały nie tylko ratować ocalałych, ale równocześnie być lokacjami testowymi.



Ilustracja 1. Zrzut ekranu z terminalem korporacji (1)

Źródło: Bethesda Game Studio, *Fallout 4*, wyd. Bethesda Softworks, 2015.

³ Termin „światoopowieść” obszernie opisuje Marie-Laure Ryan we wprowadzeniu do *Storyworlds across Media Toward a Media-Conscious Narratology*: „Nowadays we have not only multimodal representations of storyworlds that combine various types of signs and virtual online worlds that wait to be filled with stories by their player citizens but also serial storyworlds that span multiple installments and transmedial storyworlds that are deployed simultaneously across multiple media platforms, resulting in a media landscape in which creators and fans alike constantly expand, revise, and even parody them” — M.L. Ryan, *Introduction*, [w:] M.L. Ryan, *Storyworlds across Media Toward a Media-Conscious Narratology*, Nebraska 2014, s. 1, <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1273&context=unpresssamples> (dostęp: 10.12.2022).



Ilustracja 2. Zrzut ekranu z terminalem korporacji (2)

Źródło: Bethesda Game Studio, *Fallout 4*, wyd. Bethesda Softworks, 2015.

W ukazanej hipokryzji koncernu trudno nie dostrzec śladów krytyki zjawisk współczesnych, by wspomnieć chociażby nie do końca etyczne zachowanie obecnych cyfrowych gigantów w kwestii zarządzania danymi użytkowników⁴. Takich swoistych, dystopijnych ekstrapolacji w świecie *Fallouta* jest więcej. Zarówno współgrają one z wątkami ekologicznymi, jak i współtworzą uchronijnie uzasadniony dialog z „amerykańskim snem” i *atomic culture* (zob. ilustracje 1–2).

Atomic culture — stylistyczne nawiązania

Retrospekcja, która szczególnie w *Falloutcie 4* staje się specyficznym wehikułem narracyjnym — co w sposób artystyczny ukazuje już jeden z tak zwanych trailerów, w którym świat oglądany niejako z perspektywy psa jest kolażem złożonym z przenikających się obrazów amerykańskiego stylu życia sprzed katastrofy oraz powojennych zgliszczy — narzuca skojarzenia z Baumanowskim pojęciem retrotopii i sensem często przywoływanego cytatu:

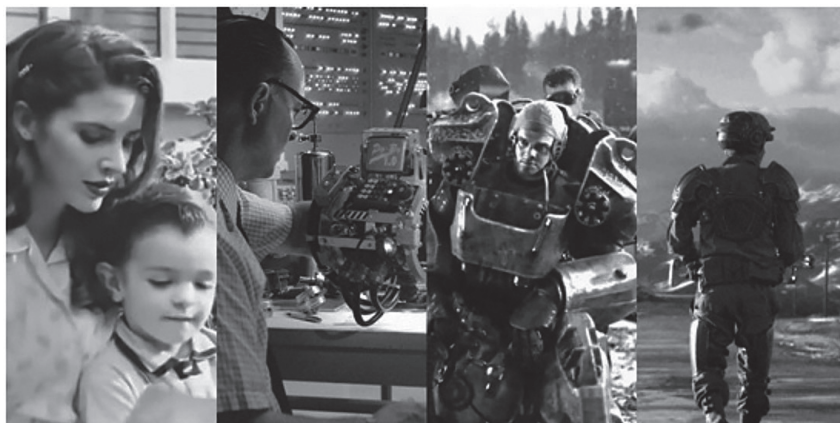
Z ruchu podwójnej negacji utopii rozumianej w tradycji More’a — odrzucenia jej, a następnie wskrzeszenia — dziś rodzą się „retrotopie”: wizje osadzone w utraconej/skradzionej/porzuconej, ale nieumarłej przeszłości, zamiast przywiązania do tego, co dopiero ma się narodzić, a więc do przyszłości jeszcze niezaistniałej⁵.

⁴ Por. *Programiści sprzedawali dane użytkowników Facebooka*, Wirtualna Polska, 3.11.2010, <https://tech.wp.pl/programisci-sprzedawali-dane-uzytownikow-facebooku,6034893497664641a> (dostęp: 10.12.2022).

⁵ Z. Bauman, *Retropia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. K. Lebek, Warszawa 2018 s. 13; por. M. Kłosiński, *Technologie nostalgii. Analiza retrotopii w grze „World of Warships”, „Postscriptum Polonistyczne” 25, 2020, nr 1, s. 277.*

W tym przypadku „nieumarła” całkowicie przeszłość ma jednak aspekt podwójny. Z jednej strony w planie fabularnym gry jest po prostu „utraconym ramieniem” — rodziną, stylem życia czy jakimkolwiek poczuciem bezpieczeństwa; z drugiej zaś — sam projekt tego fantastycznego świata i jego stylistyka stają się — by użyć określenia Marka Hendrykowskiego⁶ — adaptacyjnym miksem motywów jednoznacznie nawiązujących do amerykańskiej *atomic culture*.

W tym ujęciu uniwersum *Fallouta* można uznać — w ślad za Michałem Kłosińskim, który analizuje retrotopijny charakter *World of Warships* — za przesyczone zarówno „technologią nostalgii”, jak i symboliką nuklearnej kultury⁷. Pierwszy aspekt wiąże się z retrofuturyzmem, wyrażanym w grze poprzez parodystyczne przywołania amerykańskich realiów technologicznych charakterystycznych dla powojennego dwudziestolecia (od końca lat czterdziestych do początku sześćdziesiątych XX wieku). Drugi natomiast znajduje odzwierciedlenie w dialogu z popkulturowymi zjawiskami z obszaru *atomic culture*. Retrofuturyzm w *Falloutcie* jest ponadto główną osią dialogu z tradycją i wyobrażeniami związanymi z „amerykańskim snem”. Twórcy gry w parodystyczny sposób demitologizują bowiem podstawowe fundamenty amerykańskiego „stylu życia” — doskonałą rodzinę, technologię, militarystykę, a nawet demokrację, bo i ta ostatecznie zawiodła. Wszystkie te elementy w sposób wręcz modelowy pojawiają się na przykład w filmie otwierającym opowieść w czwartej części *Fallouta* (zob. ilustrację 3).



Ilustracja 3. Zrzut ekranu z intra gry

Źródło: *Fallout 4: 6 Hidden Details You Never Noticed...*, The Gamer, 19.02.2021, <https://www.thegamer.com/fallout-4-intro-sequence-hidden-trivia-surprises/#the-mother-and-her-son> (dostęp: 10.12.2022).

⁶ Zob. M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 20, 2013, s. 175–184, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/download/3385/3397> (dostęp: 10.12.2022).

⁷ M. Kłosiński, *op. cit.*

Interesujący opis *atomic culture* publikuje między innymi Atomic Heritage Foundation, w przystępny sposób przybliżając wątki, które europejskiemu odbiorcy mogą się wydawać mało znane i nie do końca zrozumiałe, a równocześnie pozostają istotne w kontekście uniwersum *Fallouta*⁸. Na „atomowe dziedzictwo” Amerykanów składa się bowiem nie tylko wyrażana w różny sposób obawa przed nuklearną zagładą, lecz także etap związany z osobliwą „atomową modą”, znajdującą swoje konkretyzacje w amerykańskiej kulturze popularnej tamtego okresu. Autorzy z Atomic Heritage Foundation w ramach „atomowej kultury” wyszczególniają kilka podstawowych cezur: *The Atomic Craze*, *Cultural Warnings*, *The Age of Fallout*, *Civil Defense*, *Counterculture*, *Atomic Culture under Reagan* oraz *Post-Cold War*. Można śmiało stwierdzić, że zjawiska charakterystyczne dla większości z nich — szczególnie czterech pierwszych — były bezpośrednią inspiracją dla twórców *Fallouta*, gdyż to właśnie ta swoista, popkultura afirmacja „atomowej kultury”, negatywne efekty promieniowania jako przestroga czy propagandowe materiały amerykańskiej obrony cywilnej są w tym uniwersum krytycznie reaktualizowane i trawestowane. Sama nazwa *Fallout* stanowi też oczywiście odniesienie do efektu „Castle Bravo”, o którym w części *The Age of Fallout* Amerykanie piszą w następujący sposób:

On March 1, 1954, the United States tested its largest bomb ever, ‘Castle Bravo.’ After the explosion, the wind spread radioactive particles east, affecting several inhabited atolls, including Rongelap, Utirik, and Ailinginae. U.S. sailors observing the test and servicemen stationed on Rongerik Atoll were also exposed to radiation. Furthermore, fallout reached a Japanese fishing boat named Daigo Fukuryū Maru or ‘Fifth Lucky Dragon,’ located 80 miles east of the test site. All 23 members of the crew were exposed to radiation, and they brought irradiated fish back to Japan, causing a panic. ‘Castle Bravo’ had a marked effect on atomic culture by popularizing the term ‘fallout,’ a word not used even by scientists until 1948, to describe the radioactive particles caused by a nuclear explosion⁹.

Radioaktywny opad i wszechobecne promieniowanie są w grze nie tylko częścią scenarii, ale też elementem agonicznym (gr. *agon*). Prowadzona przez gracza postać cały czas musi uwzględniać ich skutki, co wpływa na charakter rozgrywki. Te postnuklearne uwarunkowania, których uciążliwość może na swój sposób odczuć gracz, zostały jednak w aspekcie światopoglądowym zaprezentowane jako ostateczny efekt korzystania z atomowej technologii nawet w życiu codziennym. W świecie *Fallouta*, którego zgłiszcza zawierają ślady dawnej świetności, odnajdujemy na przykład wraki samochodów o napędzie fuzyjnym, dla których pierwowzorem był rzeczywisty projekt Forda z 1957 roku — *ford nucleon*¹⁰. Wszechobecność atomu akcentują także pozostałości dawnych firm i za-

⁸ *Atomic Culture*, Atomic Heritage Foundation, 9.08.2017, <https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/history/atomic-culture/> (dostęp: 10.12.2022).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Por. *The Real World Meets “Fallout”: Power Armor and Nuclear Cars*, Bethesda Blog, 19.09.2008, <https://web.archive.org/web/20080921133113/http://bethblog.com/index.php/2008/09/19/the-real-world-meets-fallout-power-armor-and-nuclear-cars/#more-1308> (dostęp: 10.12.2022).

kładów produkujących między innymi zabawki, które to lokacje gracz zwiedza w ramach kolejnych questów (zob. ilustrację 4).



Ilustracja 4. Zrzut ekranu z ghulem

Źródło: Bethesda Game Studio, *Fallout 4*...¹¹

Negatywnym efektem promieniowania są przy tym wszelkiego rodzaju mutacje dotyczące niemal wszystkiego, co żyje. Widoczna na ilustracji 4 postać z gry jest przedstawicielem tak zwanych ghuli — istot ludzkich, jakim co prawda radiacja przedłużyła życie, ale które szpetota i niekiedy obłęd zepchnęły na margines funkcjonujących wspólnot.

Ponadto wykorzystany w *Falloutcie* bestiariusz prawie w całości wpisuje się w konwencję popkulturowych — typowych dla amerykańskich lat pięćdziesiątych — wyobrażeń wpływu promieniowania na żywe organizmy, by wspomnieć choćby horror z 1950 roku *One! (Them!)*, ukazujący gigantyczne mrówki, czy *Tarrantulę* z 1955. Z kolei charakterystyczny dla amerykańskiej popkultury motyw motocyklowych gangów, który został zobrazowany między innymi w filmie *Dziki (The Wild One, 1953)* z Marlonem Brando w roli głównej, został w grze — niejako w ramach nuklearnej nostalgii — zremiksowany z „atomową kulturą” i pojawia się jako gang Atomowych Kotów. Z tą tylko różnicą, że motocykle zostały zastąpione przez „pancerze wspomagane”. Skórzane kurtki i charakterystyczny non-szalancki styl bycia twórcy gry odzwierciedlili za to w pełni. Podobnie postąpili w przypadku osobliwych trawestacji pozostałych ikon amerykańskiej popkultury, by wspomnieć choćby motyw tak zwanej nuka-coli, który jednoznacznie kojarzy się z coca-colą, a jego graficzne reprezentacje są wprost wzorowane na reklamowych plakatach i pocztówkach z lat pięćdziesiątych (zob. ilustracje 5–6).

¹¹ Por. LordMatrim, *Fallout 4 — Search the Atomatoys Factory for Toy Parts*, YouTube, 24.11.2015, https://www.youtube.com/watch?v=c4mtiNr2a4A&ab_channel=LordMatrim (dostęp: 10.12.2022).



Ilustracje 5–6. Reklama coca-coli i ilustracja Nuka-World

Źródło (od lewej): *Coca-Cola: Delicious and Refreshing*, <https://www.ebay.ca/itm/300542091344> (dostęp: 10.12.2022); Bethesda Game Studio, *Fallout 4*...

Jeśli wziąć pod uwagę jeszcze to, że w uniwersum *Fallouta* walutą stały się kapsle między innymi od nienaruszonych zapasów butelek z nuka-colą, podczas gdy coca-cola w świecie rzeczywistym zyskała rangę jednego z symboli amerykańskiego stylu życia, wyraźnie zauważalna stanie się próba trawestacji tamtejszego komercjalizmu. Kapsle jako waluta symbolizują bowiem w takim ujęciu monetyzację amerykańskich ideałów. Istotne jest też to, że *Fallout*, transmitując wspomnianą popkulturę, równocześnie pozwala na przykład zestawić zachodnią symbolikę coca-coli z jej nacechowaniem po drugiej stronie politycznej sceny i przywołać pamiętny wiersz Adama Ważyka z 1950 roku, *Piosenka o Coca-Cola*, w którym mariaż wspomnianego napoju z atomem również się pojawia, ale rzecz jasna w nieco innym dziejowym kontekście:

Po Coca-Cola błogo, różowo
za parę centów amerykańskich
śniłiście naszą śmierć atomową,
pięć kontynentów amerykańskich.
Po Coca-Cola błogo, różowo!¹²

¹² A. Ważyk, *Piosenka o Coca-Cola*, [w:] A. Ważyk, *Nowy wybór wierszy*, Warszawa 1950.

Taką wizję świata reprezentują w uniwersum *Fallouta* nieliczni chińscy żołnierze bądź to, co z nich zostało. Nawet jednak — wykreowana na sympatyczną — postać kapitana Zao, który w zmutowanej formie przetrwał zagładę na pokładzie chińskiej łodzi podwodnej, wyraża krytyczny stosunek do amerykańskiego kapitalizmu, mówiąc: „Farewell, American. I must admit. I have met... worse capitalists”.

Ten zremiksowany pejzaż „atomowej kultury” dopełniają stylistyczne nawiązania do zjawisk, które autorzy z Atomic Heritage Foundation omawiają w części *Civil Defense*:

The age of fallout also saw the rise of civil defense, the training of civilians to be prepared in the event of an attack. This notion was encouraged by the U.S. government and by American popular culture. After the United States tested its first hydrogen bomb on November 1, 1952, Newsweek reported, “All the reports and all the statistics added up to one grim conclusion: In an atomic attack, the front would be everywhere. Every home, every factory, every school might be the target. Nobody would be secure in the H-bomb age” (Henrikson 90).¹³

Rezultatem tego typu alertów były między innymi krótkie filmy wyprodukowane przez amerykańską obronę cywilną, z których najbardziej znany jest dystrybuowany od 1952 roku (głównie w szkołach) *Duck and Cover* (zob. ilustrację 7).



Ilustracja 7. Zrzut ekranu z filmu *Duck and Cover*

Źródło: Nuclear Vault, *Duck and Cover (1951) Bert The Turtle*, YouTube, 12.07.2009, https://www.youtube.com/watch?v=IKqXu-5jw60&t=2s&ab_channel=NuclearVault (dostęp: 10.12.2022).

Ta częściowo animowana historyjka, podobnie jak i mniej znane filmiki instruktażowe z tamtego okresu, zyskała w uniwersum *Fallouta* swoje zaadaptowane odzwierciedlenie. Twórcy gry wykorzystali bowiem właśnie tę specyficzną stylistykę filmowej animacji w tak zwanych intrach i trailerach, by w tej formie instruować gracza, dopowiadać pewne kwestie czy wyjaśniać niektóre aspekty mechaniki gry (zob. ilustrację 8).

¹³ Por. *Atomic Culture...*



Ilustracja 8. Zrzut ekranu ze sceny filmowej

Źródło: Bethesda Game Studio, *Fallout 4*...

Z kolei wywołana wskutek zabiegów obrony cywilnej amerykańska gorączka budowania przeciwojennych schronów i filmowe instrukcje z tym związane odnalazły swoją gameplayową konkretyzację w tytule *Fallout Shelter* (2015) — produkcji przeznaczonej głównie na urządzenia mobilne, w której widzimy zaadaptowany standardowy projekt schronu (zob. ilustracje 9–10).



Ilustracje 9–10. Zrzut ekranu z amerykańskiego filmu propagandowego i z gry *Fallout Shelter* — na obu ilustracjach widać schemat schronu

Źródło (od lewej): Thom Bone, *Target You (1950s Nuclear Propaganda US Govt. Film)*, YouTube, 4.11.2011, https://www.youtube.com/watch?v=YOQswEHV5hE&ab_channel=ThomBone (dostęp: 10.12.2022); Bethesda Game Studios, Behaviour Interactive, *Fallout Shelter*, wyd. Bethesda Softworks, 2015.

Wspomniane nawiązania i stylizacje, choć jako element światotwórczy są niekiedy tylko tłem, ornamentem czy pomniejszym dodatkiem, pozostają w istocie konstytutywnymi elementami uniwersum *Fallout* i decydują o jego charakterze.

Dialog z *atomic culture* w tej serii gier ma jednak też wymiar nieco głębszy, pozwalający odnaleźć adaptacje motywów strukturalnych, a w sposobie ich wyko-

rzystania dostrzec konwencję intertekstualnej gry z odbiorcą. Zwraca na to uwagę Zbigniew Wałaszewski, analizując *Fallout 2*:

świat przedstawiony *Fallout 2* (mimo nadrzędnej narracji, wyznaczającej graczowi układające się w pewną sensowną opowieść zadania) ma charakter panoptikum, w którym niczym eksponaty w muzeum zgromadzono rozmaite stereotypy kulturowe na temat historii USA i globalnego rozwoju cywilizacji. Gracz-bohater przemierza je niczym Baumanowski turysta, bawiąc się po drodze rozwiązywaniem zadań, a przede wszystkim rozpoznawaniem wielorakich cytatów z konkretnych „tekstów kultury” (film, literatura, telewizja, historia) i konwencji gatunkowych (western, science fiction, horror)¹⁴.

Fallout — pierwoteksty

Wypada zacząć w tym miejscu od najśłynniejszego sloganu z *Fallouta*: „War. War never changes”, który przeniknął nawet do trzeciej części polskiego cyfrowego *Wiedźmina* i jest swoistym mottem całej serii „Fallout”. Autorstwo tego powiedzonka gracze przypisują Ulyssesowi S. Grantowi i w tej wersji jawi się ono następująco: „I have never advocated war except as means of peace, so seek peace, but prepare for war. Because war... War never changes. War is like winter and winter is coming”¹⁵. Dyskusja na temat pochodzenia frazy wciąż się jednak toczy, a kwestia ta nie została ostatecznie rozstrzygnięta¹⁶. Dociekliwość w poszukiwaniu pierwotnych źródeł i oryginalnych wersji zawartych w grze tych czy innych fragmentów jest wszakże standardową reakcją graczy na adaptacyjne zabiegi twórców.

Podstawowym zapożyczonym i weryfikowalnym motywem pozostaje postać głównego bohatera, który jako samotny, uzbrojony wędrowiec przemierza zgliszczona postnuklearnego świata w towarzystwie wiernego psa Dogmeata. Zarówno okoliczności wędrowki, jak i protagonista są adaptacją głównego motywu z opowiadań Harlana Ellisona *A Boy and His Dog* z 1969 roku oraz filmu pod tym samym tytułem z 1975 w reżyserii L.Q. Jonesa, w którym pojawia się określenie „Dogmeat”¹⁷. Psi towarzysz w grze nie korzysta co prawda ze specjalnych zdolności charakteryzujących pierwowzór, ale odgrywa szczególną rolę w gameplayu, a jego umiejętności zdecydowanie przewyższają atrybuty zwykłych psów.

Ten popularny w anglosaskiej kulturze motyw tułaczki, wykorzystany też choćby w *Mad Maxie* (1979), wiąże się w wypadku *Fallouta* z głównym wątkiem

¹⁴ Z. Wałaszewski, *op. cit.*, s. 138.

¹⁵ Quote by Ulysses S. Grant, Goodreads, <https://www.goodreads.com/quotes/7442667-i-have-never-advocated-war-except-as-means-of-peace> (dostęp: 10.12.2022).

¹⁶ Por. „War Never Changes”: *Fallout or Ulysses S. Grant?*, Skeptics, 7.12.2015, <https://skeptics.stackexchange.com/questions/31022/war-never-changes-fallout-or-ulysses-s-grant> (dostęp: 10.12.2022).

¹⁷ Por. purpdrank83, *Vic Calls Blood “Dogmeat” — Fallout*, YouTube, 31.10.2010, <https://www.youtube.com/watch?v=szdWp6epMSs> (dostęp: 10.12.2022).

opowieści, albowiem tę postać prowadzi i rozwija gracz (może wszakże wybrać płęć protagonisty). Niemniej podobnie jak w literackim pierwowzorze czy jego filmowej adaptacji celem wędrówki jest nie tylko przygoda i eksploracja, lecz także refleksja nad schyłkiem cywilizacji i pojawiającymi się licznymi pytaniami związanymi z jej ewentualną odbudową.

Wspomnianą problematykę twórcy uniwersum również rozwijają już na początku serii, a w czwartej części gracz ma możliwość wypróbowania własnych recept i pomysłów na przywrócenie choćby śladów dawnego porządku. Może gromadzić rozproszonych osadników i rozbudowywać siedliska, by następnie troszczyć się o żywność, chronić ocalałych i odpierać ataki bandytów. Ta gameplayowa propozycja, wraz całym zestawem pomniejszych motywów i niuansów, jest wyraźnym zapożyczeniem z filmu *Nazajutrz (The Day After)* z 1983 roku w reżyserii Nicholasa Meyera. Walka o przetrwanie w skażonym, napromieniowanym środowisku bez czystej wody i gleby, w pogrążonym w anarchii dogorywającym świecie ma jednak małe szanse powodzenia.

Ostatnim intertekstualnym zabiegiem twórców, także o charakterze światotwórczym, bo częściowo diegetycznym, jest ścieżka dźwiękowa. Składają się na nią oryginalne utwory muzyczne, których gracz wraz bohaterem może słuchać w trakcie przygody, emitowane między innymi przez prowizoryczną rozgłośnię radiową w jednym z większych ludzkich skupisk — Diamond City. W świecie gry są one kolejnym z niewielu zachowanych śladów cywilizacji, która przestała istnieć, a równocześnie wszystkie — w większym lub mniejszym stopniu — wpisują się w tematykę opowieści oraz budują jej retrotopijny wymiar. Z ważniejszych wypada wymienić chociażby: *Into Each Life Some Rain Must Fall* Billa Kenny'ego i Elli Fitzgerald z 1944 roku, *One More Tomorrow* Frankiego Carle'a i Marjorie Hughes (1946), *Uranium Rock* Warrena Smitha (1958), *Crawl Out Through the Fallout* Sheldona Allmana (1960) czy *It's the End of the World* Skeeter Davis (1962).

Podsumowanie

Uniwersum *Fallouta*, oprócz aspektów ludycznych i całego wachlarza intertekstualnych nawiązań czy adaptacji wątków *atomic culture*, niesie z sobą dość pesymistyczne przesłanie — nuklearna zagłada będzie ostatecznym końcem naszej cywilizacji, której nie uda się już odbudować. Ów pesymizm twórcy dodatkowo zaakcentowali w *Falloucie 4*, ukazując świat widziany oczyma człowieka przebudzonego 210 lat po kataklizmie. Zamiast zastać uporządkowane „prace remontowe” i odradzające się społeczeństwo bohater staje w obliczu całkowitej materialnej ruiny i moralnej degrengolady. Gracz co prawda nie poznaje obrazu „tuż po” katastrofie, ale miłośnicy serii skonkretyzowali te wyobrażenia w tak zwanych fan artach (zob. ilustrację 11).



Ilustracja 11. Zrzut ekranu ukazujący fanartowe zestawienie (od góry przed, tuż po — wizja fana, teraźniejszość — czas akcji w grze)

Źródło: *Sanctuary Hills Art*, <https://www.creativeuncut.com/gallery-32/fo4-sanctuary-hills.html> (dostęp: 10.12.2022).

W planie symbolicznym owa pesymistyczna światopowieść jawi się jako przestrzeń krytyki „amerykańskiego snu”, „kultury atomowej” (pozornie idealnego stylu życia związanego z fascynacją atomem), korporacjonizmu i gospodarki rabunkowej (brak surowców był jednym z powodów wybuchu wojny). Odbudowanie cywilizacji nie będzie możliwe, ponieważ w świecie dominują negatywne aspekty ludzkiej natury. Tak ukazana światowa apokalipsa jest też odzwierciedleniem (w skali makro) uniwersalnie pojętego zła, które konkretyzuje się (w skali mikro) podczas zwykłych ludzkich interakcji. Ostatecznym więc wytworem cywilizacji — rzeczywistym „atomowym dziedzictwem” — będą mutacje, aberracje, anarchia i barbarzyństwo.

Bibliografia

Teksty

Ważyk A., *Nowy wybór wierszy*, Czytelnik, Warszawa 1950.

Opracowania

- Bauman Z., *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. K. Lebek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Hendrykowski M., *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 20, 2013, s. 175–184, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/download/3385/3397>.
- Kłosiński M., *Technologie nostalgii. Analiza retrotopii w grze „World of Warships”*, „Postscriptum Polonistyczne” 25, 2020, nr 1, s. 272–281, https://doi.org/10.31261/PS_P.2020.25.20.
- Ryan M.L., *Storyworlds across Media Toward a Media-Conscious Narratology*, University of Nebraska Press, Nebraska 2014, <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1273&context=unpresssamples>.
- Wałaszewski Z., „*Fallout 2*”: *postmodernistyczna gra komputerowa*, „Literatura i Kultura Popularna” 16, 2010, s. 133–143.

Źródła internetowe

- Atomic Culture*, Atomic Heritage Foundation, 9.08.2017, <https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/history/atomic-culture/>.
- Coca-Cola: Delicious and Refreshing*, <https://www.ebay.ca/itm/300542091344>.
- Fallout 4: 6 Hidden Details You Never Noticed...*, The Gamer, 19.02.2021, <https://www.thegamer.com/fallout-4-intro-sequence-hidden-trivia-surprises/#the-mother-and-her-son>.
- LordMatrim, *Fallout 4 — Search the Atomatoys Factory for Toy Parts*, YouTube, 24.11.2015, https://www.youtube.com/watch?v=c4mtiNr2a4A&ab_channel=LordMatrim.
- Nuclear Vault, *Duck and Cover (1951) Bert The Turtle*, YouTube, 12.07.2009, https://www.youtube.com/watch?v=IKqXu-5jw60&t=2s&ab_channel=NuclearVault.
- Programiści sprzedawali dane użytkowników Facebooka*, Wirtualna Polska, 3.11.2010, <https://tech.wp.pl/programisci-sprzedawali-dane-uzytownikow-facebook-a,6034893497664641a>.
- purpdrank83, *Vic Calls Blood “Dogmeat” — Fallout*, YouTube, 31.10.2010, <https://www.youtube.com/watch?v=szdWp6epMSs>.
- The Real World Meets “Fallout”: Power Armor and Nuclear Cars*, Bethesda Blog, 19.09.2008, <https://web.archive.org/web/20080921133113/http://bethblog.com/index.php/2008/09/19/the-real-world-meets-fallout-power-armor-and-nuclear-cars/#more-1308>.
- Quote by Ulysses S. Grant*, Goodreads, <https://www.goodreads.com/quotes/7442667-i-have-never-advocated-war-except-as-means-of-peace>.
- Sanctuary Hills Art*, <https://www.creativeuncut.com/gallery-32/fo4-sanctuary-hills.html>.
- Thom Bone, *Target You (1950s Nuclear Propaganda US Govt. Film)*, YouTube, 4.11.2011, https://www.youtube.com/watch?v=YOQswEHV5hE&ab_channel=ThomBone.
- “*War Never Changes*”: *Fallout or Ulysses S. Grant?*, Skeptics, 7.12.2015, <https://skeptics.stackexchange.com/questions/31022/war-never-changes-fallout-or-ulysses-s-grant>.

Gry

- Bethesda Game Studio, *Fallout 3*, wyd. Bethesda Softworks, 2008.
- Bethesda Game Studio, *Fallout 4*, wyd. Bethesda Softworks, 2015.
- Bethesda Game Studio, *Fallout 76*, wyd. Bethesda Softworks, 2018.

Bethesda Game Studios, Behaviour Interactive, *Fallout Shelter*, wyd. Bethesda Softworks, 2015.
Black Isle Studios, *Fallout 2*, wyd. Interplay Entertainment, 1998.
CD Projekt RED, *Wiedźmin 3: Dzikie Gon*, wyd. Bandai Namco Entertainment, wyd. polski CD Projekt, 2015.
Interplay Productions, *Wasteland*, wyd. Electronic Arts, 1988.
Interplay Productions, *Fallout*, wyd. Interplay Productions, 1997.
Wargaming.net, *World of Warships*, wyd. Wargaming.net, 2015.

Filmografia

Chłopiec i jego pies (A Boy and His Dog), reż. L.Q. Jones, USA 1975.
Dziki (The Wild One), reż. L. Benedek, USA 1953.
Mad Max, reż. G. Miller, Australia 1979.
Nazajutrz (The Day After), reż. N. Meyer, USA 1983.
One! (Them!), reż. G. Douglas, USA 1954.
Tarantula, reż. J. Arnold, USA 1955.

Maciej Jędrzejewski

ORCID: 0000-0002-7999-9958

Uniwersytet Warszawski

Clemens Setz – ein Autor der Popliteratur?

Schlüsselwörter: Clemens Setz, Popliteratur, deutschsprachige Gegenwartsliteratur

Słowa kluczowe: Clemens Setz, literatura pop, niemieckojęzyczna literatura współczesna

Keywords: Clemens Setz, pop literature, contemporary German-language literature

Clemens Setz — an Author of Popular Literature?

Summary

This essay shows the references to the so-called *Popliteratur* in the work of the Austrian writer Clemens Setz. Although Setz does not fit into the assumed periodization of this movement, his texts seem to have an aesthetic of pop-literature that corresponds to both the early and later approaches of the trend. The creative handling of archives of folk culture, experimental writing and the media networks have a pop-literature effect. Many texts are reminiscent of language-critical, experimental cut-up texts by the Beat Generation authors. The thematic repertoire also shows characteristic pop literary writing: There is no processing of social, political problems and the Nazi past, but, for example, the processing of generational conflicts, the problems of growing up and sexuality. The media staging of the author intended by the publisher also shows well-recognized mechanisms of pop culture.

Der österreichische Autor Clemens Setz kann literaturhistorisch keiner der Phasen der deutschen Popliteratur¹ zugeordnet werden. Er passt nicht in die an-

¹ Die Strömung wird in drei nicht klar abzugrenzende Etappen eingeteilt: Die erste Etappe fängt in den 60er Jahren des 20. Jhs. an und wird mit einer literarischen Rebellion gegen die bürgerliche Normen wie auch die Elterngeneration assoziiert. Man versuchte die Wertung in Hoch- und Trivalliteratur aufzuheben, was allerdings auch für die weiteren Phasen kennzeichnend ist. Als Vertreter der ersten Etappe gilt v.a. Rolf Dieter Brinkmann. In den 70ern und 80ern begann

genommene Periodisierung der Strömung, auch wenn man an die popmoderne Pöpliteratur bzw. Neue Deutsche Pöpliteratur² denkt, die sich nach 1989 herauskristallisierte und deren Ende mit dem Anbruch des neuen Jahrtausends datiert wird. Sein Debütroman *Söhne und Planeten* erschien 2007 und gerade deshalb mag es sein, dass eine wissenschaftliche Subsummierung unter Pöpliteratur ausgeschlossen wird, worauf ich bereits 2015 verwies³ oder auch Bernhard Metz hindeutete.⁴ Es finden sich deshalb keine Forschungsarbeiten, die den Pop-Kontext untersuchen.⁵ Lässt man allerdings die zeitliche Ausgrenzung außen weg, scheidet

die nächste Etappe, deren Kennzeichen v.a. in einem sprachlich-experimentellen Ansatz lag, der z.B. Ausdruck in der Anwendung des Cut-up-Schreibverfahrens fand. Eine grundlegende Neuorientierung vollzieht sich ab 1989, wo Pöpliteratur dem Anspruch einer unterhaltsamen, apolitischen, verkauforientierten Literatur gerecht wurde, die an junge Menschen gerichtet war. Vgl. hierzu: M. Baßler, »Das Zeitalter der neuen Literatur«. *Popkultur als literarisches Paradigma*, [in:] *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*, hg. v. C. Caduff, U. Vedder, München 2005, S. 185–199; F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Pöpliteratur*, Paderborn 2008, S. 7–9; T. Ernst, *Pöpliteratur*, Hamburg 2005, S. 6–8; D. Hoffmann, *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*, 2 Bde., Tübingen 2006, S. 328–357; T. Jung, *Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Pöpliteratur*, [in:] *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, hg. v. T. Jung, Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 15–27; S. Mehrfort, *Pöpliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Karlsruhe 2009, S. 33–51, 187–197; A. Menke, *Die Pöpliteratur nach ihrem Ende. Zur Prosa Meinelkes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren*, Bochum 2010, S. 11–36; S. Seiler, »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Göttingen 2006, S. 20–29; D. Frank, *Einführung in das Thema*, [in:] *Pöpliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht*, hg. v. D. Frank, Stuttgart 2010, S. 5–31; J. Ullmaier, *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Pöpliteratur*, Mainz 2001, S. 12–21; K. Gleba, E. Schumacher, *Pop seit 1964*, Köln 2007, S. 17–24, 91–97, 193–203.

² Der Begriff ist in den wissenschaftlichen Diskurs von Frank Degler und Ute Paulo eingebracht und bezeichnet die letzte Etappe der deutschen Pöpliteratur. Vgl. F. Degler, U. Paulokat, *op. cit.*, S. 7–9.

³ Vgl. M. Jędrzejewski, *Zur Generationsfrage in Clemens Setzs Werk*, [in:] *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją*, hg. v. K. Grzywka-Kolago et al., Bd. 1, Warszawa 2015, S. 198–199.

⁴ Vgl. B. Metz, »Ich bin eher blind für die Gestaltung«. *Zur Bedeutung von Typographie, Buchgestaltung und Medienverbänden bei Clemens J. Setz*, [in:] *literatur JETZT. Sechs Perspektiven auf die zeitgenössische österreichische Literatur*, hg. v. A. Bosse, E. Lenhart, Klagenfurt 2020, S. 135.

⁵ Dafür lässt sich aber auf eine Vielzahl anderer äußerst interessanter Untersuchungen verweisen, die einen wertvollen Beitrag zur Erhellung des Wissens über Autor und Werk leisten, um hier auch eine Perspektive der immer größer werdenden akademischen Wahrnehmung von Setz zu geben. Vgl. u.a. J. Kim, *Poetologische Strategien des Fake. Eine Untersuchung zum Thema Subjektivität, Originalität und Autorschaft in Clemens J. Setz' Gedichtband „Die Vogelstraußtrompete“*, [in:] *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*, hg. v. H. Stahl, H. Korte, *Neuere Lyrik, Interkulturelle und interdisziplinäre Studien*, Bd. 2, Leipzig 2016; K. Kupczyńska, »Einfluss' und seine Frequenzen in der Postmoderne – zur Prosa von Clemens J. Setz, [in:] *Zwischen Einflussangst und Einflusslust: zur Auseinandersetzung mit der Tradition in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, hg. v. J. Drynda, A. Krauze-Olejniczak, S. Piontek, Wien 2017; P. Schäufele, *Haarscharf daneben: Poetik des Unwohlseins. Zu*

nen Setz' Werke – und genau das ist meine These – eine gewisse Popästhetik zu besitzen, die sowohl mit den anfänglichen wie auch späteren Ansätzen der Strömung korrespondiert. Das bildet den hier zu erforschenden Fokuspunkt der Studie. Anders und als Frage formuliert: Liegt Setz ein popliterarischer Bezug zugrunde, der Pop-Versatzstücke und eine Programmatik im Sinne der Popliteratur erkennen lässt?

„Pop [ist], als Medium des Neuen, zuallererst eine Archivierungs- und Re-Kanonisierungsmaschine“.⁶ Diese Worte von Moritz Baßler haben auch bei Setz Geltung und charakterisieren seine Praxis: Es geht um Erzeugung neuer Sinnzusammenhänge mittels Archivierungs- und Neu-Kontextualisierungsvorgänge, was schon lange vor der Popliteratur bekannt war, denkt man exemplarisch an Marcel Duchamps Readymade-Fontäne oder Meret Oppenheims legendäre Pelztasse. Die *Objet-trouvé*-Inspiration zeigt sich in der Popliteratur, z.B. in Peter Handkes Gedicht *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968*. Aus Setz' Sicht ist dieser Mechanismus allerdings nicht nur genuin popaffine Strategie, sondern Symptomatik der Literatur. Jedenfalls problematisiert er dies im Gedicht *Theorie der Dichtung* aus *Die Vogelstraußtrompete*, wo Dichtung durch den ständigen Wiederholungsprozess ironisiert wird: Alle Werke sind von einer gewissen Epigonalität betroffen, weil Autoren in einen permanenten Archivierungsprozess involviert sind, denn alles was geschaffen wird, ist bereits geschaffen worden und wird nur wiederholt. Setz ist als ehemaliger Germanistikstudent gerade dazu prädestiniert, aus den Archiven der Literaturgeschichte zu schöpfen, diesen Wiederholungsprozess also auch selbst durchzuführen. Es finden sich bei ihm daher auch zahlreiche Bezugnahmen zu Franz Kafka, Günter Grass, John Updike, Philip K. Dick oder auch Witold Gombrowicz. Kontextuell interessant erscheint auch die Märchenstoffthematik und Brüder-Grimm-Inspiration. Er geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er zur Interdependenz der Kunst kommt, wenn man hier auf die gleichnamige Erzählung des Bands *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* denkt, in der der Gedanke der *Work-in-progress-Kunst* zur Sprache gebracht wird: Im Zentrum der Geschichte ist eine gigantische künstlerische Lehmfigur eines Kinds, das Mahlstädter Kind, auf das beliebig mit Tritten, Schlägen usw. eingeschlagen werden kann, um Emotionen und Aggression zu entlassen, was zur künstlerischen Formung der Figur führt. Gemeint ist damit, dass Kunst Kunst ist, sogar wenn sie einem ständigen Wandlungsprozess unterzogen wird, was als

Clemens J. Setz' *Indigo*, [in:] *Metafiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren*, hg. v. S. Brückl, W. Haefs, M. Wimmer, *neoAVANTGARDEN*, Bd. 12, München 2021. Eine bemerkenswerte Veröffentlichung stellt – das sei explizit herausgehoben – außerdem ein Dossier aus dem Jahr 2021 dar, welches im Open-Access-Journal *Dossieronline* publiziert wurde: Clemens J. Setz, hg. v. K. Kastberger, D.J. Wimmer, *dossieronline.at* 5 (2021), <https://unipub.uni-graz.at/dossier/periodical/titleinfo/8167256>, Zugriff: 12.4.2023.

⁶ M. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, S. 46.

Konzept viel interessanter als das popliterarische Archivieren erscheint, aber doch auch in sich vieles von der Programmatik der Popliteratur oder eines Handkes hat.

Konkrete Resultate dieser Auffassung kann man v.a. in dem eben angesprochenen Band *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes in Das Gespräch der Eltern in „Hänsel und Gretel“, Elpenor aus Der Trost runder Dinge und Till Eulenspiegel. Dreißig Streiche und Narreteien* erkennen. Die erst genannte Kurzgeschichte ist nicht nur als Bezugnahme zum Märchen *Hänsel und Gretel* aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm zu verstehen, sondern auch zu einem der populärsten volkstümlichen Stoffe, der – kulturgeschichtlich gesehen – zu diversen Weiterverarbeitungen und Adaptionen führte und mittlerweile zu einem eigenständigen, viral gewordenen Stoff der Popkultur zählt. Setz hat in seine Hänsel-und-Gretel-Version, d.h. eigentlich konzentriert er sich – *nomen est omen* – auf das Gespräch der Eltern von Hänsel und Gretel, das für ihn charakteristische Motiv-Faible eingebaut, d.h. die Darstellung der Gefühlslosigkeit und Unmenschlichkeit der Elterngeneration. Es wird gezeigt, – interpretativ gesehen – wie die Notlage der Eltern zur Aktivierung ihrer verborgenen egoistischen Selbsterhaltungstribe und Rohheit führt, denn das Gespräch handelt von der Aussetzung und damit auch sicheren Tötung der Kinder. Was hier allerdings bedeutend scheint, das ist das Interesse an den kulturellen Archiven und das damit konnotierte Kreative am Fortspinnen des Grimm'schen Märchens. Dieser Mechanismus zeigt sich auch bei *Elpenor*, denn die Erzählung ist Anspielung auf Homers *Odyssee*, insbesondere ist es eine parodische Weiterverarbeitung bzw. Weitererzählung der tragischen Geschichte der Nebenfigur Elpenor, die sich in der *Odyssee* tödlich verletzt und den Wunsch nach ehrenwürdiger Bestattung hat. In *Till Eulenspiegel. Dreißig Streiche und Narreteien* griff Setz wiederum den Sagenstoff des Till Eulenspiegels auf, strebte aber keine Politisierung an, wie sie für viele Weiterverarbeitungen ab dem 20. Jh. typisch ist,⁷ sondern eine Revision der Natur des Menschen, die in anthropologische Selbsterkenntnis mündet, in einer Konsum- und Erlebnisgesellschaft zu sein, in der das Mensch-Mensch-Verhältnis durch Ausnutzung und Konsumimperative gekennzeichnet ist, die ja gerade die Figur des Till Eulenspiegels mit ihren Tricks und dem Wörtlichnehmens aufdeckt. Diese drei Werke sind – das sei hier zusammenfassend festgehalten – Beispiele kreativen Umgangs mit den Archiven der Volkskultur, dem literarisch-kulturellen Erbe und auch der modernen Unterhaltungsindustrie. Es geht um Archivierung, Re-Kanonisierung und somit auch um popliterarische Vorgehensweisen.

Popliterarisch wirkt auch Setz' experimentelles Schreiben. Einerseits sieht man es an den Medienverbänden und dem Einbezug literaturübergreifender Textelemente wie Fotos, Ausschnitten, handgeschriebener Bildnotizen, auch der sich wechselnden typographischen Gestaltung, an der sicherlich nicht nur der Autor

⁷ E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1970, S. 199.

allein mitgewirkt hat. Das erinnert in gewisser Weise an das Schaffen von Rolf Dieter Brinkmann, insbesondere an sein Werk *Rom, Blicke*. Der wesentliche Bezug liegt im medienübergreifend-subversiven Schreiben gegen die als ungenügend empfundene Form des Buches, das Erreichen des Lesers auf unterschiedliche Art und Weise. Analogisch zu Brinkmann geht Setz so in verschiedenen Texten vor, wie z.B. in *Indigo, Glückliche wie Blei im Getreide* oder auch in *Die Katze wohnt im Lalande'schen Himmel* aus *Der Trost runder Dinge*. Obwohl diese Werke aus gattungsorientierter und thematischer Perspektive völlig anders als *Rom, Blicke* sind, besteht Analogie in der textlichen Bildlichkeit und dem Versuch der Authentizitätsvermittlung, d.h. dass durch die Integration von Belegen, Fotografien und Notizausschnitten ein umfangreicheres Bild des Beschriebenen gegeben wird. Bei Setz hat dieser Mechanismus allerdings kein autobiografisch gefärbtes Fundament, sondern soll das Verhältnis von Wahrheit und Nicht-Wahrheit verwischen.

Das experimentelle Schreiben des Schriftstellers betrifft auch den Zugang zu der Textkohärenz seiner Geschichten, die eine Chiffrierung und Ironisierung der Sprache aufweisen. Es erinnert an dadaistisch-surrealistische Konzeptionen, noch mehr an die sprachkritischen-experimentellen Cut-up-Texte der Beat-Generation-US-Popliteraten wie William S. Burroughs, Brion Gysi und Allen Ginsberg oder – schaut man auf die Anfänge der deutschen Popliteratur – Jörg Fauser, der die Cut-up-Montagetechnik exemplarisch in *Tophane* und *Aqualunge* anwendete. Es ist auch unwichtig, dass man die Cut-up-Texte oftmals überhaupt nicht versteht, denn bedeutend bei dieser Methode⁸ ist die Performanz, das Denken und die außerliterarische Deutung des Verfahrens, in der das System der Sprache als Begrenzung angesehen wurde, dass durch die „Ästhetik des Zufalls und der Formlosigkeit“⁹ durchbrochen wird. Ansatz ist hier eine subversive Literatur, „die sich ästhetisch an den Sampling- und Mixing-Techniken der Diskjockeys an ihren Plattentellern bediene“.¹⁰ Man hat als Ziel unbekannte und neue Interpretationszusammenhänge zu erfahren, eine Neuerschließung des sprachlich-gestalterischen Ausdrucks zu erreichen. Es ist Fauser, der mit dieser Technik seinen Ausdruck fand, mit dem er Drogenerfahrungen und textliche Rebellion gegen bürgerliche Normen aufs Papier bringen konnte, wenn er etwa in *Dr. Morgan lächelt* schrieb: „Die Cut-up-Technik ist eine Technik für die Befreiung von zwanghaften Mechanismen des Sehens, Denkens, Schreibens. Raumkapsel in der Gutenberg-Galaxis,

⁸ Zur Definition des Cut-up-Verfahrens vgl. u.a. A. Kramer, *Schnittstellen. Beobachtungen zu deutschsprachigen Cut-up-Texten um 1970*, [in:] *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*, hg. v. D. Linck, G. Mattenklott, Hannover-Laatzten 2006, S. 59; E.S. Robinson, *Shift Linguals. Cut-Up Narratives from William S. Burroughs to the Present*, Amsterdam-New York 2011, S. 1.

⁹ A. Kramer, *op. cit.*, S. 58.

¹⁰ T. Ernst, *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld 2013, S. 195.

Sie verstehen“.¹¹ Bei Setz unterliegt diese popliterarische Idee allerdings sogar einer Weiterentwicklung, wenn man sich auf das 2018 publizierte experimentelles Interview *BOT. Gespräch ohne Autor* konzentriert, wo der Schriftsteller nicht selbst Antworten über sein Leben und Werk gab, sondern diese Antworten selektiv, nach Zufall, mit Hilfe von Algorithmen und elektronischer Datenverarbeitung aus seinen elektronischen Notizen ausgewählt wurden: „Aber keine natürliche Person steht hier Rede und Antwort, sondern eine Art künstliche Intelligenz, sein Millionen von Zeichen umfassendes elektronisches Tagebuch“, heißt es im Klappentext. *BOT. Gespräch ohne Autor* erinnert nicht nur an eine maschinelle Schreibsimulation, sondern gerade an die Cut-up-Montagetechnik, nur das hier nicht der Schriftsteller mit Schere und Papierklebeband die Texte nach Zufall mixte, sondern ein Programm. Diese Computerpoesie ist genauso provokant wie die frühere Avantgarde-Popliteratur von Fauser. Das Wirkungspotential basiert auf mathematisch-algorithmischer Expressivität. Wichtiger erscheint die Methode als das Endprodukt, in dem fragmentarisch, teilweise unverständlich das Setz'sche Themen- und Motivfeld aufgeworfen wird, um damit – wie bei dem Cut-up-Verfahren – neue Konnexionen und Sinnzusammenhänge zu generieren. Das Außerliterarische ist von Bedeutung, womit auch wieder mehr der Prozess der Erzeugung als allein das Werk in den Vordergrund gerät. Kurzum: *Work-in-progress-Kunst*, die durch künstliche Intelligenz, also den Clemens-Setz-Bot, weitergeführt wird.

Experimentelles und Metasprachlichkeit charakterisiert auch *Spam aus Der Trost runder Dinge*. Die Kurzgeschichte ist – wie es der Titel suggeriert – als Spam-Nachricht zu lesen, die man in seiner Mailbox finden könnte und die eine schlechte, scheinbar durch ein Übersetzungsprogramm angefertigte Übersetzung ist. Absichtlich ist im Text nicht die richtige Phraseologie und Interpunktion erfasst. Es finden sich nicht übersetzte Wörter und zahlreiche Sprachfehler. Interpretativ betrachtet und auch in Analogie zum schöpferischen Zufallsprinzip der Cut-up-Methode wird hier vermutlich die Eröffnung neuer interessanter, aber möglicherweise auch unsinniger Textteil- und Wortzusammenhänge gesucht, was nicht nur dadaistisch inspirierte Nonsensliteratur oder Spaß-Lyrik ist, sondern vom Konzept her pure Popliteratur. Unter gewisser Betrachtung erinnert das auch an das aus der Wiener Moderne bekannte *L'art-pour-l'art*-Prinzip. Eine ähnliche Parodie der Übersetzung wandte schließlich der Popliterat Ernst Jandl in *Oberflächenübersetzung* an. Es sei hier allerdings betont, dass der Hintergrund der Entstehung – es findet sich nämlich eine Anspielung darauf – in *English as She Is Spoke* von José da Fonseca und Pedro Carolino zu suchen ist; also dem englischen Sprachführer für Portugiesischsprachige, der allerdings ohne die englische Sprache zu kennen verfasst wurde und aufgrund dessen viele, teilweise auch sehr lustige Sprachfehler besitzt und heutzutage als Parodie eines Wörterbuchs herhält. Die Analogie zwi-

¹¹ J. Fauser, *Dr. Morgan lächelt*, [in:] J. Fauser, *Alles wird gut*, Gesammelte Erzählungen I. Mit einem Vorwort von Helmut Krausser und einem Nachwort von Jürgen Ploog, Berlin 2005, S. 295.

schen *English as She Is Spoke* und Setz' Werk liegt auf der Hand, allerdings ist in *Spam* auch eine kommunikative, nicht unbedingt humoristische Aussage enthalten, die in keiner Weise mit *Oberflächenübersetzung* oder *English as She Is Spoke* korrespondiert: Denn hier äußert eine Frau namens Sarah Martingal ihre öffentliche Suche nach dem Vater ihres 19 Jahre alten Sohnes. In den Worten Setz':

Und daher hoffe ich so, dass diese meine automatisch durch Translate.template Sprachen reisende E-Mail-Nachricht im Internet vervielfältigt, immer weiter zu schicken und zu schicken übersetzen senden automatisch, bis wir Dich finden, in dem Bart und der Form deines Alters bei ungefähr sechzig Jahre genau nach meiner dieser hypothetischen Dauer.¹²

Dazu wird auch noch um die Hinterlegung der Kontaktdaten und der Kreditkartennummer mitsamt Zugangscode gebeten, was Bedenken hervorruft, wenn man sich vorstellt, man wäre der Adressat dieser Nachricht: Geht es hier tatsächlich, um die Suche eines älteren Menschen, der nicht weiß, dass er einen Sohn hat, oder ist das Ziel, einen verwirrten Senioren oder Alzheimer-Patienten um sein Hab und Gut zu bringen? Und hier sieht man dann auch die sozialkritische Schärfe, die offenbart, in welchen existenziellen Notlagen sich Menschen befinden können oder auch – und das scheint höchstwahrscheinlicher – welche Gefahren im Internet lauern.

Auch im thematischen Repertoire zeigt sich Pop-Prosa. Dabei sei allerdings zunächst noch *ex negativo* eingegrenzt, denn bei Setz zeigt sich das Ausbleiben des problemorientierten Schreibens über soziale, politische Probleme oder auch die NS-Vergangenheit, was kennzeichnend für die popmoderne Popliteratur ab 1989 ist.¹³ Und wenn es um die konkreten Thematiken geht, dann reflektiert sich in seinem Schaffen der Bruch mit dem Alten und Bekannten, insbesondere die Aufarbeitung des Generationskonfliktstoffs¹⁴ und der Probleme des Erwachsenwerdens, wie sie z.B. in der Popliteratur in Benjamin Leberts *Crazy* zu finden sind.¹⁵ Es ist die Inhumanität der Elterngeneration, die Setz herausstellt und die an die von der 68er-Generation formulierten Vorwürfe gegenüber ihren Eltern erinnern. Implizit ist hier die These, dass die Alten, die die Hierarchien, Autoritäten und Normen bilden, keinerlei identitätsstiftende Vorbildfunktion haben, weil ihnen Empathiefähigkeit fehlt. Man sieht dies in *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*, allen voran in der bereits besprochenen Erzählung *Das Gespräch der Eltern in „Hänsel und Gretel“*, aber auch vielen Gedichten aus dem Lyrikband *Die Vogelstraußtrompete*. *Indigo* ist auch Beweis einer inhuman gewordenen Gesellschaft, die Kinder für Versuchszwecke und Folterungen ausnutzt. Verbunden damit ist auch die Problematisierung des Vater-Sohn-Konflikts, der sich insbesondere in den ersten Werken des Autors zeigt, v.a. in *Söhne und Planeten*, *Die Frequenzen* und der Er-

¹² C. Setz, *Der Trost runder Dinge*, Berlin 2019, S. 154–155.

¹³ Vgl. M. Baßler, *op. cit.*, S. 46–47.

¹⁴ Vgl. M. Jędrzejewski, *op. cit.*

¹⁵ Vgl. F. Degler, U. Paulokat, *op. cit.*, S. 50–52.

zählung *Der Schläfer erwacht* aus *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*. Immer wieder offenbart sich bei Setz Vaterpessimismus, mit dem er auch sehr starke thematische Affinität zu Franz Kafka aufweist.

Auffällig sind auch die Parallelen zu den Sexualitätsnarrativen der Popliteraten, die – wie es Degler und Paulokat hinsichtlich der Neuen Deutschen Popliteratur feststellten – durch eine „Offenheit in Bezug auf Sexualität, die zeitweise die Grenze zum Schamlosen überschreitet“¹⁶ gekennzeichnet sind. Allerdings wird die im Zitat angesprochene Grenze bei Setz in einem noch viel weiteren Maße überschritten, weil sie das Drastische nicht ausklammert. Das Sexuelle, insbesondere das damit verbundene Gewalttätige und Perverse, zeigt sich als treibende Kraft der existenziellen Stimmung der Figuren, das jedoch mehr mit Sigmund Freuds Triebmodell oder den in *Das Unbehagen in der Kultur* formulierten Thesen korrespondiert, anstatt ausschließlich mit einem positiv konnotierten jugendlichen Lebensgefühl einer Generation Golf, wie sie Illies in *Generation Golf* oder Benjamin von Stuckrad-Barre in *Soloalbum* porträtierten. Die erotisch-sexuelle Komponente im Setz'schen Werk hat – das sei zu bedenken – trotz ihrer popaffinen Offenheit an einigen Stellen eine andere Aussageebene, weil sie – wie es der Schriftsteller in einem mit mir geführten Interview behauptete – „mehr mit der Figurenpsychologie und der konkreten Geschichte zu tun [hat]“.¹⁷ Überdies ist die Darstellung des verstörenden Sexualverhaltens vieler Hauptfiguren, exemplarisch sei hier auf die Protagonisten aus *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* oder *Die Blitzableiterin oder Éducation Sentimentale* aus *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* verwiesen, mit starken provokativen Potential angereichert, das v.a. durch das Nichtpassen von Inhalt und Geschriebenen erreicht wird, weil der Schriftsteller sexuelle Anomalien als Alltäglichkeit und Normalität beschreibt, um auf diese Weise doppel t zu schockieren. Die gesuchte sexuelle Provokation betrifft in gewisser Weise auch die nicht heteronormativen Darstellungen, die auch in der Popliteratur manifest werden, denkt man z.B. an Krachts *Faserland*¹⁸ oder *1979*. Denn homosexuelle Motive tauchen bei Setz von seinem Debüt bis hin zu *Die Frequenzen*, *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* und *Indigo* auf.

Kennzeichnend für popliterarisches Schreiben ist das Aufführen von Markennamen, das mit bestimmten semiotischen Zuschreibungen und Images kontextualisiert wird,¹⁹ weshalb im Resultat – und hier ist wieder an Baßler zu denken – das Werk zur Enzyklopädie der Waren- und Markenwelt wird.²⁰ Setz wird dem mit der

¹⁶ Vgl. *ibidem*, S. 74.

¹⁷ Vgl. M. Jędrzejewski, „Es geht generell sehr viel um Freiheit“ – Ein Interview mit dem österreichischen Schriftsteller Clemens Setz, „Studia Niemcoznawcze“ 2015, Bd. LVI, S. 312.

¹⁸ *Faserland* wurde ja auch als Coming-Out des Autors interpretiert: Vgl. F. Degler, U. Paulokat, *op. cit.*, S. 76

¹⁹ Vgl. *ibidem*, S. 34–42.

²⁰ Das zeigt sich am markantesten bei Kracht, weil in seinen Pop-Texten die narrative Instanz an vielen Stellen in einen Markendiskurs verfällt, der allerdings auch relevante Informationen über die Identitätsartikulation beinhaltet: In *Faserland* ist es z.B. die Barbour-Jacke durch die der

Darstellung der Nutzung des Smartphones iPhone gerecht – es wird nämlich nicht nur irgendein Telefon bzw. Smartphone verwendet, sondern das iPhone von Apple, dessen neueste Modelle als gefragte Statussymbole gelten und nicht nur aufgrund ihrer funktionalen Bedeutung gekauft werden. Bei Setz reflektiert das iPhone-Motiv einen modernen Lebensstil, was mit der popliterarischen Strömung korrespondiert, aber auch die Medialität der Protagonisten und Erzähler fundiert: In *Südlisches Lazarettfeld* aus *Der Trost runder Dinge* und *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* lässt das Smartphone keinen Bereich des Lebens der Hauptfiguren unangestastet und ist eine Voraussetzung für die gesellschaftliche Interaktion, Informationsbeschaffung, das eigene Selbstverständnis, die Archivierung des Erlebten und der Unterhaltung. Man sieht eine Ersetzung sowie Umwertung der Realität durch eine bessere, exaktere, geordnete, faktenbasierte, virtuelle Realität. In *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* wird dem allerdings ein Gegensatz entgegengestellt, denn die Protagonistin ist stark durch Instinkte und sexuelle Triebe gesteuert, die Gegensatz der Digitalisierung sind und die einen Kontrollverlust in der künstlichen Intelligenz bewirken und auch eine Art Dekadenz der Gegenwart offenbaren. Nicht zu Unrecht heißt es daher in *Metzler Lexikon der literarischen Symbole*, dass allein schon das Telefon ein „Symbol der modernen Gesellschaft [ist], der paradoxen Fern-Nähe, der unterbrochenen Kommunikation und der gestörten zwischenmenschl. Beziehung, der gegenseitigen Durchdringung von Innen- und Außenwelt sowie der Entgrenzung von Öffentlichem und Privatem“.²¹ Setz sieht das Smartphone als gesellschaftliches Kommunikationsparadigma der Gegenwart und vielleicht sogar als einen Gegenstand, der auf gleicher Bedeutungsebene wie ein Sinnesorgan steht. In einem mit dem *STANDARD* geführten Interview erwiderte der Autor auf die Aussage „Sie haben aber generell einen schlechten Orientierungssinn“²² Folgendes: „Das stimmt, und das gilt zeitlich wie räumlich. Lacht: Aber mit Uhr und iPhone finde ich mich zurecht“.²³

Auch die vom Verlag intendierte mediale Inszenierung des Autors ist kontextuell wichtig, weil sie bekannte Mechanismen der Popkultur aufdeckt. Man zielte bei Setz aus marketingtechnischen Gründen am Anfang seiner Karriere in die Richtung der Wunderkind-Image-Narration,²⁴ in der man Setz als

Ich-Erzähler – interpretativ betrachtet – identitätsstiftenden Halt erhält und seine Statusposition in der Gesellschaft markiert, und in 1979 sind es wiederum die Berluti-Luxusschuhe, deren Symbolhaftigkeit eine Art Bekenntnis zur Hoffnung des Erzählers annehmen, seine Konsumimperative abzulegen und neue seelisch-intellektuelle Werte zu finden.

²¹ J. Stenzel, *Telefon* [Begriff in:] *Metzler Lexikon der literarischen Symbole*, hg. v. G. Butzer, J. Jacob, Stuttgart 2012, S. 443.

²² R. Graber, *Clemens Setz: „Ich habe jetzt schon genug von mir selbst“*, „Der Standard“, <https://www.derstandard.at/story/1343744988426/clemens-setz-ich-habe-jetzt-schon-genug-von-mir-selbst>, Zugriff: 25.3.2021.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Diese wurde auch sehr stark von der Publizistik unterstützt: vgl. u.a. F. Haas, *Seelenabgründe aus dem Erzählbaukasten*, „Neue Zürcher Zeitung“ 29.3.2011, S. 17 [Innsbrucker Zeitungs-

Wunderkind präsentierte, um dadurch das Interesse zu wecken und zum Verkauf anzuregen. Dass es in der Literatur auch um das Image des Autors geht, ist popliterarisch: Exemplarisch sei hier auf Kracht oder Stuckrrad-Barre verwiesen, die sich wie Pop- oder Rockstars inszenierten, d.h. die Bedeutung der Rolle des Images bei der Vermarktung erkannten.²⁵ Angesichts dessen lässt sich sagen, dass dies auch Setz versteht, wenn man auf seine zahlreichen Aktivitäten auf Facebook, YouTube und Instagram blickt. Er nimmt gerne an Interviews, Lesungen und Konferenzen teil. Auch der Suhrkamp Verlag ist – wie schon angegeben – am Marketingprozess beteiligt, was wohl am deutlichsten anhand *Indigo* zu sehen ist.²⁶ Denn das Werk ist als Gesamtkunstwerk zu verstehen, dessen Typographie, Buchgestaltung und Medienkombination integrale und ergänzende Elemente des Ausdrucks bilden, wenn etwa Metz schrieb: „Das Buch wurde als Gesamtkunstwerk konzipiert. Inhalt und Form sollten sich im Idealfall entsprechen und Buchgestaltung als gewichtiger Teil bewusst inszenierter Ästhetik erfahrbar werden.“²⁷ Relevanz trägt dabei auch die Dokumentation des Herstellungsprozesses, die der Verlag im Internet darstellte und die durch ihre haptische, visuelle und performative Dimension diese Intermedialität und Eventisierung des Werks öffnet, um durch diesen Blick hinter die Kulissen die Nachfrage zu induzieren. Jedenfalls diene dies nicht dem literaturwissenschaftlichen Verständnis über Autor und Werk:

Sieht man von der Anredeform ab, ist auffällig, dass *Indigo* als Druckerzeugnis („das haptische Buch“) benannt wird. [...] Allerdings geht es „Hinter den Kulissen von INDIGO“ fast ausschließlich um Herstellung („Wie ein Buch entsteht“), kaum um Planung, Gestaltung, Produktionsästhetik, Schreibprozesse oder mögliche Hintergründe und Belege für die zentrale Thematik.²⁸

Das ist – zusammenfassend festgestellt – popliterarische Poetologie, in der es darum geht, Werke als einen Art Ware, Produkt und Konsumartikel zu betrachten, die entsprechend angeboten und vermarktet werden müssen. Man verwischt dabei

archiv zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur, weiter abgekürzt mit IZA]; M. Halter, *Einsame Prügelknaben*, „Stuttgarter Zeitung“ 19.3.2011, S. 31 [IZA]; M. Halter, *Das Wunderkind und seine Spielsachen*, „Frankfurter Rundschau“ 26.9.2012, S. 31 [IZA]; K. Nüchtern, *Die Blümchen des Bösen im Seerosenteich*, „Der Falter“ 23.3.2011, S. 35, [IZA]; W. Höbel, *Haus der Qual*, [in:] „Der Spiegel“, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-77531720.html>, Zugriff: 13.1.2021; G. Renöckl, *Die Schönheit der Quincunx*, „Neue Zürcher Zeitung“, <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/die-schoenheit-der-quincunx-1.17657415>, Zugriff: 13.1.2021; M. Reichwein, *W wie Wunderkind*, „Die Welt“, https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article12954225/W-wie-Wunderkind.html, Zugriff: 13.1.2021.

²⁵ Vgl. F. Degler, U. Paulokat, *op. cit.*, S. 16–23.

²⁶ Die Internetseite <http://indigo.suhrkamp.de/>, auf der der vielschichtige Prozess der Buchproduktion von *Indigo* aufgezeigt wird, ist ein gutes Beispiel dafür, welche Mühe sich der Suhrkamp Verlag gab, um Setz zu promovieren.

²⁷ B. Metz, *op. cit.*, S. 102.

²⁸ *Ibidem*, S. 96.

auch die Grenze zwischen Hoch- und Trivilliteratur. Andererseits ist mit dieser intermedialen Konzeption auch wieder der Grundstein der Erzählung *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* aufgerufen, d.h. der Work-in-progress-Kunst: Ein Text ist ein flexibles, fluides, intermediales und weiter zu verarbeitendes Produkt bzw. – die Intermedialität eingenommen – Phänomen, das autonom und ohne Autor funktioniert. Das zeigt sich nicht nur in der Dokumentation des Produktionsprozesses, aber v.a. im typographischen Entwurf, den – wie im letzten Zitat angeführt – Judith Schalansky machte. Das Buchschreiben wird somit – so Metz – zum künstlerischen Prozess, der nicht nur den Schriftsteller betrifft, aber auch den Einbezug mehrerer Personen engagiert, die am Endprodukt tätig waren. Der Schriftsteller steht nicht allein für den Roman, denn er hat nur einen bestimmten Punkt in der Fertigstellung eines Werks realisiert.²⁹ Das alles ist möglicherweise auch als Ausdruck einer gewissen postmodernen Kunstauffassung zu interpretieren, in der Literatur im Sinne einer Ungebundenheit, Pluralität, eines Spiels und einer generellen Offenheit gegenüber experimentellen Ideen, Medienzusammenschlüssen und Traditionen sichtbar wird,³⁰ die desgleichen auch eine gewisse Performativität – wie sie der Verlag durch die Produktionsberichterstattung und -dokumentation eingebracht hat – nicht ausschließt. Setz zeigt damit, und zwar sicherlich auch nicht als erster Schriftsteller, dass ein Werk frei von jeglichen Einschränkungen ist und ein Künstler alles machen kann, weil Kunst Freiheit bedeutet und insofern mit ihr gleichzusetzen ist.

Setz' Werke weisen zahlreiche popaffine Elemente auf, wobei den Autor allerdings auch vieles von einer Pop-Autor-Klassifizierung ausschließt: Das ist nicht nur die am Anfang festgestellte Periodisierungsdissonanz, aber z.B. das Fehlen der Vermittlung eines gewissen Jugendlichkeitsgefühls, das mit positiver Vitalität und Lebensfreude gleichgesetzt werden kann.³¹ Andererseits charakterisiert seine Texte eine eigenständige und besondere Tiefendimension der narrativen und stilistischen Vielschichtigkeit, die ganz fern von popliterarischen Schreibkonzeptionen steht – Popliteratur ist immerhin in ihrer Grundvoraussetzung eine einfach zu lesende Literatur. Und die Erzählstrategie von Setz ist nicht darauf ausgerichtet, verfolgt auf sehr unterschiedliche Art und Weise das Gegenziel – Es sei exemplarisch nur noch kurz auf *Indigo* verwiesen, wo z.B. die Fiktionalitäts- und Fiktivitätssignale schwammig werden, um zu manipulieren und Verunsicherung zu generieren. Der Leser muss sich zu Recht finden und die literarischen Intr

²⁹ *Ibidem*, S. 103.

³⁰ Der hier auftauchende Begriff der Postmoderne ist von komplexer wie auch vielschichtiger Natur, weshalb es durchaus plausibel erscheint, hier ein paar weiterleidende und präzisierende Definitionen zu verweisen: G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, S. 627–628; U. Riese, *Postmoderne/postmodern* [Begriff in:] *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. K. Barck et al., Bd. 5, Stuttgart-Weimar 2010, S. 1–39; P.V. Zima, *Postmoderne* [Begriff in:] *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart-Weimar 2009, S. 264–266.

³¹ D. Frank, *op. cit.*, S. 8–9.

gen entschlüsseln; und das ist kein leichtes Unterfangen. Die literarischen Werke des Autors offenbaren sich in dieser Hinsicht als weit mehr als nur bloße unterhaltungsausgerichtete Werke bzw. ästhetische Kunstwerke, was möglicherweise gerade dazu beigetragen hat, dass seine Bücher auf dem Literaturmarkt so nachgefragt sind. Vielleicht lässt sich als Konsequenz dieses Denkens auch *problemorientiertes Schreiben* bemerken, wo z.B. aktuelle Entwicklungen, komplexe Dynamiken und gesellschaftliche Konstellationen unter die Lupe genommen werden. Will Setz nicht einen Spiegel der Gesellschaft vorsetzen? Man beachte folglich die Worte eines berühmten Literaturwissenschaftlers und Interpreten:

Gesellschaften wandeln sich und sind sich ihrer Wandlungen bewußt. Sie greifen nach der Literatur als einem Spiegel, in dem sich die jeweilige Phase ihrer Metamorphose sichtbar darstellt. Je düsterer dieses Spiegelbild ist, desto wahrer wird es jenen erscheinen, die diese jeweilige Phase des gesellschaftlichen Zustands zu überwinden gewillt sind. Die Frage ist lediglich, ob diese Wahrheit die ganze Wahrheit darstellt, die selbst von einem sozialkritisch intendierten Kunstwerk zu erfassen ist, wenn es nämlich noch ein solches ist.³²

Literaturverzeichnis

- Baßler M., »Das Zeitalter der neuen Literatur«. *Popkultur als literarisches Paradigma*, [in:] *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*, hg. v. C. Caduff, U. Vedder, Wilhelm Fink Verlag, München 2005, S. 185–199.
- Baßler M., *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, Verlag C.H. Beck, München 2002.
- Clemens J. Setz, hg. v. K. Kastberger, D.J. Wimmer, *dossieronline.at* 5 (2021), <https://unipub.unigraz.at/dossier/periodical/titleinfo/8167256>.
- Degler F., Paulokat U., *Neue Deutsche Pöpliteratur*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2008.
- Ernst T., *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, transcript Verlag, Bielefeld 2013.
- Ernst T., *Pöpliteratur*, eva wissen, Hamburg 2005.
- Fausser J., *Dr. Morgan lächelt*, [in:] J. Fausser, *Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen* I. Mit einem Vorwort von Helmut Krausser und einem Nachwort von Jürgen Ploog, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2005, S. 295–296.
- Frank D., *Einführung in das Thema*, [in:] *Pöpliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht*, hg. v. D. Frank, Reclam, Stuttgart 2010, S. 5–33.
- Frenzel E., *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1970.
- Gleba K., Schumacher E., *Pop seit 1964*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2007.
- Graber R., *Clemens Setz: „Ich habe jetzt schon genug von mir selbst“*, [in:] „Der Standard“, <https://www.derstandard.at/story/1343744988426/clemens-setz-ich-habe-jetzt-schon-genug-von-mir-selbst>.
- Haas F., *Seelenabgründe aus dem Erzählbaukasten*, „Neue Zürcher Zeitung“ 29.3.2011. [IZA], S. 17.
- Halter M., *Einsame Prügelknaben*, „Stuttgarter Zeitung“ 19.3.2011 [IZA], S. 31.
- Halter M., *Das Wunderkind und seine Spielsachen*, „Frankfurter Rundschau“ 26.9.2012 [IZA], S. 31.

³² H. Politzer, *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*, Stuttgart 1968, S. 375–376.

- Hoffmann D., *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*, 2 Bde., A. Francke Verlag Tübingen und Basel, Tübingen 2006.
- Höbel W., *Haus der Qual*, „Der Spiegel“, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-77531720.html>.
- Jędrzejewski M., „Es geht generell sehr viel um Freiheit“ – Ein Interview mit dem österreichischen Schriftsteller Clemens Setz, „Studia Niemcoznawcze“ 2015, Bd. LVI, S. 311–327.
- Jędrzejewski M., *Zur Generationsfrage in Clemens Setzs Werk*, [in:] *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją*, hg. v. K. Grzywka-Kolago, L. Kolago, M. Jędrzejewski, R. Małecki, Bd. 1, Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, S. 187–215.
- Jung T., *Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur*, [in:] *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, hg. v. T. Jung, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 55–79.
- Kim J., *Poetologische Strategien des Fake. Eine Untersuchung zum Thema Subjektivität, Originalität und Autorschaft in Clemens J. Setz' Gedichtband „Die Vogelstraußtrompete“*, [in:] *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*, hg. v. H. Stahl, H. Korte, *Neuere Lyrik, Interkulturelle und interdisziplinäre Studien*, Bd. 2, Peter Lang, Leipzig 2016, S. 499–511.
- Kramer A., *Schnittstellen. Beobachtungen zu deutschsprachigen Cut-up-Texten um 1970*, [in:] *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*, hg. v. D. Linck, G. Mattenklott, Wehrhahn Verlag, Hannover-Laatzten 2006, S. 57–74.
- Kuczyńska K., *„Einfluss“ und seine Frequenzen in der Postmoderne – zur Prosa von Clemens J. Setz*, [in:] *Zwischen Einflussangst und Einflusslust: zur Auseinandersetzung mit der Tradition in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, hg. v. J. Drynda, A. Krauze-Olejniczak, S. Piontek, Praesens Verlag, Wien 2017, S. 23–33.
- Mehrfort S., *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Info Verlag, Karlsruhe 2009.
- Menke A., *Die Popliteratur nach ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren*, Posth Verlag, Bochum 2010.
- Metz B., *„Ich bin eher blind für die Gestaltung“*. *Zur Bedeutung von Typographie, Buchgestaltung und Medienverbänden bei Clemens J. Setz*, [in:] *literatur JETZT. Sechs Perspektiven auf die zeitgenössische österreichische Literatur*, hg. v. A. Bosse, E. Lenhart, Ritter Verlag, Klagenfurt 2020, S. 95–153.
- Nüchtern K., *Die Blümchen des Bösen im Seerosenteich*, „Der Falter“ 23.3.2011 [IZA], S. 35.
- Politzer H., *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*, J.B. Metzler, Stuttgart 1968.
- Robinson E.S., *Shift Linguals. Cut-Up Narratives from William S. Burroughs to the Present*, Rodopi, Amsterdam-New York 2011.
- Reichwein M., *W wie Wunderkind*, „Die Welt“, https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article12954225/W-wie-Wunderkind.html.
- Renöckl G., *Die Schönheit der Quincunx*, „Neue Zürcher Zeitung“, <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/die-schoenheit-der-quincunx-1.17657415>.
- Riese U., *Postmoderne/postmodern* [Begriff in:] *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel, Bd. 5, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2010, S. 1–39.
- Schäufele P., *Haarscharf daneben: Poetik des Unwohlseins. Zu Clemens J. Setz' Indigo*, [in:] *Metafiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren*, hg. v. S. Brückl, W. Haefs, M. Wimmer, *neoAVANTGARDEN*, Bd. 12, edition t+k, München 2021, S. 102–124.
- Seiler S., *»Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006.

- Setz C., *Der Trost runder Dinge*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2019.
- Stenzel J., *Telefon* [Begriff in:] *Metzler Lexikon der literarischen Symbole*, hg. v. G. Butzer, J. Jacob, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2012, S. 443–444.
- Ullmaier J., *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Ventil Verlag, Mainz 2001.
- Wilpert G. v., *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2001.
- Zima P.V., *Postmoderne* [Begriff in:] *Metzler Lexikon Avantgarde*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2009, S. 264–266.

Paweł Kaczyński

ORCID: 0000-0003-1141-1967

Uniwersytet Wrocławski

Sensacja w służbie propagandy — „Biblioteczka Ziem Zachodnich”

Słowa kluczowe: Polska Rzeczpospolita Ludowa, propaganda, Stowarzyszenie PAX, stosunki polsko-niemieckie

Keywords: Polish People's Republic, propaganda, PAX Association, Polish-German relations

‘Biblioteczka Ziem Zachodnich’: Sensation Literature in the Service of Propaganda

Summary

‘Biblioteczka Ziem Zachodnich’ [The Western Territories Library] was a series published in 1960–1971 by the ‘PAX’ Publishing Institute, in which 49 entries were published. Those were novels, diaries, reportages and popular science monographs. Most of the contributors were little-known writers and journalists affiliated with the PAX Association, although two reportages by Melchior Wańkowicz were also published. Propagandistic justifications of Poland’s rights to the so-called Recovered Territories and recollections of the ‘eternal’ struggle of Poles against Germanic pressure (mainly via a World War II setting or background) were the main purposes of the series. Emphasis was also placed on the threats from the West Germany, which was presented as a continuation of the Third Reich. Among other things, the narrative means typical of crime fiction were used to achieve these propaganda purposes. Themes of espionage and mystery, criminal investigations, the search for hidden documents or valuables, or prosecution of Nazi criminals can be found in many works. All these ‘tricks’ serve as entertainment, attracting the reader’s attention, but this function is subordinated to the main aim — presenting the image of the world and Polish–German relations in accordance with the official propaganda line.

Istnieje wielkie zadanie patriotyczne, które w sposób specjalny należy do młodego pokolenia Polski Ludowej.

Młodzież stoi przed porywającym, ale i obowiązującym zadaniem wyrównania potęgą entuzjazmu opartego o wiedzę i pracę — wiekowej nieobecności Polaków na piastowskich ziemiach.

Polska, w której będzie żyło młode pokolenie, będzie przez to potężniejsza i bardziej żywotna w stosunku do Polski, w której wychowało się dojrzałe pokolenie, że zawiera w swych granicach ziemię piastowskie.

Dlatego też pełna przemiana możliwości gospodarczych i kulturalnych tkwiących w Ziemiach Zachodnich w czynnik rzeczywistości naszego państwa — pozostaje naczelnym zadaniem młodego pokolenia.

Z „Wytycznych” Stowarzyszenia PAX

Zacytowany tekst przez kilka lat ukazywał się na czwartej stronie okładki kolejnych tomików wydawanej przez Instytut Wydawniczy PAX serii „Biblioteczka Ziem Zachodnich” (dalej: „BZZ”). Po raz pierwszy pojawił się w 1964, a po raz ostatni w 1968 roku. Deklaracja ta w sposób pośredni określa głównego adresata owych książeczek — młodego czytelnika, który miał z nich poznawać historię i teraźniejszość Ziem Zachodnich (w istocie także Północnych, czyli w sumie tak zwanych ówczesnie Ziem Odzyskanych), przedstawianą w duchu zgodnym z tenorem tych wywodów, odzwierciedlających nie tylko stanowisko Stowarzyszenia PAX, ale też — a może przede wszystkim — „państwowym mit PRL”¹.

Przez lata wjeżdżających pociągami do Wrocławia od strony Warszawy witał mural na stojącym tuż przed dworcem głównym (przy ulicy Świdnickiej) budynku: „Zwiedzajcie piastowski Wrocław”. W przywołanym fragmencie PAX-owskich „Wytycznych”, mimo że liczy on zaledwie cztery zdania, wyrażenie „piastowskie ziemie” pojawia się dwukrotnie.

Myliłby się jednak ten, kto przypuszczałby, że te niewielkie formatem (108 × 168 mm) i objętością (przeważnie liczące około 100 stron, rzadziej do 150) tomiki poświęcone były tak odległym historycznie korzeniom polskości „Ziem Odzyskanych”. Do czasów piastowskich nie sięgał żaden z nich. Historię reprezentowały w nich głównie czasy II wojny światowej, ewentualnie tuż powojenne, niekiedy (jako czas akcji całego utworu lub tylko retrospekcji w nim zawartych) epoka późnorozbiorowa (zwykle chodziło o nasilenie germanizacji w zaborze pruskim) lub międzywojenna (na przykład okres plebiscytów). Na palcach jednej ręki można policzyć utwory, których akcja dzieje się wcześniej. Specjalizował się w nich Kazimierz Kłóś, autor trzech książek: *Uczeń pirotechnika* (1960) — traktującej o wrocławskim konstruktorze wielostopniowych rakiet z czasów wojny trzydziestoletniej; *Szymek huzar, czyli napoleońska odyseja pana Ignacego* (1964) — ukazującej czasy napoleońskie na Śląsku; *Szelmostwo rezydenta Brandta* (1968) — o przypadku Krystiana Ludwika Kalksteina (znów zatem wiek XVII; notabene

¹ Zob. G. Thun, *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem*, przeł. M. Słabicka, Wrocław 2005, s. 263; H. Tumolska, *Mitologia Kresów Zachodnich w pamiętnikarstwie i beletryście polskiej 1945–2000. Szkice do dziejów kultury pogranicza*, Toruń 2007.

ta sama sprawa, tylko z optymistycznym, niezgodnym z prawdą historyczną finałem, stała się kanwą scenariusza serialu *Czarne chmury* z 1973 roku w reżyserii Andrzeja Konica²).

Taki profil serii nie powinien budzić zdziwienia. Motyw piastowski był zawsze hasłem wywoławczym obszerniejszej narracji o tysiącletnich zmaganiach Polaków z naporem niemieczyzny. Jak zauważył Gregor Thun, piastowskie dzieje padały, „poczynając od XIX wieku, ofiarą przekwalifikowywania średniowiecznej historii dynastycznej i państwowej na historię walczących ze sobą nacji”³. Ów dziewiętnastowieczny „zwrot nacjonalistyczny” w historiografii doskonale przystawał do polityczno-propagandowych wymogów PRL-owskiej wizji dziejów adresowanej do masowego odbiorcy. Ludziom, którzy przeżyli wojnę (a tacy w latach sześćdziesiątych stanowili większość społeczeństwa), łatwo było zasugerować, że król niemiecki Henryk V, Ulrich von Jungingen i Fryderyk II to bezpośredni poprzednicy Adolfa Hitlera. W polskiej literaturze popularnej po wojnie bardzo długo właściwie każda mówiąca po niemiecku osoba jest podejrzana i zwykle okazuje się czarnym charakterem, a „dobry Niemiec” pojawia się rzadko i na zasadzie wyjątku potwierdzającego regułę. To samo dotyczy literatury adresowanej do młodego czytelnika. Pokolenie, które wojny nie pamiętało, powinno — nie tylko z opowiadań rodziców, lecz także dzięki odpowiedniej polityce kulturalnej — wyrobić sobie właściwy obraz „wroga”.

Oczywiście „Biblioteczka Ziem Zachodnich” nie była adresowana wyłącznie do młodzieży, choć treść cytatu z czwartej strony okładki zdaje się to sugerować. Zapewne szczególnie dla młodego czytelnika przeznaczone były tomiki, których protagonistami są chłopcy i dziewczęta urodzeni już po wojnie, w różnych okolicznościach mierzący się z cieniami ponurych czasów: *Monika* Zdzisława S. Pietrasa (1964), *Operacja: Bank* Andrzeja Brychta (1966), *Awantura w Ostródzie* Tadeusza Stępowskiego (1963), *Ślad prowadzi do Rosendorf* Tadeusza Szafrąńskiego (1967), czy też żyjący w trudnych epokach, jak bohaterowie wspomnianych książek Kłosa *Uczeń pirotechnika* i *Szymek huzar* lub Jakuba Stojana *Pogranicze* (1966). Młodzi ludzie pojawiają się także w powieściach Jana Dobraczyńskiego *Dłonie na murze* (1960) czy Jerzego Szeligi *Doktor Schäfer płaci rachunek* (1964). Tu jednak są to Niemcy, powojenne pokolenie cudu gospodarczego, które nie interesuje się niedawną historią, dopóki ich ona nie doścignie (w różny sposób zresztą: w powieści Dobraczyńskiego przejawia się to w neohitlerowskich ciągotach młodzieży wychowanej w niewiedzy o zbrodniach faszyzmu, a u Szeligi w odkryciu przez

² Na marginesie warto dodać, że wedle niektórych rzeczywistym autorem scenariusza tego serialu (pod którym figurują podpisy Antoniego Guzińskiego i Ryszarda Pietruskiego) był potomek zdradziecko porwanego i straconego przez ludzi elektora Krystiana Ludwika Kalksteina, noszący również imię Ludwik i znany bardziej jako agent Gestapo, który wydał generała „Grota”, za co po wojnie spędził jakiś czas w więzieniu; zob. P.K. Piotrowski, *Kultowe seriale*, Warszawa 2011, s. 109–113.

³ G. Thun, *op. cit.*, s. 264.

studenta medycyny ponurej przeszłości ojca — hitlerowskiego lekarza eksperymentującego na więźniach obozów koncentracyjnych). Trudno osądzić, czy i te opowieści w zamyśle autorów miały być przeznaczone dla młodzieży (na przykład w utworze Szeligi pojawiają się wątki obyczajowe i rozmowy, dla których, uwzględniając pruderię ówczesnej cenzury i wydawców, raczej nie było miejsca w literaturze dla młodego odbiorcy).

Wśród autorów „Biblioteczki...” mieszają się nazwiska znane z nieznanymi. Zwłaszcza w pierwszych latach istnienia serii (1960–1961) wydawano w niej dzieła autorów może nie zawsze „z najwyższej półki”, ale o ustalonym już dorobku, jak Władysława Jana Grabskiego *Tartak ruszy* (1961) i Jana Dobraczyńskiego *Dłonie na murze* (1960) oraz Aleksandra Rogalskiego *Taki był Hitler* (1961). W późniejszych latach Dobraczyński i Rogalski wydadzą jeszcze po jednym tomiku (Dobraczyński *Judyta i klocki* — 1963, Rogalski *Za kulisami „Mustergau”* — 1965). Ukazały się też (w 1963 i 1967) reedycje dwóch słynnych reportaży historycznych Melchiora Wańkowicza: *Westerplatte* i *Hubalczycy* (warto zauważyć, że *Hubalczycy* to jedyny tomik, którego cena wynosiła 10, a nie 5 złotych, co było swoistą marką serii, uwidocznioną na pierwszej stronie okładki⁴).

Najaktywniejszym autorem obok wspomnianego już Kazimierza Kłosa był Andrzej Brycht, przeżywający wtedy szczyt swej popularności (choć najśłynniejsze jego opowiadania *Dancing w kwaterze Hitlera* i *Wycieczka Auschwitz-Birkenau* zostały wydane przez IW PAX poza „BZZ”). W 1964 roku wspólnie z Andrzejem Makowieckim opublikował tomik *Boss*, a w 1966 już samodzielnie *Napad* i *Operację: Bank*.

Prócz nich można jeszcze wymienić znanego głównie jako reżyser, scenarzysta i aktor Stanisława Brejdyganta (*Testament*, 1967); kombatanta, dowódcę AK na Śląsku Zygmunta Waltera-Jankego (*Podziemny Śląsk*, 1968); czy znanych jako pisarze, ale raczej lokalnie lub środowiskowo: Tadeusza Stępowskiego, Józefa Szczypkę, Zdzisława S. Pietrasa (już po wydaniu w serii noweli *Monika* zaczął on, poza powieściami, publikować popularne monografie z historii średnio-

⁴ Okładki serii zmieniały się co jakiś czas. Początkowo tłem tytułu były duże litery BZZ, u dołu na pasku mniejszymi literami podawano pełną nazwę serii, a wzdłuż prawego marginesu biegł napis „Opowieści za pięć złotych”. W 1963 roku na okładkach zaczęto umieszczać oryginalne motywy graficzne, a nazwa „Biblioteczka Ziemi Zachodnich” zaczęła być drukowana wzdłuż lewego marginesu, nad nią znajdowała się w kółku cena „5 zł” (być może ktoś zwrócił uwagę, że wcześniejsze hasło „Opowieści za pięć złotych” brzmi nieco deprecjonująco), a pod nią logo Stowarzyszenia PAX z drzwiami gnieźnieńskimi i napisem *Gemma civitatis*. Wcześniej logo znajdowało się na czwartej stronie okładki. Od 1965 roku kółko z ceną (o innym wzorze i drukowane innym liternictwem) znalazło się na wyodrębnionym, zwykle białym, pasie u góry pierwszej strony okładki, a skrót nazwy serii „BZZ” na czwartej.

wieczą⁵). Dość znanym już od 1945 roku autorem literatury popularnej (powieści szpiegowskie i kryminalne) był Zygmunt Sztaba⁶ (*Mordercy przyszli nocą*, 1965).

Kwerenda w słowniku biobibliograficznym *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury* pozwala stwierdzić, że przynajmniej część autorów serii należała do Stowarzyszenia PAX, redagowała jego czasopisma lub publikowała w nich. Dotyczy to wspomnianych już Z.S. Pietrasa, T. Stępowskiego, J. Szczypki, Z. Sztaby, a także Józefa Szczawińskiego (*Płomień o zmierzchu*, 1970) i oczywiście J. Dobraczyńskiego. Być może przejrzanie archiwalnych roczników „Słowa Powszechnego”, „Kierunków”, „WTK” czy „Zorzy” ujawniłoby PAX-owskie koneksje również innych autorów „BZZ”, których dziś nie notują żadne opracowania poza bibliografiami. Być może też niektóre z tych nazwisk to pseudonimy, choć nie odnotował ich *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*⁷, ale to jeszcze o niczym nie świadczy, skądinąd wiadomo bowiem, że pod nienotowanym przez *Słownik...* pseudonimem „Piotr Ciechowski” opublikował w serii swoją debiutancką powieść *Szubieniczne wzgórze* (1965) późniejszy autor *Kamiennych pszczół* i *Czaszki w czasie* — Piotr Wojciechowski⁸.

Jeszcze ciekawiej przedstawia się sprawa wydania w „BZZ” przez lotnika Romana Lutosławskiego jego wspomnień wojennych *Przez północ do tropików* (1968). Była to już trzecia edycja, dwie wcześniejsze (zatytułowane *Dno nieba*) ukazały się w Wydawnictwie MON. Okazuje się, że tym, który spisał owe wspomnienia zaraz po wojnie w Rzymie, był sam Józef Mackiewicz. Wedle niektórych badaczy język tej biografii-powieści nosi charakterystyczne cechy jego stylu. Kiedy po powrocie do Polski Lutosławski zdecydował się wydać książkę, być może ze względów cenzuralnych zrobił to tylko pod własnym nazwiskiem, bez jakiegokolwiek wzmianki o tym, kto nadał jej kształt literacki⁹.

Należy też wskazać, że kilka książek doczekało się wznowień w serii (Stanisław Literski, *Kto strzelił?* — 1962 i 1968 oraz *Komu oplaca się zbrodnia?* — dwa wydania w 1964; Jerzy Szeliga, *Doktor Schäfer płaci rachunek* — 1964 i 1967 oraz *Dziennik hauptsturmführera Josta* — 1964 i 1969; Melchior Wańkowicz, *Westerplatte* — 1963 i 1967) lub poza nią (oczywiście oba reportaże Wańkowicza, a także *Dłonie na murze* Dobraczyńskiego i *Szymek huzar* Kłosa, wydany jako *Szpieg cesarza* przez Wydawnictwo MON w 1989 roku). Niektóre, jak *Dwa tysiące z hakiem* Szczypki czy wspomniane *Przez północ do tropików* Lutosław-

⁵ Zob. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szałagan, t. 6, Warszawa 1999, s. 347 n.

⁶ Jedyne biogram, jaki udało mi się znaleźć, został opublikowany pod adresem: *Zygmunt Sztaba*, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_Sztaba (dostęp: 14.01.2023).

⁷ *Słownik pseudonimów pisarzy polskich XV w. — 1970*, oprac. zespół pod red. E. Jankowskiego, t. 4. *A–Ż. Nazwiska*, Wrocław 1996, s. 763.

⁸ Zob. P. Wojciechowski, *Pasterz z niebytu*, rozm. P. Gołoburda, „Lampa” 2007, nr 2, s. 30–31.

⁹ Zob. S. Chosiński, *Wielki nieobecny. Twórczość literacka Józefa Mackiewicza*, Esensja, 1.10.2003, s. 1, <https://esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=22574&strona=1#strony> (dostęp: 14.01.2023).

skiego/Mackiewicza oraz reportaże Wańkowicza, były wznowieniami pozycji, które wcześniej ukazały się gdzie indziej. Czy jednak świadczy to o ich szczególnej popularności? W przypadku Wańkowicza na pewno, co do innych autorów — znając dziwne kryteria polityki wydawniczej w PRL-u — trudno rozstrzygnąć¹⁰.

W sumie w ciągu 12 lat istnienia serii (1960–1971) ukazało się w niej 49 tytułów¹¹. Rekordowy był rok 1964, w którym wydano aż osiem pozycji, w 1966 — siedem. Później liczby były już niższe: w latach 1969 i 1970 ukazały się po trzy książki, a w 1971 tylko jedna (Andrzej Dołęgowski, *Wieczór królowej*), na której żywot serii się zakończył.

Ze względu na temat i konwencję wśród blisko 50 utworów, jakie ukazały się w serii, można wyróżnić kilka grup. Wbrew nazwie nie wszystkie miały bezpośredni związek z Ziemią Zachodnią. Takie utwory jak Michała Borowskiego *Od Tobruku do Murmańska* (1966), Tadeusza Fudały *Azymut zwykle 45* (1970), Romualda Kobeckiego *Kartki z kalendarzy 1939–1946* (1966), Lutosławskiego/Mackiewicza *Przez północ do tropików* (1968), Romualda Majewskiego *Akcja 9:0* (1968), Tadeusza Mazurkiewicza *Moja wojna z Niemcami* (1969), Tadeusza Nowaka *Nie wysłany list* (1969), Władysława Strumskiego „*Dziesiątka*” w akcji (1968) czy wreszcie *Hubalczycy* Wańkowicza są opowieściami z czasów wojny, dziejącymi się w różnych zakątkach Polski i świata, ale nie na Ziemiach Zachodnich. Czasem są to utwory pamiątkarskie, innym razem ubrane w formę reportażu historycznego lub mniej czy bardziej zbeletryzowane. W zdecydowanej mniejszości wśród historii o tematyce wojennej są te, których akcja dzieje się na Ziemiach Zachodnich i Północnych (*Westerplatte* Wańkowicza, *Pierwszy komandos* Adama Bartoszewskiego i Jerzego Krawczyka). Dodać do tego można książki o zakroju popularno-monograficznym: A. Rogalskiego *Za kulisami „Mustergau”*, Z. Waltera-Jankego *Podziemny Śląsk*, a także *Czy Hitler mógł zdobyć Londyn?* w opracowaniu Romualda Pitery (1962) i Rogalskiego *Taki był Hitler*. O ile dwie pierwsze dotyczą szeroko pojmowanego zachodu Polski (Wielkopolski i Górnego Śląska), o tyle dwie następne, o czym informują już tytuły, nic wspólnego z Ziemią Zachodnią nie mają. Chyba że przyjmiemy bardzo szeroką interpretację — ziemie te znalazły się w granicach Polski dzięki takiemu, a nie innemu przebiegowi wojny, w związku z czym każde opracowanie tego tematu jakoś odnosi się do Ziemi Zachodnich.

Wydaje się jednak, że o wiele ważniejsze było przypominanie wojennych przeżyć Polaków i tego, kto im zawinił, niezależnie od miejsca owych przeżyć, by

¹⁰ Warto dodać, że nakłady tych książek wahały się między 20 a 30 tysięcy egzemplarzy, rzadziej oscylowały wokół 15 tysięcy (pokazują nam to dane zawarte w metryczkach). Według Darii Mazur tomiki były kolportowane z PAX-owską prasą (zob. D. Mazur, *Realizm socpaxowski*, Bydgoszcz 2013, s. 293). W tej cennej monografii literatury z kręgu PAX-u „Biblioteczce...” poświęcono pół strony; książka dotyczy bowiem lat 1948–1956, a „BZZ” występuje w niej jako przykład trwałości pewnych konwencji po roku 1956.

¹¹ Dane za: *Książki Instytutu Wydawniczego PAX 1949–1989. Przewodnik*, Warszawa 1989.

wzmocnić uzasadnienie poczdamskich decyzji przyznających Polsce część terytorium pobitych Niemiec. Na Kongresie Ziem Odzyskanych w 1952 roku Stanisław Kulczyński mówił:

Zwycięski oręż pierwszej socjalistycznej i międzynarodowej armii świata przywrócił na Ziemach Zachodnich stan prawny i polityczny zachwiany przez wiekową politykę zaboru i rabunku uprawianą na ziemiach polskich przez niemieckich feudałów, a następnie przez niemieckich międzynarodowych kapitalistów. [...] Ziemie Zachodnie są własnością naszą nie tylko mocą naszych odwiecznych na tych ziemiach praw, mocą odwiecznego ich zamieszkiwania i mocą naszej woli, ale i mocą uznania wszystkich narodów socjalistycznych i demokratycznych¹².

Gdyby Niemcy nie wywołali zbrodniczej wojny, nie byłoby zwycięstwa „pierwszej socjalistycznej armii świata”, a po nim przyznania Polsce praw do tych ziem. Wojna w końcu zwycięska była więc niezbędnym składnikiem narracji o „powrocie na ziemię piastowskie”.

Również współczesność Niemiec (wyłącznie Zachodnich) miała pośredni związek z obecnością Polski na „Ziemach Odzyskanych”. W „BZZ” ukazało się kilka książek prezentujących płynące z RFN zagrożenia (na przykład *Doktor Schäfer płaci rachunek* Szeligi, *Dłonie na murze* Dobraczyńskiego, *Wieczór królowej* Dołęgowskiego czy *A pościg trwa* Jana Lota). Zachodnie Niemcy ukazywane są w nich jako państwo, w którym byli hitlerowcy, nigdy nierozliczeni za swoje zbrodnie, sprawują kluczowe funkcje i chronią dawnych towarzyszy broni, gdy tym zaczyna palić się grunt pod nogami. Dla byłych żołnierzy Hitlera, a zwłaszcza SS-manów, mordowanie tych, którzy mogą zachwiać ich stabilną egzystencją, nie jest żadnym problemem. Dotyczy to jednak nie tylko dawnych ofiar, które przetrwały wojnę i teraz stanowią zagrożenie. *Kameradschaft* ma przy tym granice. Kiedy tytułowy bohater powieści *Doktor Schäfer płaci rachunek* ośmiela się zasugerować swemu protektorowi, że oskarżony o zbrodnie z czasów wojny może pociągnąć za sobą dawnych zwierzchników, zostaje podstępnie zamordowany. Hitlerowskie macki oplatają rząd, instytucje sprawiedliwości, policję i wojsko. Wszędzie można znaleźć byłych nazistów. Na niebezpieczeństwo narażone jest młode pokolenie — wychowane w niewiedzy o zbrodniczej przeszłości narodu, łatwo ulega neohitlerowskiej propagandzie.

O ile fabuły powieści Szeligi czy *Dłonie na murze* Dobraczyńskiego są fikcyjne, o tyle historie zawarte w *Komu oplaca się zbrodnia?* Literskiego czy *Wieczory królowej* Dołęgowskiego oparte są na autentycznych zdarzeniach, z lubością wychwytywanych przez PRL-owską propagandę. W utworach tych jest też miejsce dla „dobrych Niemców” i ich państwa, czyli NRD, przedstawianego w niezgodzie z prawdą historyczną jako kraj bezwzględnie rozliczający hitlerowską przeszłość.

Kolejną grupę utworów tworzą kontynuacje uprawianej w czasach stalinowskich „powieści osadniczej”, będącej wariantem powieści produkcyjnej¹³. Nie re-

¹² Cyt. za: G. Thun, *op. cit.*, s. 239.

¹³ Zob. D. Mazur, *op. cit.*, s. 202.

alizują one wszystkich wytycznych metody socrealistycznej, ale pewien ogólny schemat pozostaje: wahania i obawy przed wyjazdem na Ziemię Zachodnie, jakby przesiedleńcy ze Wschodu mieli jakiś wybór (Juliusz Budrel, *Życie od nowa*, 1969); zapewne mniej przekłamań zawierają opisy losów migrantów z Podhala (J. Szczyпка, *Dwa tysiące z hakiem*, 1962) czy z Polski Centralnej (W.J. Grabski, *Tartak ruszy* — choć w tej powieści epizodycznie pojawiają się i przesiedleńcy spod Ejszyszek, którzy wspominają obrzędowe pożegnania z rodzinnymi programami, ale oczywiście ani słowo nie pada o przyczynach wyjazdu). Czasem losy przed przesiedleniem w ogóle zostają pominięte, a liczy się tylko zagospodarowywanie na nowym miejscu i to przedstawiane w konwencji niemal westernowej (A. Brycht, A. Makowiecki, *Boss*). Nieodłącznym elementem tych opowieści są trudności pierwszych dni, często walki z Werwolfem oraz sukcesy w uruchamianiu kolejnych obiektów gospodarczych i infrastruktury.

Motyw ludności autochtonicznej pojawiający się czasem w historiach osadników jest z kolei głównym lub pobocznym tematem takich utworów jak *Pogranicze* J. Stojana, *Min nie ma* Jerzego Czarnoty (1965), *Testament ojców* Anny Luboradzkiej (1970; to notabene jedyna kobieta wśród autorów serii), *Cena walki* Józefa Gieli (1963), *Strzały pod gwiazdami* Stanisława Rajperta (1964), *Awantura w Ostródzie* T. Stępowskiego, *Powrót* Andrzeja Seweryna (1966), *...zabij wszystkich* Józefa Stefanowskiego (1964) czy wreszcie *Płomień o zmięczeniu* J. Szczawińskiego (1970)¹⁴. Większość tych utworów skupia się na wojennych lub jeszcze dawniejszych losach autochtonów, plastycznie przedstawiając ich prześladowanie przez Niemców, łącznie z mordowaniem opowiadających się za Polską działaczy (Z. Sztaba, *Mordercy przyszli nocą*; Zygmunt Zelman, *Mordercy przyjdą nazytuz*; A. Seweryn, *Powrót*), natomiast próżno w nich szukać, poza delikatnymi sugestiami o „błędach i wypaczeniach”, takiego obrazu stosunku do autochtonów jak w filmie Wojciecha Smarzowskiego *Róża* czy choćby powieści Jacka Inglota *Wypędzony*. Przykładem tego, jak daleko wolno się było posunąć, jest *Testament ojców* Luboradzkiej, wydany zresztą u schyłku serii (1970). Co ciekawe, również portret „dobrego Niemca” w powieści Szczawińskiego ukazał się w 1970 roku. Być może nadciągająca normalizacja stosunków z RFN umożliwiła modyfikacje wcześniej mało elastycznej linii propagandowej.

To tylko przykłady możliwej klasyfikacji wydawanych w serii opowieści. Dość należy, że czasem omówione grupy się krzyżują, na przykład *Dziennik hauptsturmführera Josta Szeligi* jest jednocześnie fikcyjnym pamiętnikiem zbrodniarza hitlerowskiego i opowieścią o próbach odzyskania dziennika przez pogrobowców hitleryzmu. Retrospekcje z czasów wojny bywają częstym składnikiem narracji

¹⁴ Tu sprawa jest jednak nieco bardziej skomplikowana. Głównym bohaterem jest stary niemiecki profesor, który naraził się władzy hitlerowskiej, został pozbawiony katedry i osiadł w prowincjonalnym dolnośląskim miasteczku, gdzie ożenił się z Polką, co jeszcze pogłębiło jego dwuznaczną sytuację. Po wojnie przeżywa dylemat polegający na wyborze między niemieckością a nienawiścią do hitleryzmu.

działających się na dwóch planach — historycznym i współczesnym. W niejednej z tych opowieści pojawiają się elementy charakterystyczne dla konwencji sensacyjno-kryminalnej.

W narracjach „osadniczych” element sensacji wprowadzany jest zwykle przez motyw hitlerowskich niedobitków lub wprost Werwolu, działających z ukrycia, dokonujących mordów i zniszczeń¹⁵. W książkach z serii „BZZ” ów Werwolf (pisany czasem błędnie — „Wehrwolf”; zapewne przez kontaminację z Wehrmachtem) jest przeważnie uogólnieniem wszelkich niemieckich działań przeciw nowym gospodarzom „Ziem Odzyskanych”. Czasem przedstawia się je w konwencji batalistycznej, gdy oddziały milicji czy wojska staczają regularne bitwy z tymi „partyzantami” (na przykład ...*zabij wszystkich* J. Stefanowskiego), czasem westernowej (między innymi walka dwóch samotnych Polaków napadniętych na drodze, ostrzeliwanie się z przemy piachu z czterema Niemcami, wreszcie udana ucieczka spod kul i sprowadzenie „kawalerii” — *Boss* A. Brychta i A. Makowieckiego). W tej ostatniej powieści mamy jednak także ujęcie swoiście syntetyzujące, a zarazem mocno hiperboliczne: „Szalejące, rozwścieczone kłeską bandy SS i Werwolu [*sic!*] wypadały z lasów na drogi, siekły z broni maszynowej, kładąc pokotem całe setki bezbronnych, niewinnych ludzi”¹⁶. Czasem szkody wyrządzone przez Werwola są bardziej skonkretyzowane: niszczenie lub uszkodzanie obiektów i urzędzeń, by nie służyły nowym właścicielom (*Tartak ruszy, Ślad prowadzi do Rosendorf*), lub podpalanie nawet całych miasteczek (*Plomień o zmierzchu*). Przypomina to działania dywersantów z socrealistycznych powieści produkcyjnych.

W utworach tych częste były również wątki szpiegowskie. Książki z serii „BZZ” nie gardzą też tą odmianą sensacji. Zainteresowanie szpiegów (zawsze niemieckich) budzi gospodarka na Ziemiach Zachodnich — w ten sposób takie motywy służą dwóm celom propagandowym: ostrzegają przed wrogą penetracją, a pośrednio sugerują sukces odbudowy i dynamiczny rozwój tych terenów. W powieści *Ślad prowadzi do Rosendorf* kobieta szpieg (nowe wcielenie Maty Hari, bo do werbowania nieświadomych informatorów używa swych wdzięków)

zachwycała się odbudową, interesowała gospodarką kraju. Z Pawłem często rozmawiała na tematy fachowe, przy czym zauważył ze zdumieniem jej zupełnie niezłą orientację w tych sprawach.

— Skąd ty to wszystko wiesz, kobieto? Naprawdę mi imponujesz!

— Studiowałam trochę politechnikę w Norymberdze — opowiadała z uśmiechem.

¹⁵ Warto przypomnieć, że wedle nowszych ustaleń, opartych na badaniach źródłowych, Werwolf nigdy nie istniał w takiej postaci, w jakiej przedstawiała go propaganda do 1989 roku; zob. np. M. Bartków, *Werwolf na Górnym Śląsku*, Kraków 2014; M. Bartków, *Werwolf. Propaganda PRL*, Kraków 2014 oraz P. Henzel, *Zagadka działalności Werwolu w Polsce*. Bartków: celem władz PRL było wywołanie przerażenia, Onet, 22.12.2014, <https://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/zagadka-dzialalnosci-werwolu-w-polsce-bartkow-celem-wladz-prl-bylo-wywolanie-przerazenia>; utm_source=pl.wikipedia.org_viasg_wiadomosci&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&src=undefined&utm_v=2 (dostęp: 14.01.2023).

¹⁶ A. Brychta, A. Makowiecki, *Boss*, Warszawa 1964, s. 87.

Następnie zadawała Pawłowi mnóstwo fachowych pytań, na które starał się jej jak najbardziej wyczerpująco odpowiedzieć¹⁷.

Niemieccy szpiegzy to w większości byli hitlerowcy¹⁸ (Annemarie jest wyjątkiem, aczkolwiek została wychowana w orbicie wpływów „ziomkostw, neohitlerowskich organizacji i central wywiadu i dywersji, mieszczących się na terenie NRF”¹⁹). W powieści *Powrót* głównego bohatera ze szpiegowską misją do Polski wysyła były SS-man, który po wojnie płynnie przeszedł do nowej służby.

Nie tylko jednak szpiegostwo może szkodzić Polsce Ludowej. W *Awanturze w Ostródzie* pojawia się siatka złożona z byłych drobnych posiadaczy niemieckiej narodowości, którzy (czasem pod przybranymi nazwiskami) pozostali w Polsce po wojnie i werbują Mazurów do wyjazdu z kraju, wykupując za bezcen pozostawiany przez nich majątek. Najazd niemieckich szpiegów na Polskę trwa jednak w najlepsze; wątek ten występuje i w książkach, których akcja dzieje się niedługo po wojnie (*Powrót, Ślad prowadzi do Rosendorf*), i w tych o tematyce bardziej współczesnej (S. Literski, *Kto strzelił?*).

Byli hitlerowcy przyjeżdżają do Polski nie tylko w misjach szpiegowskich. Zdarza się również, że zbrodniarze wracają po latach na miejsce swych przestępstw, by zgładzić niewygodnego świadka lub wydobyć z ukrycia pozostawione w chwili ucieczki kompromitujące dokumenty albo po prostu cenne przedmioty (na przykład Bernarda Brumella *Ostatni dzień na północnej plaży*, S. Rajperta *Strzały pod gwiazdami*, Andrzeja Kobara *Zielony volkswagen* czy S. Brejdyganta *Testament*). Niekiedy wiąże się to z popełnieniem kolejnych zbrodni, zwykle też pojawia się motyw skrytek, tajnych pomieszczeń, pościgu za bandytą — także w utworach, których akcja dzieje się tuż po wojnie (*Tartak ruszy, Płomień o zmierzchu*). Z arsenału środków powieści awanturniczej pochodzą również pewne elementy scenografii: cmentarz jako miejsce spotkań pohitlerowskiej grupy (*Ślad prowadzi do Rosendorf*) czy krypta grobowa jako tymczasowe więzienie (*Tartak ruszy*). Wątek poszukiwania ukrytego skarbu (skrzyni z platyną pozostawionych przez Niemców) pojawia się ponadto w powieści „Ciechowskiego” (Piotra Wojciechowskiego) *Szubieniczne wzgórze*. Tu nawet tytuł zdaje się odwoływać do tradycji opowieści sensacyjnych, ale akurat owo wzgórze nie ma dla akcji większego znaczenia.

¹⁷ T. Szafrąński, *Ślad prowadzi do Rosendorf*, Warszawa 1967, s. 69.

¹⁸ Tu akurat propaganda PRL-u nie była daleka od prawdy. Organizacja Gehlena (poprzedniczka Bundesnachrichtendienst) opierała się głównie na byłych pracownikach Abwehry i Fremde Heere Ost, a już na początku lat pięćdziesiątych zaczęła przyjmować w swoje szeregi także byłych SS-manów i „odtąd stanowić oni będą jedną czwartą składu całej organizacji” (R. Faligot, R. Kauffer, *Służby specjalne. Historia wywiadu i kontrwywiadu na świecie*, przeł. M. Stefańska-Matuszyn, K. Skawina, Warszawa 2006, s. 480).

¹⁹ T. Szafrąński, *op. cit.*, s. 110. Nazwa Niemiecka Republika Federalna (NRF) była stosowana w PRL-u do czasu podpisania traktatu w 1970 roku, kiedy to przyjęto obowiązujące do dziś określenie Republika Federalna Niemiec (RFN).

Także w powieściach, których akcja dzieje się w Niemczech Zachodnich, mamy do czynienia z wątkami kryminalnymi, jak skrytobójcze morderstwa na ludziach dopominających się o rozliczenie zbrodniarzy i obojętna postawa policji, która za to „ucisza” zagrażającego dawnym kompanom doktora Schäfera w utworze Szeli-gi; sterowane przez „wyższe czynniki” śledztwo prokuratorskie w sprawie antyse-mickich napisów na murze synagogi, w którym typuje się kozła ofiarnego (*Dłonie na murze*); albo walka nawróconego na komunizm dziennikarza z NRD z byłymi hitlerowcami o pomnik zbrodniarza wojennego (*Dziennik hauptsturmführera Josta*).

Niezależnie od używanych chwytów, czasem bardzo oklepanych, autorzy większości wyróżnionych tu książeczek wedle swoich — nie zawsze wybitnych — możliwości starają się oprzeć fabuły na jakiejś tajemnicy. Może to być tajemnica czyjejś tożsamości — dotyczy to zarówno zbrodniarzy czy szpiegów, jak i bohaterów. W *Operacji: Bank* Brychta na zakończenie okazuje się, że sąsiad głównego bohatera jest nieustraszonym bojowcem z czasów okupacji, którego losy młody narrator poznał wcześniej, nie zdając sobie sprawy, o kogo chodzi. W powieści *Napad* tego samego autora, również w zakończeniu, czytelnik zostaje zaskoczony ujawnieniem tożsamości osób uczestniczących współcześnie w rekonstrukcji tuż powojennej przygody. Należy do tego dodać wzmiankowane już tajemnice ukrycia poszukiwanych przedmiotów, odkrywane na zakończenie związku między postaciami (na przykład J. Czarnoty *Min nie ma*) czy wyjaśnienia zagadkowych zdarzeń (jak tajemnicze śmierci lokatorów „nawiedzonego” pałacu w powieści *Tartak ruszy* lub mniemane morderstwo dokonane przez bohatera *Awantury w Ostródzie*).

Choć większości z tych utworów nie można nazwać kryminałami, albowiem konstrukcja i inne elementy konwencji nie odpowiadają regułom tego gatunku, to jednak nieliczne realizują w całości lub częściowo schemat powieści milicyjnej. Tak jest na przykład w *Testamencie*, gdzie prowadzący prywatne śledztwo dziennikarz dość szybko zwraca się o pomoc do milicji, która dysponuje odpowiednimi możliwościami (chociażby blokada dróg i przejść granicznych). Podobnie zachowuje się dziennikarz w *Awanturze w Ostródzie*, nad którym czuwa znajomy prokurator — w finałowej scenie to milicja dokonuje spektakularnego zatrzymania szajki. W paru innych powieściach milicja od początku jest zaangażowana w śledztwo (*Monika, Zielony volkswagen*).

Najważniejszym chyba elementem łączącym te w różnym stopniu inspirowane konwencją sensacyjną utwory jest kreacja postaci przestępcy. To zawsze Niemiec, najczęściej z hitlerowską przeszłością, lub (jak w *Monice* i *Ślad prowadzi do Rosendorf*) jego potomek/potomkini, wychowany/wychowana w atmosferze odwetu. Polacy, jeśli nawet chwilowo zejdą na złą drogę (*Napad, Operacja: Bank, Awantura w Ostródzie*), szybko dają się nawrócić i podążają już we właściwym kierunku. Zresztą na przykład bohater *Awantury w Ostródzie* dokonuje zamachu na kolegę ze szlacheckich pobudek, uwiedziony przez szalonego mentora. Zamach

poza tym się nie udaje, a jego rzekomo śmiertelny skutek w zakończeniu okazuje się nieporozumieniem.

Przy okazji ostatniej ze wskazanych powieści warto jeszcze zwrócić uwagę na podkreślone w niektórych książkach różnice między dwoma państwami niemieckimi. Byli hitlerowcy i odwetowcy mieszkają tylko w RFN (wówczas pisano NRF) i stamtąd przyjeżdżają do Polski. Myśl, że i w NRD ktoś taki mógłby się znaleźć, została wykpiona właśnie w *Awanturze w Ostródzie*. Występuje tu człowiek obsesyjnie nienawidzący Brandeburczyków, bo żołnierze z tego regionu spalili jego dom w Warszawie. Po wojnie jest zatem przekonany, że to właśnie z Brandenburgii przybywają do Polski ludzie, których należy się strzec, że tam ma swe korzenie rzeczywiście działająca w okolicy Ostródy organizacja niemiecka. Oczywiście nie ma ona nic wspólnego z NRD, ale maniakowi udało się namówić młodego Mazura do wspomnianego zamachu. Cała ta skomplikowana intryga, jak się wydaje, ma służyć między innymi podkreśleniu, że posądzanie NRD o jakies odwetowe zapędy to wyłącznie wytwór chorego umysłu.

Już bardziej poważnie ową różnicę między dwoma państwami niemieckimi uwypuklają takie powieści jak *A pościg trwa*, *Zielony volkswagen*, *Doktor Schäfer płaci rachunek* czy *Komu oplaca się zbrodnia?* W tej ostatniej, będącej zbiorem kilku historii zaczerpniętych z pitawali NRD-owskiego pisarza Günthera Prodöhla, Stanisław Literski umieścił (prócz ostatniej, która w całości dzieje się w RFN) opowieści o przestępstwach popełnianych co prawda w NRD, ale korzeniami sięgających do Berlina Zachodniego lub NRF. Dopiero po zbudowaniu muru berlińskiego Prodöhl zaczął opisywać również zbrodnie „czysto” NRD-owskie²⁰. Z kolei w pozostałych z wymienionych książek pojawia się motyw strachu mieszkających na Zachodzie byłych zbrodniarzy przed „tymi z Pankow”²¹, którzy mają jakoby bezwzględnie ścigać nazistów. Jednakże w rzeczywistości, poza okresem bezpośrednio powojennym i poza dwoma pokazowymi procesami *in absentia* przeciw dwóm bońskim urzędnikom o nazistowskiej przeszłości, NRD wcale nie była tak gorliwie antyfaszystowskim państwem, jak to przedstawiała jej propaganda²² i propaganda PRL-u, której składnikiem była „BZZ”.

RFN jest więc ukazywana jako kontynuacja III Rzeszy, w której na wysokich stanowiskach zasiadają zbrodniarze hitlerowscy, a pogrobowcy faszyzmu wciąż nawiedzają Polskę, by siać nienawiść i zbrodnie:

²⁰ Zob. *Günter Prodöhl*, Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Prod%C3%B6hl (dostęp: 30.01.2023).

²¹ Pankow — nazwa dzielnicy wschodniego Berlina, gdzie mieściły się siedziby władz NRD; w RFN była metonimią rządu Wschodnich Niemiec.

²² Zob. P. Machcewicz, A. Paczkowski, *Wina, kara, polityka. Rozliczenia ze zbrodniami II wojny światowej*, Kraków 2021, s. 475–483.

— Kiedyż wreszcie tego rodzaju ludzie przestaną zatruwać nam życie? — westchnął. [...]

— [...] Bardzo mi jednak przykro, że nic już nie przywróci życia Jankowi. Musimy ciągle pamiętać, że wciąż gdzieś żyją nasi wrogowie i od czasu do czasu czynią próby siania u nas zamętu²³.

Niezwykle rzadko, jak w książce Czarnoty *Min nie ma*, pojawia się pozytywna ocena gospodarczego rozwoju, natychmiast jednak jest kontrowana na przykład takim wywodem:

Widzi pan, panie Jacku, to wszystko nie jest takie proste. Podziwialiśmy najnowocześniejszą technikę w zakładach, które pokazali nam nasi gospodarze — ale to wcale nie jest obojętne, jakim celem służy wspaniała, nowoczesna aparatura produkcyjna, jaką politykę wspiera rosnący potencjał przemysłowy i jak w wynikach gospodarowania uczestniczy całe społeczeństwo czy poszczególne jego grupy. Niech pan przemyśli z tego punktu widzenia swoje wrażenia z enerefu [...]. A zresztą warto, żeby pan wiedział o pewnych wstydliwych plamach na tyle sławionym „cudzie gospodarczym”. Mógłbym panu niejedno powiedzieć o kwaterach nędzy przy Bransdorfer Weg w samej stolicy „cudu”, w Bonn, [...] o gettach wielkich rodzin [...], gdzie w barakach gnieździ się nędza z biedą. Hamburgska dzielnica występku, zbrodni i prostytucji jest równie głośna na cały świat jak „Wirschoffswander” [*sic!*]. A czy zna pan strukturę socjalną młodzieży studiującej na wyższych uczelniach (młodzież robotnicza w 1956 r. stanowiła zaledwie 10% studentów)?²⁴

Wywód dyrektora Osieckiego nieodparcie przypomina monolog prezesa Ochódzkiego o plusach, które nie powinny jadącym do kraju kapitalistycznego zawodnikom przesłonić minusów. Przy okazji po raz kolejny dostrzegamy, że autorzy „BZZ” piszący o sprawach niemieckich byli na bakier z językiem swojego wroga. Ten „Wirschoffswander” może stanąć obok „Wehrwulfu” i „Sturmbahnführera”. Nawet jeśli cud gospodarczy pisano poprawnie albo po polsku, to zawsze brano go w cudzysłów, co natychmiast ustanawiało ironiczny dystans (bo przecież wiemy, co się za tym „cudem” kryje).

Jak widać z przywołanych przykładów, sensacyjne fabuły odgrywały podwójną rolę. Dostarczając rozrywki, przyciągały zainteresowanie czytelnika, by przekazywać mu treści propagandowe. Mamy tu więc do czynienia z podobnym ukształtowaniem przekazu jak w wielu innych segmentach PRL-owskiej kultury popularnej (o czym pisał Stanisław Barańczak²⁵), czyli z dominacją w nim funkcji perswazyjnej nad ludyczną.

„Biblioteczka Ziemi Zachodnich” była dość typowym wykwitem czasów gomułkowskich z ich antyniemiecką fobią (nie miejsce tu na rozważanie, na ile była ona uzasadniona tym, co rzeczywiście działo się w RFN). Wraz z epoką Gomułki seria odeszła w przeszłość. Być może należy to kojarzyć ze zmianami, jakie nastąpiły w ostatnim (1970) roku rządów „towarzysza Wiesława”: podpisaniem układu z RFN i wizytą kanclerza Willy’ego Brandta w Warszawie. W rozpoczynającej

²³ Z.S. Pietras, *Monika*, Warszawa 1964, s. 106.

²⁴ J. Czarnota, *Min nie ma*, Warszawa 1965, s. 95.

²⁵ S. Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wyb., oprac. i posłowie A. Poprawa, Wrocław 2017.

się epoce Gierka intensywna wcześniej propaganda antyniemiecka (ściślej — wymierzona w RFN) została znacząco osłabiona, co nie znaczy, że zupełnie jej zaniechano. Dotychczasowe jej narzędzia (a do nich należała omówiona w artykule seria wydawnicza) zastąpiono jednak innymi.

Bibliografia

Teksty

„Biblioteczka Ziemi Zachodnich”²⁶

- Bartoszewski A., Krawczyk J., *Pierwszy komandos*, posł. W. Iwanowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1967.
- Borowski M., *Od Tobruku do Murmańska*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1966.
- Brejdygant S., *Testament*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1967.
- Brumell B., *Ostatni dzień na północnej plaży*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1963.
- Brycht A., *Napad*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1966.
- Brycht A., *Operacja: Bank*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1966.
- Brycht A., Makowiecki A., *Boss*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1964.
- Budrel J., *Życie od nowa*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1969.
- Ciechowski P., *Szubieniczne wzgórze*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1965.
- Czarnota J., *Min nie ma*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1965.
- Czy Hitler mógł zdobyć Londyn?*, oprac. R. Pitera, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1962.
- Dobraczyński J., *Dłonie na murze*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1960.
- Dobraczyński J., *Judyta i klocki*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1963.
- Dołęgowski A., *Wieczór królowej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1971.
- Fudała T., *Azymut zwykle 45*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1970.
- Gielo J., *Cena walki*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1963.
- Grabski W.J., *Tartak ruszy*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1961.
- Janke Z.W., *Podziemny Śląsk. Początki konspiracji na Śląsku 1939–1941*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1968.
- Kłóś K., *Szelmostwo rezydenta Brandta*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1968.
- Kłóś K., *Szymek huzar, czyli napoleońska odyseja pana Ignacego*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1964.
- Kłóś K., *Uczeń pirotechnika*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1960.
- Kobar A., *Zielony volkswagen*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1963.
- Kobecki R., *Kartki z kalendarzy. 1940–1946*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1966.
- Literski S., *Komu oplaca się zbrodnia? Czyli „kryminały” nie zmyślone*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1964.
- Literski S., *Kto strzelił?*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1962.
- Lot J., *A pościg trwa*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1965.
- Luboradzka A., *Testament ojców*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1970.
- Lutosławski R., *Przez północ do tropików*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1968.
- Majewski R., *Akcja 9:0*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1968.
- Mazurkiewicz T., *Moja wojna z Niemcami*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1969.

²⁶ Wykaz obejmuje wszystkie tomiki „BZZ”. Oparty jest na katalogu zawartym w: *Książki Instytutu Wydawniczego PAX...* oraz na ustaleniach własnych (w katalogu przy kilku pozycjach brakowało bowiem informacji o ich przynależności do omawianej serii).

- Nowak T., *Nie wysłany list*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1969.
- Pietras Z.S., *Monika*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1964.
- Rajpert S., *Strzały pod gwiazdami*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1964.
- Rogalski A., *Taki był Hitler*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1961.
- Rogalski A., *Za kulisami „Mustergau”*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1965.
- Seweryn A., *Powrót*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1966.
- Stefanowski J., *...zabij wszystkich*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1964.
- Stępowski T., *Awantura w Ostródzie*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1963.
- Stojan J., *Pogranicze*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1966.
- Strumski W., *„Dziesiątka” w akcji*, wstęp i przypisy A. Zagórski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1968.
- Szafrąński T., *Ślad prowadzi do Rosendorf*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1967.
- Szczawiński J., *Plomień o zmierzchu*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1970.
- Szczyпка J., *Dwa tysiące z hakiem*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1962.
- Szeliga J., *Doktor Schäfer płaci rachunek*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1964.
- Szeliga J., *Dziennik hauptsturmführera Josta*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1964.
- Sztaba Z., *Mordercy przyszli nocą*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1965.
- Wańkowicz M., *Hubalczycy*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1967.
- Wańkowicz M., *Westerplatte*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1963.
- Zelman Z., *Mordercy przyjdą nazajutrz*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1966.

Inne

- Inglot J., *Wypędzony: Breslau-Wrocław 1945*, Instytut Wydawniczy Erica, Warszawa 2012.

Opracowania

- Barańczak S., *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wyb., oprac. i posłowie A. Poprawa, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2017.
- Bartków M., *Werwolf na Górnym Śląsku*, Technol, Kraków 2014.
- Bartków M., *Werwolf. Propaganda PRL*, Technol, Kraków 2014.
- Faligot R., Kauffer R., *Służby specjalne. Historia wywiadu i kontrwywiadu na świecie*, przeł. M. Stefańska-Matuszyn, K. Skawina, Iskry, Warszawa 2006.
- Książki Instytutu Wydawniczego PAX 1949–1989. Przewodnik*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1989.
- Machciewicz P., Paczkowski A., *Wina, kara, polityka. Rozliczenia ze zbrodniami II wojny światowej*, Znak–Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Kraków 2021.
- Mazur D., *Realizm socpaxowski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.
- Piotrowski P.K., *Kultowe seriale*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2011.
- Słownik pseudonimów pisarzy polskich XV w. — 1970*, oprac. zespół pod red. E. Jankowskiego, t. 4. A–Ż. Nazwiska, Ossolineum, Wrocław 1996.
- Thun G., *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem*, przeł. M. Ślabicka, Via Nova, Wrocław 2005.
- Tumolska H., *Mitologia Kresów Zachodnich w pamiętnikarstwie i beletrystyce polskiej 1945–2000. Szkice do dziejów kultury pogranicza*, Wydawnictwo „Adam Marszałek”, Toruń 2007.
- Wojciechowski P., *Pasterz z niebytu*, rozm. P. Gołoburda, „Lampa” 2007, nr 2, s. 26–31.
- Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szałagan, t. 6, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1999.

Źródła internetowe

- Chosiński S., *Wielki nieobecny. Twórczość literacka Józefa Mackiewicza*, Esensja, 1.10.2003, s. 1–7, <https://esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=22574&strona=1#strony>.
- Henzel P., *Zagadka działalności Werwolfu w Polsce. Bartków: celem władz PRL było wywołanie przerażenia*, Onet, 22.12.2014, https://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/zagadka-dzialalnosci-werwolfu-w-polsce-bartkow-celem-wladz-prl-bylo-wywolanie/s6w5k?utm_source=pl.wikipedia.org_viasg_wiadomosci&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2.
- Günter Prodhhl, Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Prod%C3%B6hl.
- Zygmunt Sztaba, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_Sztaba.

Filmografia

- Czarne chmury*, reż. A. Konic, Polska 1973.
- Róża*, reż. W. Smarzowski, Polska 2012.

Oblicza fantastyki

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.29.8>

Jakub Z. Lichański

ORCID: 0000-0002-1943-5069

Uniwersytet Warszawski

„Fundacja” i „Honor Harrington”. Jak fantastyka przegoniła rzeczywistość

Słowa kluczowe: Isaac Asimov, David Weber, Gregory Benford, David Brin, Frank Herbert, „Fundacja”, „Honor Harrington”, przyszłość cywilizacji, Hermann Broch, Stanisław Lem

Keywords: Isaac Asimov, David Weber, Gregory Benford, David Brin, Frank Herbert, *Foundation*, *Honorverse*, the future of civilization, Hermann Broch, Stanisław Lem

***Foundation and Honorverse:* How Reality Surpassed Fantasy**

Summary

Science fiction novel series *Foundation* (by Isaac Asimov) and *Honorverse* (by David Weber) deal with various issues regarding the future of humanity, and specifically with the reasons why this future is inexorably linked with space expansion. One of the reasons given is the fact that Earth is no longer ‘the best possible world,’ and that humans are to blame for that. The state of global affairs since 2020 indicate that we might indeed be on track to realizing a scenario not unlike those describe in *Foundation* and *Honorverse* — in which humans are responsible for destroying their own world. That in itself is a compelling reason for conducting a thorough analysis of these works of fiction. The fact that Weber’s series has several mentions of Poland (at quite unflattering ones at that) is also a viable pretext for the considerations presented in this article.

The main goal of this study is rather modest — to recount how we got here and whether we still have enough time to reposition ourselves from the place we’re (consciously or not) putting ourselves in.

Ales war bedroht, alles unsicher geworden, sogar die Bedrohung selber, da die Gefahr sich gewandelt hatte, übersetzt aus der Zone des Geschehens in der Verharrens.

Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*¹

Wprowadzenie

Literatura popularna częstokroć dotyka kwestii wiążących się z przyszłością naszej cywilizacji. Wielokrotnie też opisuje dzieje podboju bądź raczej zasiedlania przez ludzi innych planet. Przyczyny bywają różne, a nie ostatnią z nich jest to, że Ziemia, z rozmaitych powodów (nieraz z winy polityków), staje się nie najlepszym miejscem do życia². Oba wspomniane w tytule artykułu cykle powieściowe dotyczą kwestii związanych z eksploracją kosmosu i zasiedlaniem innych ciał niebieskich³. Oba też opisują przyczyny, dla których ukazana w nich przyszłość łączy

¹ H. Broch, *Der Tod des Vergil. Roman*, „Kommentierte Werkausgabe”, t. 4, Frankfurt am Main 1998 („Wszystko było zagrożone, wszystko stało się niepewne, nawet zagrożenie samo, ponieważ niebezpieczeństwo przekształciło się, przeniesione ze strefy wydarzeń do strefy trwania” — H. Broch, *Śmierć Wergilego*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wrocław 1993, s. 197).

² Dość znamienny jest zamieszczony 21 kwietnia 2022 roku w „Dagens Nyheter” tekst autorstwa Niklasa Wahllöfa *Allt i dag ser lika brinnande ut som Yngwie Malmsteens „Trilogy” fran 1986* [Dziś wszystko wygląda tak samo płonąco jak „Trylogia” Yngwie Malmsteena z 1986 roku] (<https://www.dn.se/kultur/niklas-wahllof-allt-i-dag-ser-lika-brinnande-ut-som-yngwie-malmsteens-trilogy-fran-1986/>, dostęp: 21.04.2022), który autor zaczyna w dość niepokojący sposób: „Nigdy nie słuchałem Yngwie Malmsteena, kiedy ukazał się jego album, ale trzeba mu przyznać, że był dalekowszoczny. Wszędzie widzimy dzisiaj smoki, siłę, gniew i pocałunek słońca. Niech jednak prowokator zapali iskrę i ruszamy” (jeśli nie wskazano inaczej, przeł. J.Z.L.). Na temat Yngwie Malmsteena i jego albumu zob. *Trilogy. Yngwie Malmsteen*, Encyclopaedia Metallum, 3.11.2022, https://www.metal-archives.com/albums/Yngwie_Malmsteen/Trilogy/312 (dostęp: 21.01.2023). Czyżby i w muzyce metalowej pojawiły się tony, które dziś możemy odebrać jako swoistą zapowiedź nadchodzących niepokojów o przyszłość? Warto też zwrócić uwagę na książkę Rebeci Wragg Sykes *Krewniacy. Życie, miłość, śmierć i sztuka neandertalczyków* (przeł. A. Tuz, Warszawa 2021, s. 510–513), gdzie w zakończeniu autorka przedstawia hipotezy dotyczące przyczyn zagłady (?) neandertalczyków — są to nieznaną chorobą i gwałtowne zmiany klimatu.

³ Ciekawe, że w tym kosmosie *de facto* będą mieszkać tylko... ludzie; brakuje zaś innych ras inteligentnych (z wyłączeniem treecetów, oraz mieszkańców planety Basilisk (por. D. Weber, *Honor królowej*, przeł. J. Kotarski, Poznań 2000). Podobnie jest u Asimova. To trochę tak, jakby nie istniały raporty CETI (choć nie odkryły one innych cywilizacji, ale przedstawiają hipotezy na ten temat). Szalenie interesujący jest w tym kontekście artykuł Stanisława Lema, *Po powodu problemy wnezemnych cywilizacji*, przeł. B.N. Panovkin, [w:] *Problemy CETI. Svjaz' z wnezemnymi cywilizacjami*, red. S.A. Kaplan, Moskwa 1975, s. 329–335; por. N.S. Kardashev *et al.*, *Extraterrestrial Civilizations: Problems of Interstellar Communications*, [b.m.w.] 1970. Jak słusznie zwrócono mi uwagę w dyskusji na temat tych zagadnień, nie wspominałem o programie SETI, a przecież kwestie obcych cywilizacji pojawiały się jeszcze przed rokiem 1959, choćby w powieściach Alfreda Eltona van Vogta (na przykład *Misja międzyplanetarna*, 1950; wyd. pol. 1972); por. *Misja międzyplanetarna*, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Misja_mi%C4%99dzyplanetarna (dostęp: 26.05.2023).

się z koniecznością opuszczenia Ziemi. Jedna z nich wiąże się z faktem, że nasza stara planeta przestała być „najlepszym ze światów”, i to z naszej winy. To, co obserwujemy od 2020 roku, wskazuje, że jesteśmy być może na dobrej drodze do tego, aby scenariusze opisane w „Fundacji” i „Honor Harrington” się zrealizowały. W obu bowiem cyklach mowa jest o tym, jak sami zniszczyliśmy własny świat⁴.

Znamienne jest, że z reguły u fundamentów owego zniszczenia leży albo wojna, albo jakiś fatalny eksperyment⁵, najczęściej biologiczny, który zresztą stał się zarzewiem konfliktu. Innym ważkim wątkiem jest problem manipulacji genetycznych, których celem jest swoiste „poprawianie gatunku ludzkiego”. Osobnymi i wcale nie błahymi tematami są ponadto kwestie związane bądź z socjobiologią⁶, bądź z psychohistorią⁷. Jednakże problemem, który niejako pozostał w cieniu wskazanej problematyki, jest zagadnienie daleko szersze i poważniejsze — związane z kształtowaniem, rozwojem i upadkiem imperiów⁸. Wreszcie nie

Można zatem zgodzić się z sugestią, jaka padła w toku dyskusji, że to autorzy SF zainspirowali badaczy do poszukiwań obcych cywilizacji.

⁴ Na podkreślenie zasługuje także fakt, że oba cykle, to znaczy „Fundacja” i „Honor Harrington”, powstały w sporym przedziale czasowym. Pierwsze opowiadania Asimova pojawiły się bowiem na łamach „Astounding Magazine” między majem 1942 a styczniem 1950 roku, nad powieścią autor pracował z kolei w latach 1951–1953 (polskie tłumaczenie zaś otrzymaliśmy dopiero w... 1987 roku); por. J. Sławiński, *Wspominając wielkich: Wieloświat. Jak i dlaczego czytać „Fundację” Isaaca Asimova?*, *Niestatystyczny.pl*, 15.09.2021, <https://niestatystyczny.pl/2021/09/15/wspominajac-wielkich-wieloswiat-jak-i-dlaczego-czytac-fundacje-isaaca-asimova/> (dostęp: 26.05.2023). W wypadku Davida Webera jego cykl w oryginale powstawał w latach 1992–2018; por. *Honorverse*, Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Honorverse> (dostęp: 26.05.2023).

⁵ Zwracam uwagę, że motyw zagrożenia, które zniszczyło cywilizację na Ziemi, pojawił się w literaturze angielskiej, między innymi w powieściach Henry’ego Ridera Haggarda *Ona, czyli historia niezwyklej wyprawy* (1887; zob. H.R. Haggard, *Ona, czyli historia niezwyklej wyprawy*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1987, s. 200–211) — w tej książce tajemnicza zaraza zabiła wszystkich mieszkańców nie całej Ziemi, ale tylko jednej z cywilizacji na terenie Afryki — oraz sir Artura Conan Doyle’a, *Trujące pasmo* (1913; zob. A.C. Doyle, *Trujące pasmo*, przeł. L. Owczarzak, Poznań 1959) — w tym utworze owo zagrożenie okazało się przejściowe.

⁶ P. Johnson, *Historia świata (od roku 1917)*, przekład zbiorowy, London 1989; D. Weber, *Honor Harrington*, t. 1–32, różni tłumacze, Poznań 2000–2019.

⁷ I. Asimov, *Fundacja*, t. 1–7, różni tłumacze, Poznań 1963–1994.

⁸ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, t. 1–3, München 1923; E. Gibbon, *Zmierzch Cesarstwa Rzymskiego*, t. 1–2, przeł. S. Kryński, Z. Kierszys, I. Szymańska, Warszawa 1960; P. Johnson, *op. cit.*; A.J. Toynbee, *Studium historii; skrót dokonany przez D.C. Somervella*; przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2000; D.S. Landes, *Bogactwo i nędza narodów*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2005; H. Kamen, *Imperium hiszpańskie. Dzieje rozkwitu i upadku*, przeł. T. Prochenska, Warszawa 2008; W. Dalrymple, *Ze Świętej Góry. Na ścieżkach chrześcijańskiego Bizancjum*, przeł. K. Obłucki, Warszawa 2017. Przyczyny, co widać po „zestawie” autorów, są bardzo różne — od przemian gospodarczych (między innymi Spengler, Kamen), przez błędy w zarządzaniu społeczeństwami wielokulturowymi (między innymi Gibbon, Dalrymple), po kwestie „ogólnopolityczne” (między innymi Johnson, Toynbee; czy też W.C. Mills, *Elita władzy*, przekład zbiorowy, Warszawa 1961, który zajmuje się pewnym aspektem kształtowania systemu zarządzania państwami) czy problemy ekonomiczno-gospodarcze (między innymi Landes). Piszę „między innymi”, albowiem kwestie te trudno merytorycznie podzielić — każdy z wymienionych autorów

wolno pomijać jeszcze jednego wątku, który jednak Isaac Asimov i David Weber, a także autorzy kontynuujący pewne wątki z obu cykli również podejmują. Jest to opis (?) wraz z analizą (?) systemów politycznych. Postawiłem przy tych pojęciach znaki zapytania, albowiem zarówno opis, jak i analiza wydają się bardzo pobieżne, a momentami, szczególnie u Webera, robią wrażenie przepisanych nie z poważnych opracowań, a z popularnych kompendiów. Ale może zbyt pochopnie oceniam autorów...

Dodatkowy problem wiąże się z tym, że oba cykle należą do gatunku *space opera*⁹ oraz poruszają, poza wskazanymi, także kwestie aksjologiczne¹⁰. Zarazem, co widać wraz z upływem czasu, dotykają kwestii przyszłości naszego gatunku, ewentualnego podboju kosmosu, wreszcie mają charakter prognostyczny, jako że sugerują zmiany w obrębie nauki. Jednocześnie — ponieważ z reguły poruszają kwestie katastrof i nieszczęść, które legły u podstaw rozwoju naszej cywilizacji — warto postawić pytania: jak doszło do tych wszystkich katastrof i nieszczęść oraz czy mamy jeszcze czas, aby zmienić to, co (świadomie bądź nie) sami dla siebie przygotowujemy? Dodatkowo — jak są opisywane i oceniane dotychczasowe (ale i opisane przez autorów) systemy prawno-polityczne? Wreszcie należy też zadać pytania: czy można jakoś z tych nieszczęść wyjść, a jeśli tak, to w jaki sposób? I czy jest możliwość uniknięcia dalszego bezsensownego rozlewu krwi i wzajemnego wyniszczania się?

Niniejsze studium stawia sobie dość skromny cel: opisać wydarzenia, które doprowadziły do zagłady Ziemi.

Przyszłość

Przyszłość naszej cywilizacji zdaniem Asimova i Webera nie rysuje się jednoznacznie optymistycznie. Zarówno świat opisany w cyklu „Fundacja” oraz w jego uzupełnieniach (między innymi autorstwa Davida Brina i Gregory’ego Benforda), jak i w serii „Honor Harrington” jest pełen zagrożeń, a poczucie trwałości, jeśli jest osiąganе, to w wyniku trudnych i wyniszczających wojen. Ten wątek zresztą jest dość bliski znanym tezom Toynbeego na temat wpływu wojen na cywilizacje i do spostrzeżeń badacza nie dodaje nic nowego. Co gorsza, potwierdza

zwraca uwagę na nie wszystkie, acz nacisk kładzie na pewne aspekty, podczas gdy inne traktuje nieco marginalnie. Jak zresztą widać, problemy te szalenie trudno oddzielić od siebie, co pokazali chociażby: M. Ziętek-Wielomska, *Imperium Klausa Schwaba: jedna planeta, jedna ludzkość, jeden zarząd*, Warszawa 2021, a wcześniej W.C. Mills, *op. cit.*; P. Johnson, *op. cit.*

⁹ J.Z. Lichański, „Space opera” — *problemy opisu gatunku*, „Literatura i Kultura Popularna” 11, 2003, s. 15–25.

¹⁰ J.Z. Lichański, *Fantastyka i aksjologia (na przykładzie utworów z gatunku space opera)*, „Literatura i Kultura Popularna” 18, 2012, s. 55–70; B. Trocha, *Zbrodnia w fantastycznych światach. Motywy kryminalne w literaturze fantastycznej*, Zielona Góra 2017.

pewną uwagę rzuconą mimochodem w innym cyklu powieściowym, mianowicie serii o Gordianusie autorstwa Stevena Saylora, że imperia, aby się rozwijać, musią prowadzić wojny¹¹.

Zarazem, o ile u Asimova pojawia się wątek obaw przed zbyt głęboką ingerencją technologii w życie człowieka oraz panuje przekonanie, że tylko sztuczna inteligencja jest w stanie uratować ludzkość przed nią samą, i zapewnić jej wspaniałą przyszłość, o tyle kwestie te nie są dla pisarza (ale też kontynuatorów jego pomysłów) jakimkolwiek poważniejszym problemem¹². Po prostu sztuczna inteligencja zawsze będzie lepiej wiedziała, co i jak należy zrobić.

W wypadku książek Webera sprawy te w ogóle nie stanowią problemu (także kwestie manipulacji genetycznych). W związku z tym pojawia się wątpliwość, czy tak istotny dla osi fabularnej cyklu „Honor Harrington” spór o zakres manipulacji genetycznych został w nim trafnie przedstawiony. Bo skoro główna bohaterka — ba! cała populacja jednego ze światów¹³ — jest zmodyfikowana genetycznie, to dlaczego w jednym wypadku jest to złe (tak zwane Równanie), a w drugim dobre (wszyscy inni)? Co gorsza, okazuje się, że część tak zwanych żołnierzy uniwersalnych (są to częstokroć kobiety, oczywiście poddane modyfikacjom genetycznym) można jednak, dzięki pewnemu treningowi psychicznemu, „oduczyć” złych (?) zachowań (natomiast niektórych nie można)¹⁴. Warto tu zwrócić uwagę, że źródło owych modyfikacji genetycznych Weber umiejscawia na... Ukrainie¹⁵.

Poważniejszy problem dotyczy jednak ogólniejszej kwestii, jaką okazują się przemiany w medycynie; tu już Weber — dziwne, ale u Asimova nie ma na ten temat słowa — „poszedł na całość”. Przede wszystkim wprowadził prolong, co daje bohaterom możliwość co najmniej trzykrotnego przedłużenia życia (z zachowaniem pełnej sprawności fizycznej i mentalnej) oraz, co najdziwniejsze, po-

¹¹ S. Saylor, *Roma sub rosa*, t. 1–12, różni tłumacze, Poznań 1991–2008; H. Kamen, *op. cit.*

¹² Stanisław Lem już takiej pewności nie miał i raczej sugerował tu pewną powściągliwość; szczególnie że niezależnie od trafności jego diagnozy dostrzegał pewne niebezpieczeństwa wynikające ze zmian psychiki ludzkiej pod wpływem właśnie rozwiniętych technologii; por. *Ananke, Wizja lokalna*, ale też *Golem XIV*.

¹³ W zasadzie w cyklu Webera dotyczy to wszystkich. Podkreślam tę sytuację, albowiem dla mieszkańców jest to szalone zaskoczenie, jako że z przyczyn nie w pełni przez autora wyjaśnionych uważali oni, że jako jedyni byli niezmodyfikowani genetycznie. Tymczasem, jak sugeruje Weber (co w świetle dzisiejszej wiedzy wydaje się wręcz nieuniknione), bez modyfikacji genetycznych nie ma co marzyć o podboju kosmosu. Problem ten omawiał także Stanisław Lem; por. przyp. 3.

¹⁴ Ten problem, interesująco zarysowany w powieści Lema *Maska* oraz w opowiadaniu *Wy-padek* z cyklu opowieści o pilocie Pirxie, u Webera *de facto* zostaje nazwany, ale nie jest interesująco (choćby właśnie w perspektywie psychologicznej) omówiony.

¹⁵ Tu także zdaniem Webera zaczyna się wojna, u której podstaw leżą... wirusy. Autorem opowiadania *Góral* z cytowanego tomu jest Eric Flint, ale całość firmuje David Weber (zob. D. Weber, *Nie tylko Honor*, przeł. J. Kotarski, Poznań 2004, s. 199, 226).

zwala kobietom wciąż rodzić dzieci (tu pojawia się sugestia, że zachowują one te możliwości bardzo długo, acz z pomocą, jak sądzę, sztucznego wspomaganie)¹⁶.

Kwestie związane z medycyną i psychologią, a po części z biologią (manipulacje genetyczne nie dotyczą tylko człowieka) są zatem przez obu pisarzy potraktowane jako „oczywiste”. Jednak, o ile na przykład Stanisław Lem stara się problemy te jakoś opisać i uprawdopodobnić, w omawianych cyklach — acz zagadnienia te są szalenie dla nich ważne, choćby w planie fabularnym — nie mają one solidnych podstaw naukowych.

Tymczasem — i jest to kolejny problem nazwany, choć nie dochodzi do żadnych prób jego rozwinięcia — obaj autorzy dość nonszalancko zakładają *de facto* rewolucję w fizyce oraz astrofizyce i kosmonautyce, albowiem ich bohaterowie poruszają się we wszechświecie jak, nie przymierzając, my po Ziemi, czyli mają w pełni zmapowany wszechświat¹⁷, a przekraczanie prędkości światła nie stanowi dla nich żadnego problemu (chyba że zawiodą kompensatory grawitacyjne albo ktoś się na nas zasadzi i nas zlikwiduje).

Wskazane kwestie dotyczą więc nauki i szeroko rozumianych badań; w tym zakresie obaj autorzy są jednak niekonsekwentni. Badania nie mają w zasadzie żadnych ograniczeń o charakterze etycznym. To, co pisze Asimov w *Drugiej Fundacji*, musi budzić co najmniej zdziwienie:

Ma to być cywilizacja oparta na psychologii. W całej dotychczasowej historii ludzkości postęp dokonywał się przede wszystkim w naukach fizycznych. Człowiek zyskiwał coraz większą władzę nad materią nieożywioną. Sterowanie osobowością i społeczeństwem zdane było na ślepy przypadek albo ograniczało się do nieprecyzyjnych i chaotycznych zasad intuicyjnych systemów etycznych opartych na inspiracji i uczuciu. [...] obaj — i on, i ja — wiedzieliśmy, że w końcu odkryje to, że nie jesteśmy panami swej woli. [...] Drugie Imperium Galaktyczne, którego obywatele dojdą do dobrowolnego poddania się rządowi mentalistów. W tym samym czasie rozwój Drugiej Fundacji doprowadzi do wyłonienia się grupy psychologów zdolnych do przejścia roli przywódców¹⁸.

Innymi słowy — nie wiem, czy świadomie, czy nie — Asimov powtarza uwagi Edwarda Bernaysa z jego *Propagandy*¹⁹. Bardziej zaskakuje jednak uwaga

¹⁶ Trzeba w tym miejscu wskazać pewną, dość ostrą, uwagę Stanisława Lema, że w tego typu literaturze „załganie” nauki przekracza jednak granice zdrowego rozsądku; por. S. Lem, *Opowieści o pilotach Pirxie*, Warszawa 1973, s. 127–130.

¹⁷ Nie do końca, bo na przykład system Darius, w którym „ukrywa się” Równanie, jest całkowicie nieznanym innym mieszkańcom Megagalaktyki; por. D. Weber, *Nieprzejednana Honor*, przeł. R. Kot, Poznań 2019, s. 675 n.

¹⁸ I. Asimov, *Druga Fundacja*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1989, s. 136–137, 152.

¹⁹ E. Bernays, *Propaganda*, New York 1928, <https://archive.org/details/BernaysPropaganda> (dostęp: 28.03.2023); J.Z. Lichański, *Propaganda i manipulacja: komentarz retoryczny oraz próba spojrzenia syntetyzującego — Edward Bernays*, *Propaganda, New York 1928: omówienie wraz z komentarzem*, [w:] *Retoryka i manipulacja. Propaganda*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 2020, s. 27–76. Chodzi mi o zdanie otwierające dzieło Bernaysa: „The conscious and intelligent manipulation of the organized habits and opinions of the masses is an important element in democratic society. Those who manipulate this unseen mechanism of society constitute an invisible government which is the

Asimova zawarta w *Korzeniach Fundacji*, gdzie *expressis verbis* powiada on, że pewne badania muszą abstrahować od ograniczeń etycznych: „pełne badanie wymagałoby eksperymentów i zaangażowania w nie całych światów, i to w bardzo długim okresie — poza tym całkowitego braku etycznej odpowiedzialności!”²⁰.

Podobne uwagi znajdujemy u Webera z tym, że wskazuje on na wspomniane wcześniej różnice. Oto część tychże przywódców (oraz, co ważniejsze, badaczy) jest dobra, a część nie — jednakże dlaczego, tego żaden z autorów nie wyjaśnia. Być może dlatego, że na przykład przywódca tak zwanego Równania (u Webera) preferują segregację zmodyfikowanych genetycznie ludzi i część z nich musi być niewolnikami genetycznymi²¹. Definitywnie kwestie te są opisane w ostatniej (dotąd!) powieści cyklu — *Nieprzejednana Honor*²².

Problemem, który musi w tej sytuacji budzić co najmniej zdziwienie, są kwestie dotyczące opisu społeczeństw. Otóż obaj pisarze traktują je jako pewną masę (raczej tłum, i to w sensie, jaki temu pojęciu nadał jeszcze u schyłku XIX wieku Gustaw Le Bon²³), do której albo stosuje się prawa tak zwanej psychohistorii i steruje ludźmi niezależnie od ich woli (Asimov)²⁴, albo są oni po prostu tłum, na którym pojawiają się bohaterowie opowieści (Weber).

Interesująco z naszego punktu widzenia wygląda opis ustrojów, jaki proponuje Weber. Liga Solarna, która początkowo odgrywa rolę arbitra w sporach między państwami, jest federacją państw. Ma też konstytucję, która gwarantuje każdemu z członków możliwość opuszczenia federacji, co okazuje się iluzoryczne, gdy na przykład Beowulf stara się skorzystać z tego prawa²⁵. Władze Ligi są oczywiście obieralne, ale... *de facto* Ligą rządzą urzędnicy niewybieralni, podsekretarze stanu, nazywani potocznie Mandarynami²⁶. To oni decydują o polityce i gospodarce; w tym drugim przypadku są oczywiście poddawani naciskom korporacji, a co za

true ruling power of our country” [„Świadome i inteligentne manipulowanie zorganizowanymi nawykami i opiniami mas jest istotnym elementem w społeczeństwie demokratycznym. Ci, którzy manipulują tym niewidzialnym mechanizmem w społeczeństwie, tworzą niewidzialny rząd, który jest prawdziwym władcą siły naszego kraju”] — E. Bernays, *op. cit.*, s. 9.

²⁰ I. Asimov, *Korzenie Fundacji*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1994, s. 15.

²¹ D. Weber, *Nie tylko Honor*, s. 203.

²² D. Weber, *Nieprzejednana Honor*, s. 219, 481.

²³ Por. G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, przeł. Z. Poznański, H. Altenberg, Lwów-Warszawa 1899; G. Le Bon, *Psychologia rozwoju narodów*, przeł. J. Ochorowicz, S. Sikorski, Warszawa 1897.

²⁴ Jednoznacznie pisze o tym Asimov w utworze *Druga Fundacja*, s. 292–293: „Gorsza sprawa była ze znalezieniem metody takiego manipulowania nastrojami na Trantorze, by nikomu nie przyszło za wcześniej do głowy, że to właśnie Terminus jest centrum tego, czego szukają. [...] A dźwignię można było przesunąć i doprowadzić do połączenia dopiero we właściwym momencie. Dopilnowałem tego. [...] Nigdy się nie dowie, że była manipulowana, a zresztą wyszło jej to osobiście na dobre, gdyż jednym ze skutków tej manipulacji była stymulacja rozwoju jej intelektu i całej osobowości”. Brzmi to jak reguły, które już w 1928 roku opisał Bernays w *Propagandzie*; por. J.Z. Lichański, *Propaganda i manipulacja*, s. 27–76; por. też przyp. 9.

²⁵ D. Weber, *Zwiastuny burzy*, przeł. R. Kot, Poznań 2013, s. 459.

²⁶ D. Weber, *Nieprzejednana Honor*, s. 526–559.

tym idzie — są przez te korporacje korumpowani (przez na przykład zasiadanie w radach nadzorczych). Korupcję stosuje także Równanie, które, jak się okaże, jest przy tym sporą częścią tego, co określa się jako „głębokie państwo”²⁷.

Co ciekawsze, obaj autorzy *de facto* usuwają poza pole swych zainteresowań kwestie związane z religią i ogólniej — problemami wiary²⁸. W ich światach ta problematyka nie istnieje lub jest marginalna. Co prawda u Webera kilkakrotnie następuje nawiązanie do tych kwestii — Grayson wyznaje jakąś odmianę religii i pojawia się tam koncepcja Testera (Boga?), który stawia swym wyznawcom pewne zadania do rozwiązania, zadania o charakterze etycznym²⁹. Pojawia się też, w dość dziwnej formie, judaizm (opis ślubu według tejże tradycji), ale znów nie ma to znaczenia dla osi fabularnej.

Z kolei pytanie o *zasady etyczne*, jakimi się kierują protagoniści Asimova i Webera, prowadzi czasami do dziwnych wniosków, albowiem u pierwszego z autorów kwestia poświęcenia jakiejś grupy, aby ochronić Drugą Fundację, wywołuje jedynie refleksję, że zamiast 50 osób należałoby, zgodnie z prawami statystycznymi (jakimi, nie zostaje wyjaśnione), poświęcić 75 osób³⁰. Natomiast bohaterowie Webera (tu liczba zabitych idzie w miliony) jakoś nie znają pojęcia stresu bojowego i może nie kwitują takich wydarzeń obojętnie, ale traktują je jako coś nieuchronnego, nad czym tak naprawdę nie ma sensu się zastanawiać³¹. Dlatego też gdy w tomie *Nieprzejdnana Honor* główna bohaterka niespodziewanie zaczyna mieć problem z tym, że jej najbliżsi giną (oczywiście nie wszyscy!), jej rozterki duchowe wypadają błado. Co gorsza, przypominają nam rozwiązania znane z romansów na przykład Nory Roberts (ukochany Honor pojawia się w najbardziej dramatycznym momencie — rozwiązanie typu *deus ex machina*).

Idąc dalej, należy wskazać, iż problem, który starał się opisać i przeanalizować Bogdan Trocha, a zatem problem zbrodni w światach SF i fantasy, w cyklach Asimova³² i Webera³³ jest po prostu pewnym wydarzeniem, któ-

²⁷ E. Bernays, *op. cit.*; W.C. Mills, *op. cit.*

²⁸ Problem ten opisał także Le Bon w *Psychologii rozwoju narodów*, zwłaszcza w końcowej części swych rozważań. Podobne opinie można znaleźć w książce Józefa Tischnera, *Etyka a historia. Wykłady*, oprac. D. Kot, Kraków 2008. Ciekawa, acz bardzo smutna jest rozmowa, jaką prowadzi Honor z przedstawicielem Korpusu Kapelanów Graysona (por. D. Weber, *Nieprzejdnana Honor*, s. 30–31), dotycząca między innymi wyświęcania kobiet.

²⁹ Przypominam tu rozróżnienie etyki i moralności za Józefem M. Bocheńskim, *Sto zabobonów. Krótki filozoficzny słownik zabobonów*, Kraków 1992, s. 45–47; J.M. Bocheński, *Logika i filozofia: wybór pism*, oprac. J. Parys, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1993.

³⁰ I. Asimov, *Druga Fundacja*, s. 289–290.

³¹ Można jednak zwrócić uwagę, że w tomie *Honor królowej* (2000) problem ten zostanie podniesiony; podobnie w tomach: *Honor wśród wrogów* (2002), *W rękach wroga* (2003) oraz *Cień zwycięstwa* (2017).

³² B. Trocha, *op. cit.*

³³ Nie znam literatury poświęconej temu problemowi u Webera; obawiam się, że kwestia ta w odniesieniu do cyklu „Honor Harrington” nie była dotąd podnoszona. A są tam „smakowite” wątki: zamachy, morderstwa, w tym — masowe morderstwa, pojedynki itp.; por. m.in. D. Weber,

re służy do „pchnięcia akcji” — nie ma bowiem śladu po ich istotnym wpływie na zachowania czy psychikę postaci³⁴. To zastanawiające i dość w sumie groźne, gdyż podważa przekonanie, że „ci dobrzy” są naprawdę dobrzy. Pytanie o moralność jest zatem pytaniem bezprzedmiotowym — postaci wykonują określone zadania i najistotniejsze jest, by wykonały je bezbłędnie. Do pewnego stopnia są oni więc „zniewoleni”, i to w sensie, jaki nadał temu pojęciu Hermann Broch³⁵. Wydaje się, że zacytowane jako motto artykułu ostrzeżenie Brocha wypowiedziane w jego *Śmierci Wergilego* zyskało tu nowe, szalenie niebezpieczne, znaczenie.

Niezwykle istotnym składnikiem obu cykli powieściowych jest jednakże opis problemów ekonomicznych i społecznych, a także prawnych społeczeństw przyszłości. I tu ponownie musimy przywołać, wspomniane już, studia dotyczące się wzrostu i upadku imperiów³⁶. Dodałbym do nich jeszcze jedną pozycję, mianowicie niezwykle ważką w kontekście niniejszych rozważań rozprawę Toby’ego Wilkinsona *Powstanie i upadek starożytnego Egiptu*³⁷. Nie czynię tego dla mnożenia literatury, ale aby przywołać znaczącą próbę pokazania, jak istotnym elementem w dziejach imperiów jest kwestia zarządzania państwem o zróżnicowanej etnicznie ludności oraz o bardzo skomplikowanej gospodarce (co dotyczy światów Asimova i Webera, a także, acz nie jest to przedmiotem niniejszych rozważań, Franka Herberta, ukazanego w *Diunie*).

Są to kwestie, które i Asimov, i Weber, choć świadomi całej komplikacji takiego organizmu, nie w pełni chyba rozumieli. Zbyt wiele uwagi poświęcili bowiem zagadnieniom nawet nie tyle prawnym (acz szkoda), ile rozważaniom o charakterze politologicznym oraz wojskowym. W efekcie niezwykle ważny dla opisu sy-

Kwestia honoru, przeł. J. Kotarski, Poznań 2001; D. Weber, *Honor na wygnaniu*, przeł. J. Kotarski, Poznań 2002. Szczególnie interesujący jest wątek „zbrodni wojennych”; por. D. Weber, *Honor wśród wrogów*, przeł. J. Kotarski, Poznań 2002; D. Weber, *W rękach wroga*, przeł. J. Kotarski, Poznań 2003.

³⁴ Jedyńy w całym cyklu opis wahań Honor Harrington pojawia się w tomie *Honor na wygnaniu* (s. 429–440), gdy autor podkreśla zmęczenie, w tym psychiczne, bohaterki przed podjęciem decyzji o walce z przeważającymi siłami przeciwnika. Bitwa zostaje wygrana przez Honor: „Ledwie winda ruszyła, oklapła i oparła się o ścianę. Simon stał tuż obok, gotów ją złapać, gdyby zaczęła osuwać się na podłogę, i była mu wdzięczna [...]. Pięć minut później James MacGuinness wszedł do kabiny, poprawił leżącą bezwładnie Honor [...] admirał lady Honor Harrington spała jak zabita” — D. Weber, *Honor na wygnaniu*, s. 486–487. Warto dodać, że tego samego dnia protagonistka przeżyła zamach na siebie, stoczyła pojedynek oraz wygrała bitwę. Nadmienmy też, że drugi opis stresu bojowego pojawi się w tomie D. Weber, *Cień zwycięstwa*, przeł. R. Kot, Poznań 2017, s. 493–494.

³⁵ P.M. Lützel, *Hermann Broch und die Menschenrechte. Anti-Versklaverung als Ethos der Welt*, Berlin-Boston 2021.

³⁶ O. Spengler, *op. cit.*; E. Gibbon, *op. cit.*; P. Johnson, *op. cit.*; A. Toynbee, *op. cit.*; D. Landes, *op. cit.*; W. Dalrymple, *op. cit.*; T. Wilkinson, *Powstanie i upadek starożytnego Egiptu. Dzieje cywilizacji od 3000 p.n.e. do czasów Kleopatry*, przeł. N. Radomski, Poznań 2021.

³⁷ T. Wilkinson, *op. cit.*

stemu politycznego i gospodarczego Haven³⁸ problem tak zwanej doli, czyli dotacji państwowej dla części ludności, stał się zbyt wielkim obciążeniem finansowym i doprowadził do zapaści ekonomicznej³⁹.

Ocena przeszłości

Bardzo dziwnie w analizowanych cyklach wypada jednak ocena przeszłości. Ponieważ pojawia się w nich, szczególnie u Webera, ocena historii Polski, od tych kwestii zacząć. Jego zdaniem istotą naszego systemu w schyłkowym okresie I Rzeczypospolitej była... anarchia. Ciekawe też, że pojawia się tam, dość niespodziewanie, uniwersytet harwardzki (albo niedopatrzenie autora bądź redakcji, albo świadomy zabieg):

W czasie studiów na uniwersytecie harwardzkim Benjamin zapoznał się między innymi z historią Rzeczypospolitej Polskiej, której koniec nastąpił, gdy idea wolności szlacheckiej została wypaczona do tego stopnia, że aby przegłosować cokolwiek w parlamencie, wymagana była jednomysłność. W praktyce, jak należało się spodziewać, nie można było podjąć żadnej decyzji. Na Graysonie sytuacja nie wyglądała jeszcze aż tak źle [...]⁴⁰.

Ta ocena, szczególnie że związana z opisem systemu prawno-politycznego innego państwa, jest co najmniej zaskakująca. Zwłaszcza że planeta Grayson jest raczej wzorowana nie na Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a na Japonii, i to z okresu Meiji oraz czasów po I wojnie światowej⁴¹.

Także w tomie *Cień zwycięstwa*⁴² przedstawione są między innymi Polska (kryje się pod nazwą... Włocławek) i Czechy (ukryte pod nazwą Chotěbŕ). Obrazy walki obu planet-państw o niepodległość trochę nawiązują z jednej strony do wydarzeń związanych z Solidarnością (ale dokonującej zbrojnego przewrotu),

³⁸ Dla uproszczenia nie wprowadzam wszystkich nazw tego świata, a są to: Republika Haven, Ludowa Republika Haven i ponownie (po przewrocie) Republika Haven. To samo dotyczy Manticore, które jest królestwem, a następnie imperium gwiazdowym.

³⁹ Przypomina to nieco sytuację, w jakiej znalazła się... Grecja; kwestie konsekwencji takiej polityki opisał przy tym nie ekonomista, a autor kryminałów; por. serię „Zbrodnie w Cieniu Akropolu. Trylogia kryzysu” ze świetnym, acz zwięzłym wytłumaczeniem istoty problemów ekonomicznych, społecznych i politycznych, których prąródłem stało się... niekontrolowane rozdawnictwo pieniędzy z budżetu; zob. P. Markaris, *Niesplacone długi*, przeł. P. Kordos, Warszawa 2018; P. Markaris, *Kasacja po grecku*, przeł. P. Kordos, Warszawa 2019; P. Markaris, *Chleba, edukacji, wolności*, przeł. P. Kordos, Warszawa 2020. W takim właśnie kryzysie pogrążyła się Weberowska Republika Haven. Wspomniana trylogia dobrze pokazuje problemy, przed jakimi realnie stanęła Grecja, a także doskonale wyjaśnia trudności, w jakie — z własnego wyboru — „wpakowała się” Republika Haven. Szczególnie ważny jest ostatni tom, *Chleba, edukacji, wolności*, w którym pojawia się wątek zemsty na tych, którzy doprowadzili do tak trudnej sytuacji ekonomicznej w kraju.

⁴⁰ D. Weber, *Honor na wygnaniu*, s. 240.

⁴¹ Celny opis znajduje się w P. Johnson, *op. cit.*, s. 193–205.

⁴² D. Weber, *Cień zwycięstwa...*

a z drugiej do Praskiej Wiosny (choć udanej)⁴³. Zwracam uwagę, że w obu wypadkach poważna myśl o przewrocie pojawia się „po” — w wypadku Polski (Włocławka) po zniszczeniu autobusu z dziećmi przez ochronę jednej z korporacji (przy milczeniu rządowej policji), a w przypadku Czech (Chotěbořa) po masakrze pokojowej manifestacji studentów⁴⁴.

Poza nimi jest jeszcze kilka innych planet-państw, które chcą wyrwać się spod „opieki” Ligi Solarnej, lecz ich wysiłki bardziej przypominają tak zwaną Arabską Wiosnę niż próbę opisania i zrozumienia odnośnych państw⁴⁵. W dodatku, co ważne, okazuje się, że do walki z Ligą Solarną wszystkie te państwa są namawiane przez... Równanie, które podszywa się pod Imperium Manticore. Oczywiście powstania mają zostać „utopione we krwi”, co ma zostać zaliczone na rachunek Imperium, aby je skompromitować.

Interesujące jest w tym wypadku to, że autor sugeruje, iż w takich rozgrywkach politycznych trzeba brać pod uwagę wszystkich graczy, nawet takich, o których istnieniu krążą tylko pogłoski — Równanie jest bowiem uważane przez władze Ligi za czysty wymysł Manticore (oraz Haven), które w ten sposób starają się ukryć swoje zapędy imperialistyczne⁴⁶. Mamy zatem do czynienia nie z teoriami spiskowymi, jak chcą władze Ligi, ale z „pułapkami wewnątrz pułapek w pułapkach”, że zacytuję opinię wziętą z innego cyklu, mianowicie z *Diuny* Herberta⁴⁷.

⁴³ Autor pokazuje, że w obu wypadkach chodzi o pozbycie się raczej „opieki” korporacji; zarazem jednak na przykład w wypadku Włocławka pojawia się między innymi stacja kosmiczna odgrywająca rolę ważnego centrum gospodarczego, pod nazwą... Józef Piłsudski (*sic!*); por. D. Weber, *Cień zwycięstwa*, s. 723 n. Dla wątpiących w taką interpretację trzeba dodać, że mieszkańcy Włocławka mówią po polsku; zob. *ibidem*, s. 391.

⁴⁴ D. Weber, *Cień zwycięstwa*, *passim*.

⁴⁵ Chyba nie bez znaczenia jest także to, że wszystkie one należą do tak zwanego Pogranicza, co z jednej strony wskazuje na ich małe znaczenie polityczne, acz — z drugiej — sporą rolę gospodarczą (wszystkie one są drenowane przez korporacje Ligi oraz Floty Pogranicza), oraz w zasadzie wszystkie dążą do tego, aby wejść w sojusz polityczny i gospodarczy z Gwiezdnym Imperium Manticore. Warto tu zacytować skrótowy opis wydawcy: „Mesańskie Równanie od stuleci wcielało w życie plany urzędzenia galaktyki po swojemu. Natrafiło jednak na przeszkodę w postaci Gwiezdnego Królestwa Manticore. Sprowokowało więc wojnę między Manticore a Ligą Solarną. Temu właśnie miała posłużyć operacja Janus, polegająca na zachęcaniu różnych ugrupowań rebelianckich do działania i obiecywaniu im wsparcia ze strony Królestwa. Wsparcia, które miało nigdy nie nadejść. Dla Ligi Solarnej zaś byłby to kolejny argument przeciwko Manticore. skutkiem ubocznym operacji Janus stała się fala rewolucji dających szansę uciśnionym planetom na zdobycie prawdziwej niezależności” — *Cień zwycięstwa*, [lubimyczytac.pl](http://lubimyczytac.pl/ksiazka/4812363/cien-zwyciestwa), [https://lubimyczytac.pl](https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4812363/cien-zwyciestwa) (dostęp: 21.04.2022).

⁴⁶ D. Weber, *Cień zwycięstwa*, s. 235.

⁴⁷ F. Herbert, *Diuna*, przeł. M. Marszał, t. 2, Warszawa 1985, s. 231. Świetnie pasuje to do obu omawianych cykli powieściowych, albowiem bardzo często autorzy pokazują sytuacje, w których sprawy z pozoru oczywiste mogą mieć wiele ukrytych podtekstów; u Webera jest to celnie pokazane, gdy po zdobyciu Mesy, pierwszej siedziby Równania, następują wybuchy jądrowe pozornie niedające się wyjaśnić (D. Weber, *Cień zwycięstwa*, s. 922–927). Ta sprawa będzie miała zresztą swoje konsekwencje, oczywiście dla czytelników, ale bardzo trudne do rozwiązania dla protagonistów (por. D. Weber, *Nieprzejednana Honor*, s. 481 n., 675 n.).

Bardzo wysoko postawieni i pozytywnie ukazani są przedstawiciele Rosji, szczególnie caryca Katarzyna⁴⁸, a także... cesarstwo niemieckie, które pojawia się pod nazwą Cesarstwo Andermańskie⁴⁹. Wskazuje to na dość zaskakujące oceny przeszłości, jakich dokonuje David Weber.

W ogóle *Cień zwycięstwa* jest interesujący jako swoista analiza politologiczna opisywanego wszechświata. Nie muszę dodawać, że z kwestiami *stricte* prawnoustrojowymi mieszają się problemy między innymi zmian genetycznych⁵⁰. Dodam tylko, że Weber ma ciągle problem z jasnym przedstawieniem opozycji między Mesą-Równaniem (choćby niewolnictwo genetyczne) a na przykład Beowulfem, albowiem wskazuje, że zmiany te były konieczne ze względu na warunki zasiedlania innych planet, a wszyscy mieszkańcy Metagalaktyki rzeczywiście byli i są z konieczności poddawani takim zabiegom. Przypomina to nieco sytuację opisaną przez Asimova w cyklu „Fundacja”, acz ten autor tak drastycznie tych kwestii nie stawia.

Politolog, który przedstawia te zagadnienia, nazywa się Du Havel i jest byłym niewolnikiem genetycznym; jego rozważania dotyczą między innymi konstytucji USA czy powstania takich krajów jak Belgia i Szwajcaria. Jawią się one jednak jako... dość schematyczne⁵¹. Przedstawienie zasad konstytucji USA⁵² budzi spore wątpliwości, albowiem nie w pełni zgadza się z tym, co piszą na jej temat amerykańscy, na przykład jeśli chodzi o kwestie usankcjonowania niewolnictwa!⁵³ Uwagi zaś na temat Belgii i Szwajcarii sprawiają wrażenie, jakby autor nie w pełni widział, o czym pisze, bo choćby Szwajcaria jest ukazana jako swoiste zagłębie wojsk najemnych⁵⁴. Brakuje jakichkolwiek uwag na temat ustroju tego kraju, który — niezależnie od naszych współczesnych ocen — jest dość wyjątkowy na tle nie tylko Europy, ale i całego świata.

Wnioski

Pierwszy wniosek, jaki nasuwa się na podstawie przedstawionej analizy, to konstatacja, że autorom obu cykli powieściowych świetnie „idzie” opis kryzysów i wojen jako konsekwencji zamiast pokazania tła oraz przyczyn owych wynisz-

⁴⁸ D. Weber, *Królowa niewolników*, przeł. J. Kotarski, Poznań 2005, s. 483.

⁴⁹ D. Weber, *Honor wśród wrogów*, *passim*.

⁵⁰ D. Weber, *Królowa niewolników*, s. 65; D. Weber, *Cień zwycięstwa*, s. 593.

⁵¹ D. Weber, *Królowa niewolników*, s. 62, 307–308.

⁵² Brakuje między innymi uwag na temat Deklaracji Niepodległości, co musi budzić co najmniej zdziwienie. Zaskakuje też milczenie na temat choćby słynnego wystąpienia pastora Martina Luthera Kinga z 1963 roku i marszu na Washington; por. I. Rusinowa, *Martin Luther King Jr. 1929–1968*, Pułtusk-Warszawa 2014, s. 279 n.

⁵³ Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej*, t. 1–5, Warszawa 2009–2017.

⁵⁴ *Ibidem*.

czających naszą cywilizację tragedii. One są z reguły nazywane, a nie solidnie przedstawione.

Zarazem na przykład w cyklu Webera przyczyny walk o uniezależnienie się niektórych światów od wszechwładzy Imperium Solarnego czy walki z niewolnictwem genetycznym są świetnie osadzone w historii naszych walk z niewolnictwem w XIX i XX wieku czy w historii tak zwanej dekolonizacji w XX wieku⁵⁵, a wyjaśnienie obu zjawisk jest raczej mało wiarygodne (niewolnictwo seksualne, niewolnicy do ciężkich prac fizycznych — w dobie powszechnej automatyzacji zakrawa to na nieporozumienie). Już bardziej przekonujące są przyczyny walki o niepodległość w postaci sprzeciwu przeciwko korupcji oraz wyzyskowi ekonomicznemu. Ten ostatni zresztą, co pokazuje sytuacja Haven, może być wynikiem złej polityki społecznej i gospodarczej, której istotą przez pewien czas jest wspomniane już rozdawnictwo funduszy budżetowych, a nie rozwój gospodarczy.

Kolejny wniosek wiąże się ze zbyt powierzchownym potraktowaniem strony psychologicznej zbiorowisk ludzkich, które postrzegane są jako masa, dość bezrefleksyjnie dająca sobą sterować. Zarazem, szczególnie u Webera, zaskakuje dość mechaniczne przeniesienie w kosmos wyobrażeń o strukturze prawno-politycznej oraz społecznej przyszłych cywilizacji, które przypominają bardzo dobrze znane nam z naszej historii społeczeństwa. Jeśli czyta się choćby Paula Johnsona⁵⁶, to jego opisy i analizy politologiczne wyglądają momentami, jakby dały fundament pomysłom Davida Webera.

Tak samo zarówno próba opisu cywilizacji treecetów (swoistej odmiany myślących kotów, do tego obdarzonych zdolnościami telepatycznymi), jak i próba nauczania ich języka migowego jako formy porozumiewania się z ludźmi, acz interesująca, wyglądają dość naiwnie⁵⁷.

Bardziej niepokojąca jest jednak następną konstatacją, jaką nasuwa lektura tychże cykli. Asimov, a raczej kontynuujący jego myśl Brin, uważa, że zniszczenie pamięci o przeszłości cywilizacji oraz kultury ludzkiej wyjdzie nam na korzyść, bo unikniemy popadnięcia w chorobę *ch a o s u*. Ten zaś zdaniem obu autorów jest wynikiem pamięci o przeszłości, która to pamięć tylko przeszkadza w budowaniu przyszłości⁵⁸.

Ciekawe, że u Webera jest odwrotnie — pamięć o przeszłości, acz szalenie wybiórcza, jest ważna, albowiem stanowi (nie bardzo wiadomo jak, bo nie jest to przez autora wyjaśnione) ważny element w budowaniu przyszłości właśnie. Co bardziej znaczące, Weber dość świadomie odwołuje się do posiadania przez czytelnika właśnie, powiedzmy ostrożnie, szkolnej wiedzy o historii na-

⁵⁵ Opis tego zjawiska zob. m.in. P. Johnson, *op. cit.*, s. 503–582.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Szczególnie że posługują się one pojęciami abstrakcyjnymi przejętymi z cywilizacji i kultury ludzi, co momentami przypomina chwyt typu *deus ex machina*, a jednak jest zbyt dużym uproszczeniem ze strony Davida Webera i pozostałych współautorów serii.

⁵⁸ D. Brin, *Tryumf Fundacji*, przeł. Z.A. Królicki, Poznań 2001.

szej cywilizacji i kultury, na przykład o historii imperiów amerykańskiego, brytyjskiego, francuskiego, niemieckiego czy rosyjskiego, ale też historii... Polski⁵⁹, a także współczesnej wiedzy o działaniu takich imperiów jak amerykańskie czy Wspólnota Europejska, albowiem aluzje do nich są bardzo istotnym elementem budowy świata przedstawionego przez Webera.

Co za tym idzie — kolejnym problemem jest założenie o dokonaniu takich odkryć w zakresie fizyki oraz astrofizyki, które zlikwidują problem podróży międzygwiazdnych, a przy okazji zapewnią nam możliwość porozumiewania się praktycznie bez specjalnych opóźnień w wymianie informacji⁶⁰.

Dyskusja

Przedstawione rozważania nasuwają wniosek, który nieuchronnie zbliża nas do opinii Stanisława Lema, że może to i fabularnie jest ciekawe, ale jakiegokolwiek wiedzy takie lektury nie dają. Co gorsza, sugerują, że pewne możliwości stoją przed nami otworem, pod warunkiem wszakże, że przebudujemy całą współczesną fizykę oraz astrofizykę, nie mówiąc już o biologii. Co do tej ostatniej sędzę, że może się to wiązać z opinią wyrażoną przez Asimova w tomie *Korzenie Fundacji*, w którym mówi on o tym, że badania między innymi genomu są szalenie kosztowne oraz niezwykle czasochłonne⁶¹. Jednak jak to się stanie — tajemnica to wielka, jak mawia Stanisław Michalkiewicz. Czy zatem zaproponowałem zajęcie się pisarstwem dwu (a raczej większej liczby pisarzy), aby pokazać, że jest to kompletna strata czasu? Wbrew pozorom — nie.

U podstaw obu cykli powieściowych, niezależnie od wszystkich płycizn i uproszczeń, legły jednak obawy, że na starej Ziemi, wbrew temu, co pisał przed laty Josif Szklowski⁶², robimy wszystko, aby życie na tejsze planecie uniemożliwić. Co więcej, gdy wyruszymy na podbój wszechświata, to polecimy tam z konieczności, jak pokazuje Lem w *Inwazji z Aldebarana*: „Nonsens. Jak mogą mieć sputniki, jeżeli nie potrafią zestrugać równoległe kawałka deski?”⁶³ oraz w *Solaris*: „Wyruszamy w kosmos przygotowani na wszystko [...] wcale nie chcemy zdobywać kosmosu, chcemy tylko rozszerzyć Ziemię do jego granic [...] nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster”⁶⁴.

Innymi słowy, autorzy pomijają kwestię dość fundamentalną. Czy jesteśmy przygotowani do takiego podboju wszechświata? Czy aksjologia, którą się kieru-

⁵⁹ P. Johnson, *op. cit.*

⁶⁰ Znowż trzeba w tym miejscu wskazać pewną, dość ostrą, uwagę Stanisława Lema, że w tego typu literaturze „załganie” nauki przekracza granice zdrowego rozsądku; por. J.Z. Lichański, „*Space opera*”..., s. 15–25; J.Z. Lichański, *Fantastyka i aksjologia*..., s. 55–70.

⁶¹ I. Asimov, *Korzenie Fundacji*, s. 361–365.

⁶² J. Szklowski, *Wszechświat. Życie. Myśl*, przeł. J. Jethon, Warszawa 1965.

⁶³ S. Lem, *Inwazja z Aldebarana*, [w:] S. Lem, *Inwazja z Aldebarana*, Kraków 1959, s. 227.

⁶⁴ S. Lem, *Solaris*, Kraków 1976, s. 76.

jemy, lub ostrożniej, którą winniśmy się kierować, jest w ogóle przez nas brana pod uwagę?⁶⁵ Oraz, drobiazg, co ją określa? Jakie normy etyczne oraz... prawne?⁶⁶

Lem przestrzega nas, że być może nie bardzo jesteśmy gotowi na tak wielką przygodę. Jak sądzę, autorowi można bez wątpienia przypisać swoistą regułę, dającą się ująć w formie dość aforystycznej: *Dichten und Erkennen*⁶⁷, czyli *Pisanie wierszy/Tworzenie i poznanie*. Istotnym składnikiem twórczości winna być zatem także jakaś forma poznania (w sensie filozoficznym) naszego świata. Twórczość ma być zatem swoistym lustrem, ale w daleko głębszym znaczeniu, niż sugerował to Stendhal. Ma nam ukazać nasze problemy poprzez obraz artystyczny; staje się on wtedy swego rodzaju modelem rzeczywistości (acz rzutowanym na daleko szersze, bo kosmiczne, tło).

Można powiedzieć, że i Asimov, i Weber zrobili właśnie to — postawili przed nami lustro, w który odbijamy się my sami. Jak powiada jeden z bohaterów *Solaris*, Snaut: „wyolbrzymiona jak pod mikroskopem nasza własna, monstualna brzydota, nasze błazeństwo i wstyd!”⁶⁸. Może to zbyt ostra diagnoza, ale patrząc na światy wykreowane przecież, aby pokazać, jakie mogą być one wspaniałe, zarazem — nieświadomie wszak — Asimov oraz Weber pokazali nam nas samych w krzywym zwierciadle kosmosu właśnie.

Jednocześnie trzeba postawić pytanie o to, czy jest szansa na wyjście z tego zaklętego kręgu wojen i zniszczeń. Odpowiedź Asimova jest banalnie prosta — są to Fundacje, które po prostu narzucają Metagalaktyce mądre rządy (częściowo sterowane przy pomocy AI). Odpowiedź Webera (i pozostałych autorów) jest nieco bardziej skomplikowana.

Zacznę od trececiów (bo po prostu lubię koty); otóż, ponieważ okazują się oni nie tylko empatami, ale wręcz umieją wyczuć, czy ktoś mówi prawdę, czy kłamie, stają się swoistymi towarzyszami wszystkich „dobrych” w Metagalaktyce. Kolejnymi ważnymi elementami budowy porozumienia są współpraca wywiadów wszystkich dotąd walczących stron (przede wszystkim Haven i Manticore, ale i do

⁶⁵ Najostrej ujął to Lem w opowiadaniu *Ananke*; por. S. Lem, *Ananke*, [w:] S. Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, s. 421–490.

⁶⁶ C. Znamierowski, *Szkola prawa. Rozważania o państwie*, Warszawa 1988; B. Trocha, *op. cit.*

⁶⁷ Świadomie nawiązuję do tytułu zbioru esejów Hermanna Brocha oraz do studium mego autorstwa: J.Z. Lichański, *Filozof wbrew woli. Stanisław Lem — miłośnik mądrości*, [w:] Stanisław Lem, *Fantastyka naukowa i fikcje nauki*, red. D. Heck, Warszawa 2021, s. 21, gdzie zwracałem uwagę, że: „Słowo: *dichten* w języku niemieckim oznacza nie tylko ‘pisanie wierszy’, ‘zmyślenie’, ale także... ‘uszczelniać’. Podsuwam jeszcze to inne znaczenie, bowiem Arendt chodzi ogólnie o działalność pisarską Brocha, a nie tylko o fakt, że był on poetą (co też dziwnie pasuje do... Lema)”. Warto tu również wskazać książkę Macieja Płazy, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006, której autor już na początku swych rozważań pisze bardzo podobnie o Lemie jak Hannah Arendt o Brochu. Oto zdaniem Płazy: „Głównym założeniem książki jest przekonanie, że literatura może pełnić funkcję poznawczą, lecz nie na zasadzie prostego naśladowania, tylko modelowania problemów epistemologicznych” — *ibidem*, s. 5.

⁶⁸ S. Lem, *Solaris*, s. 77.

pewnego stopnia Ligi Solarnej, nie mówiąc o pozostałych sojusznikach) oraz pełna współpraca gospodarcza wszystkich, którzy chcą rozwijać się gospodarczo, a nie walczyć. W odniesieniu do planet-państw tak zwanego Pogranicza (w tym między innymi Polski i Czech) potrzebne jest jednak przeprowadzenie, niestety krwawych, przewrotów przywracających rządy demokratyczne (warto podkreślić, że sprowadza się to do obalenia korporacji, które dotąd po prostu wprowadziły coś na kształt systemu kolonialnego). Aby to osiągnąć, oczywiście trzeba walczyć z... i tu pojawia się problem: z czym i z kim? Z Równaniem, które terrorem pragnie wprowadzić udoskonalanie rasy ludzkiej (przez manipulacje genetyczne), ale i ze wszystkimi, którzy w takiej czy innej formie (nie jest to do końca jasne, bo mieści się w tej grupie i korupcja, i wyzysk) pragną innych zniewolić, przede wszystkim gospodarczo. Przypomina to nieco problem, który opisywali wspomniani na początku badacze zajmujący się kwestiami przyczyn upadku imperiów⁶⁹. Tu wskazałbym jeszcze na studium dotyczące powodów upadku imperium hiszpańskiego⁷⁰, które jak równie szybko powstało, tak równie szybko stało się powszechnie znienawidzone (między innymi za wyzysk, jaki stosowało wobec państw wchodzących w skład tegoż imperium).

Warto także podkreślić kwestię, która dziś zaczyna nagle nabierać dość zaskakującego znaczenia. Chodzi o problem, który Weber omawia przy okazji opisywania systemu prawno-politycznego Haven. Mianowicie bardzo obciążające budżet wydatki socjalne prawie prowadzą do bankructwa państwa; ratuje się ono podbojami, które zapełniają skarb państwa. Jest to metoda stosowana na Ziemi chociażby przez wspomniane właśnie Imperium Hiszpanii⁷¹, co doprowadziło kraj (wraz z jego terytoriami zamorskimi) i do załamania gospodarczego, i w efekcie do próby wyzwolenia się spod hegemonii Madrytu⁷². Jako problemem postrzegana jest jednak kwestia nadmiernych wydatków socjalnych, których to analiza przez Webera jest wielce pouczająca⁷³. Innym problemem jest system inwigilacji obywateli w Haven — w Imperium Hiszpańskim zresztą również działał on do momentu rewolucyjnej zmiany rządu. Osobnym problemem okazuje się kwestia formy rządów i... jest to najślabszy element w cyklu powieściowym „Honor Harrington”. Autor zdaje się bowiem popierać formę monarchii konstytucyjnej, i to chyba w postaci *respublica mixta* sugerowanej jeszcze przez Arystotelesa (aczkolwiek Weber nie mówi o tym *expressis verbis*)⁷⁴.

⁶⁹ Por. przyp. 36.

⁷⁰ H. Kamen, *op. cit.*

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² Jedną z konsekwencji była wojna z USA w 1898 roku, zakończona spektakularną klęską Królestwa Hiszpanii (że o wcześniejszej walce Simona Bolívara w Ameryce Środkowej i Południowej nie wspomnę).

⁷³ Por. przyp. 20.

⁷⁴ Tak można wnioskować z propozycji, jaką narzuca Lidze Solarnej właśnie Honor Harrington (por. D. Weber, *Nieprzejdana Honor*, s. 941–945). Zasady, jakie przedstawia tam protagonistka, przypominają dość dawną zasadę, że aby osiągnąć ład społeczny i zapewnić obywatelom pokój

Pojawiają się także dwa problemy, których dotąd nie rozpatrywałem: po pierwsze, na ile upolitycznienie odczytań jest zamierzone, do jakiego stopnia zaś zostaje narzucone przez czytelnika? Po drugie, jeśli założyć, że nawiązania te są zamierzone, czy możliwe staje się czytanie utworów Asimova i Webera przez pryzmat „gatunków zmaconych” Geertza?⁷⁵ I w jaki sposób — o ile w ogóle — modyfikacji ulegnie wówczas rekonstruowany (zgodnie z regułami krytyki retorycznej) obraz czytelnika?

Kwestia pierwsza rzeczywiście może być „wspólną pracą” i autorów, i odbiorcy, który przecież jakąś wiedzą z zakresu politologii dysponuje (choćby tylko w wyniku... czytania prasy czy oglądania wiadomości w telewizji bądź internecie). Można założyć, że to my w toku odczytywania tych tekstów, zwłaszcza w Polsce w latach po 1989 roku, „dodajemy” autorom intencje, których mieć nie musieli. Mielibyśmy wtedy dobrą ilustrację (acz wymagającą ewentualnego zbadania) rozróżnienia, o którym wspominał już Roman Ingarden⁷⁶, gdy wskazywał na różnicę w podejściu badacza i zwykłego odbiorcy.

Kwestia druga, która odnosi się do możliwości „czytania przez pryzmat gatunków zmaconych”⁷⁷, jest o tyle uzasadniona, że:

kształtowanie się myśli społecznej w kategoriach lepiej znanych graczom i estetykom niż hydraulikom i inżynierom jest już poważnie zaawansowane. Szukanie analogii w dziedzinie humanistyki świadczy zarówno o destabilizacji gatunków, jak i o „przełomie interpretacyjnym”. Najwidoczniejszym następstwem tego jest odnowiony styl wypowiedzi. Zmieniają się narzędzia rozumowania i społeczeństwo coraz rzadziej bywa ukazywane w postaci skomplikowanej maszyny lub quasi-organizmu, coraz częściej jako gra na serio, dramat potoczny lub tekst złożony z zachowań⁷⁸.

Rzeczywiście, w wypadku obu cykli możemy mówić o „gatunkach zmaconych”, albowiem inaczej do przedstawionych w nich problemów podchodzimy i jako czytelnicy, i jako badacze. Wskazane wcześniej pewne analogie z badaniami

i warunki do rozwoju, należy po prostu „żyć według prawa” i przestrzegać tegoż prawa. Można znaleźć tu delikatną zbieżność z zasadą Kanta „postępuj tylko według takiej maksymy, dzięki której możesz zarazem chcieć, żeby stała się powszechnym prawem” — I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przeł. M. Wartenberg, R. Ingarden, Warszawa 1971, s. 50. Tischner dodaje do tego jednak ważką uwagę o podstawie metafizycznej i religijnej, co Weber pomija; zob. J. Tischner, *op. cit.*, s. 295–307. O *respublica mixta* zob. m. in. P. Rzewuski, *Monarchia mixta, czyli poszukiwanie suwerena. Studium koncepcji władzy w I Rzeczypospolitej w latach 1505–1609*, Warszawa 2022 (tu bardzo dobry przegląd literatury na ten temat); czy wcześniejsze prace Konstantego Grzybowskiego: *Teoria reprezentacji w Polsce epoki Odrodzenia*, Warszawa 1959; K. Grzybowski, *Ojczyzna, naród, państwo*, Warszawa 1970.

⁷⁵ C. Geertz, *O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, przeł. Z. Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113–130.

⁷⁶ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 165–406; R. Ingarden, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 364–393.

⁷⁷ C. Geertz, *op. cit.*

⁷⁸ *Ibidem*, s. 117.

nad rozkwitem i upadkiem imperiów (zwracam uwagę, że musimy się przy tym odwołać do dzieł powstających w ciągu ponad 100 lat) czy z przemianami w naukach biologicznych, humanistycznych i ścisłych powodują, że z obu perspektyw (badacza i czytelnika) inaczej postrzegamy przedstawiane przez Asimova i jego kontynuatorów oraz Webera problemy. Czy ulegnie wtedy zmianie obraz czytelnika, szczególnie gdy zastosujemy reguły krytyki retorycznej? Do pewnego stopnia tak, gdyż większy nacisk trzeba wówczas położyć na kwestie związane na przykład z ideologią, problematyką gender (nawet rozumianą wąsko, jako zagadnienie ról społecznych) czy krytyką epistemiczną. Dobrym przykładem jest tu studium Paula Michaela Lützelera⁷⁹ na temat problemu praw człowieka w twórczości Hermanna Brocha, w którym taka perspektywa badawcza pozwala w niej dostrzec wątki, które dotąd czytelnik mógł prześlepić.

Podobne pytania można i trzeba zadać przecież omawianym cyklom; wtedy ukażą one niepokojące pytania, których istnienie, acz tkwiące w tekstach, dostrzeżę czytelnik oraz badacz, analizując je lub tylko je odbierając już w innym czasie, z innym doświadczeniem.

Konkluzje

Tę część zacznę od wyjaśnienia przyczyny posłużenia się takim dziwnym mottem. Broch zwraca bowiem uwagę, że oto to, co wydawało się tak pewne i solidne, nagle znalazło się w stanie niepewności, rzecz można — płynności. Co gorsza, nie było to tylko odczucie grupki estetów czy administratorów imperium, a stało się nie jakimś wydarzeniem, na przykład naturalnym kataklizmem, który zawsze przypomina o niepewności egzystencji, lecz trwałym elementem kondycji, więcej — życia⁸⁰. Taki jest świat, który opisują i Asimov, i Weber.

Można zatem powiedzieć: nic niezwykłego⁸¹. Jak dowodzą przywołane na początku opracowania związane z kształtowaniem, rozwojem i upadkiem imperiów⁸², procesy, które opisują obaj autorzy, a także Brin, Benford czy Herbert, ani nie są niczym niezwykłym, ani nie porażają odkrywczością. A jednak...

⁷⁹ P.M. Lützeler, *op. cit.*

⁸⁰ Tu znów trzeba przywołać między innymi prace Stanisława Lema, a z wcześniejszych chociażby R. Thom, *Parabole i katastrofy. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Giulio Giorello i Simoną Marini*, przeł. R. Duda, Warszawa 1991.

⁸¹ Nie będę podawał innych przykładów literackich, albowiem w literaturze, od drugiej połowy XIX wieku po współczesność, jest ich zbyt wiele. Wskażę tylko, że pewne kwestie zostały przenalizowane między innymi przez Chantal Delsol w jej studiach czy wcześniej chociażby w pracach Hannah Arendt, a także... Stanisława Lema (że o badaczach rosyjskich czy amerykańskich oraz innych nie wspomnę).

⁸² Por. przyp. 36.

Niepokojącym punktem wspólnym jest to, że niezależnie od tego, co było przyczyną epidemii SARS COV-2, przeczucie, że jakaś choroba może zagrozić ludzkości, tkwi u podstaw obu cykli powieściowych. Drugim punktem jest pogląd, że acz konieczne, to manipulacje genetyczne mogą stać się szalonym zagrożeniem (choć wydają się z różnych przyczyn nieodzowne). Wreszcie zaskakują i takie kwestie jak przekonanie o tym, że wojny wpływają pozytywnie na rozwój technologiczny cywilizacji, a także że społeczeństwem można kierować (manipulować?), wykorzystując jakieś wskazania nauk biologicznych, humanistycznych oraz matematycznych⁸³.

In summa, obaj autorzy pozostawiają nas z niepokojącymi pytaniami o dalszy rozwój naszej cywilizacji. Zadziwia tylko, że nie dostrzegają oni, iż poza czysto racjonalnymi zasadami, jakimi winni się kierować rządzący, są i inne normy, które winny być brane pod uwagę. A wśród nich ta, która sformułował wspomniany już Immanuel Kant: „Postępuj tak, byś człowieczeństwa tak w swej osobie, jako też w osobie każdego innego używał zawsze zarazem jako celu, nigdy tylko jako środka”⁸⁴. Ta zaś zasada, jakkolwiek na nią patrzeć, wymaga, aby postrzegać ją w szerszym, metafizycznym i religijnym, kontekście. Jak sugeruje filozof: „Dwie rzeczy napełniają umysł coraz to nowym i wzmagającym się podziwem i czcią, im częściej i trwalej nad nimi się zastanawiamy: niebo gwiaździste nade mną i prawo moralne we mnie”⁸⁵.

Niech komentarzem do powiedzianego będą słowa Jana Sebastiana Bacha, którymi zamknę niniejsze rozważania, z jednej z jego słynnych arii, *Sooft ich meine Tabakspfeife*:

Jeśli taki ból sprawił żar fajki,
O ileż ciężej będzie w ogniu piekła [...]
Ćmiąc fajkę, oddaję się owocnej medytacji,
I tak, mrużąc z zadowoleniem,
Na łądzie, na morzu, w domu, na obczyźnie,
Pałę swą fajkę i chwałę Boga⁸⁶.

I z tym przesłaniem pozostaniemy.

⁸³ P. Johnson, *op. cit.*, s. 802. Po raz pierwszy, acz pozytywnie (*sic!*), zwrócił na to uwagę Bernays; zob. E. Bernays, *op. cit.*

⁸⁴ I. Kant, *op. cit.*, s. 62.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 256.

⁸⁶ J.S. Bach, *Sooft ich meine Tabakspfeife. Aria. Partitur*, Bach-Werke-Verzeichnis 515a; przeł. J.Z.L.

Bibliografia

Teksty i nuty⁸⁷

- Asimov I., *Druga Fundacja*, przeł. A. Jankowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- Asimov I., *Korzenie Fundacji*, przeł. M. Kowalska, Varia APD, Warszawa 1994.
- Bach J.S., *Sooft ich meine Tabakspfeife. Aria. Partitur*, Bach-Werke-Verzeichnis 515a.
- Benford G., *Zagrożenie Fundacji*, przeł. P. Hermanowski, Rebis, Poznań 2001.
- Brin D., *Tryumf Fundacji*, przeł. Z.A. Królicki, Rebis, Poznań 2001.
- Broch H., *Der Tod des Vergil. Roman*, „Kommentierte Werkausgabe”, t. 4, Suhrkamp Vlg., Frankfurt am Main 1998.
- Broch H., *Śmierć Wergilego*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993.
- Doyle A.C., *Trujące pasmo*, przeł. L. Owczarzak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1959.
- Haggard H.R., *Ona, czyli historia niezwykłej wyprawy*, przeł. E. Krasieńska, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Herbert F., *Diuna*, przeł. M. Marszał, t. 1–2, Iskry, Warszawa 1985.
- Lem S., *Ananke*, [w:] S. Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 421–490.
- Lem S., *Golem XIV*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Lem S., *Inwazja z Aldebarana*, [w:] S. Lem, *Inwazja z Aldebarana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 220–232.
- Lem S., *Maska*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Lem S., *Opowieści o pilocie Pirxie*, Czytelnik, Warszawa 1973.
- Lem S., *Solaris*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Lem S., *Wizja lokalna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Markaris P., *Chleba, edukacji, wolności*, przeł. P. Kordos, Noir sur Blanc, „Zbrodnie w Cieniu Akropolu. Trylogia Kryzysu”, t. 3, Warszawa 2020.
- Markaris P., *Kasacja po grecku*, przeł. P. Kordos, Noir sur Blanc, „Zbrodnie w Cieniu Akropolu. Trylogia Kryzysu”, t. 2, Warszawa 2019.
- Markaris P., *Niespłacone długi*, przeł. P. Kordos, Noir sur Blanc, „Zbrodnie w Cieniu Akropolu. Trylogia Kryzysu”, t. 1, Warszawa 2018.
- Saylor S., *Roma sub rosa*, t. 1–12, różni tłumacze, Rebis, Poznań 1991–2008.
- Weber D., *Cień zwycięstwa*, przeł. R. Kot, Rebis, Poznań 2017.
- Weber D., *Honor królowej*, przeł. J. Kotarski, Rebis, Poznań 2000.
- Weber D., *Honor na wygnaniu*, przeł. J. Kotarski, Rebis, Poznań 2002.
- Weber D., *Honor wśród wrogów*, przeł. J. Kotarski, Rebis, Poznań 2002.
- Weber D., *Królowa niewolników*, przeł. J. Kotarski, Rebis, Poznań 2005.
- Weber D., *Kwestia honoru*, przeł. J. Kotarski, Rebis, Poznań 2001.
- Weber D., *Nie tylko Honor*, przeł. J. Kotarski, Rebis, Poznań 2004.
- Weber D., *Nieprzejdana Honor*, przeł. R. Kot, Rebis, Poznań 2019.
- Weber D., *W rękach wroga*, przeł. J. Kotarski, Rebis, Poznań 2003.
- Weber D., *Zwiastuny burzy*, przeł. R. Kot, Rebis, Poznań 2013.

Opracowania

- Asimov I., *Magia i złoto. Eseje*, przeł. J. Kowalczyk, Rebis, Poznań 2000.

⁸⁷ Szczegółowe dane bibliograficzne zob. m.in. Encyklopedia Fantastyki, http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Strona_g%C5%82%C3%B3wna (dostęp: 21.04.2022).

- Bernays E., *Propaganda*, Horace Liveright, New York 1928, <https://archive.org/details/Bernays-Propaganda>.
- Bocheński J.M., *Logika i filozofia: wybór pism*, oprac. J. Parys, przeł. T. Baszniak, PWN, Warszawa 1993.
- Bocheński J.M., *Sto zabobonów. Krótki filozoficzny słownik zabobonów*, PHILED, Kraków 1992.
- Clute J., Nicholls P., *The Encyclopedia of Science Fiction*, Orbit Book, London 1994.
- Dalrymple W., *Ze Świętej Góry. Na ścieżkach chrześcijańskiego Bizancjum*, przeł. K. Obłucki, Noir sur Blanc, Warszawa 2017.
- Geertz C., *O gatunkach zmąconych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, przeł. Z. Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113–130.
- Gibbon E., *Zmierzch Cesarstwa Rzymskiego*, t. 1–2, przeł. S. Kryński, Z. Kierszys, I. Szymańska, PIW, Warszawa 1960.
- Grzybowski K., *Teoria reprezentacji w Polsce epoki Odrodzenia*, PWN, Warszawa 1959.
- Grzybowski K., *Ojczyzna, naród, państwo*, PIW, Warszawa 1970.
- Ingarden R., *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1976.
- Johnson P., *Historia świata (od roku 1917)*, przekład zbiorowy, Polonia Book Fund Ltd., London 1989.
- Kamen H., *Imperium hiszpańskie. Dzieje rozkwitu i upadku*, przeł. T. Prochenka, Bellona, Warszawa 2008.
- Kant I., *Krytyka praktycznego rozumu*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1972.
- Kant I., *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przeł. M. Wartenberg, R. Ingarden, PWN, Warszawa 1971.
- Kardashev N.S., Panovkin B.N., Gindilis M.L., Sukhotin B.V., Konovanov G.M., Kaplan S.A., *Extraterrestrial Civilizations: Problems of Interstellar Communications*, Israel Program for Scientific Translation, [b.m.w.] 1970.
- Landes D.S., *Bogactwo i nędza narodów*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2005.
- Le Bon G., *Psychologia rozwoju narodów*, przeł. J. Ochorowicz, S. Sikorski, Warszawa 1897.
- Le Bon G., *Psychologia tłumu*, przeł. Z. Poznański, H. Altenberg, E. Wende i Sp-ka, Lwów-Warszawa 1899.
- Lem S., *Fantastyka i futurologia*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Lem S., *Po powodu problemy wnezemnych cywilizacji*, przeł. B.N. Panovkin, [w:] *Problemy CETI. Svjaz' z wnezemnymi cywilizacjami*, red. S.A. Kaplan, Mir, Moskwa 1975, s. 329–335.
- Lem S., *Tako rzecze Lem... Rozmowy ze Stanisławem Beresiem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Lewicki Z., *Historia cywilizacji amerykańskiej*, t. 1–5, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009–2017.
- Lichański J.Z., *Fantastyka i aksjologia (na przykładzie utworów z gatunku space opera)*, „Literatura i Kultura Popularna” 18, 2012, s. 55–70.
- Lichański J.Z., *Filologia — filozofia — retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej*, DiG, Warszawa 2017.
- Lichański J.Z., *Filozof wbrew woli. Stanisław Lem — miłośnik mądrości*, [w:] *Stanisław Lem. Fantastyka naukowa i fikcje nauki*, red. D. Heck, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2021, s. 21–42.
- Lichański J.Z., *Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Wydawnictwa Druge, Warszawa 2018.
- Lichański J.Z., *Propaganda i manipulacja: komentarz retoryczny oraz próba spojrzenia syntetyzującego — Edward Bernays. Propaganda, New York 1928: omówienie wraz z komentarzem*, [w:] *Retoryka i manipulacja. Propaganda*, red. J.Z. Lichański, DiG, Warszawa 2020, s. 27–76.

- Lichański J.Z., „Space opera” — problemy opisu gatunku, „Literatura i Kultura Popularna” 11, 2003, s. 15–25.
- Lützel P.M., *Hermann Broch und die Menschenrechte. Anti-Versklaverung als Ethos der Welt*, Walter de Gruyter, Berlin-Boston 2021.
- Mazurkiewicz A., *Z problematyki cyberpunku. Literatura — sztuka — kultura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014.
- Mills W.C., *Elita władzy*, przekład zbiorowy, KiW, Warszawa 1961.
- Plaża M., *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Rzewuski P., *Monarchia mixta, czyli poszukiwanie suwerena. Studium koncepcji władzy w I Rzeczypospolitej w latach 1505–1609*, Kronos, Warszawa 2022.
- Rusinowa I., *Martin Luther King Jr. 1929–1968*, ASPRA-JR, Pułtusk-Warszawa 2014.
- Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Spengler O., *Der Untergang des Abendlandes*, t. 1–3, H. Becksche Vlg., München 1923.
- Stanisław Lem. Fantastyka naukowa i fikcje nauki*, red. D. Heck, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2021.
- Sykes R.W., *Krewniacy. Życie, miłość, śmierć i sztuka neandertalczyków*, przeł. A. Tuz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2021.
- Szkłowski J., *Wszechświat. Życie. Myśl*, przeł. J. Jethon, PWN, Warszawa 1965.
- Thom R., *Parabole i katastrofy. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Giulio Giorello i Simoną Marini*, przeł. R. Duda, PIW, Warszawa 1991.
- Tischner J., *Etyka a historia. Wykłady*, oprac. D. Kot, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2008.
- Toynbee A.J., *Studium historii; skrót dokonany przez D.C. Somervella*, przeł. J. Marzęcki, PIW, Warszawa 2000.
- Trocha B., *Zbrodnia w fantastycznych światach. Motywy kryminalne w literaturze fantastycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2017.
- Wilkinson T., *Powstanie i upadek starożytnego Egiptu. Dzieje cywilizacji od 3000 p.n.e. do czasów Kleopatry*, przeł. N. Radomski, Rebis, Poznań 2021.
- Ziętek-Wielomska M., *Imperium Klausa Schwaba: jedna planeta, jedna ludzkość, jeden zarząd*, Fundacja Pro Vita Bona, Warszawa 2021.
- Znamierowski C., *Szkola prawa. Rozważania o państwie*, PAX, Warszawa 1988.

Źródła internetowe

- Cień zwycięstwa*, lubimyczytać.pl, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4812363/cien-zwyciestwa>.
- David Brin, Encyklopedia Fantastyki, http://www.encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=David_Brin.
- David Weber, Encyklopedia Fantastyki, http://www.encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=David_Weber.
- Encyklopedia Fantastyki, http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Strona_g%C5%82%C3%B3wna.
- Gregory Benford, Encyklopedia Fantastyki, http://www.encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Gregory_Benford.
- Honorverse, Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Honorverse>.
- Isaac Asimov, Encyklopedia Fantastyki, http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Isaac_Asimov.
- Misja międzyplanetarna, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Misja_mi%C4%99dzyplanetarna.

Sławiński J., *Wspominając wielkich: Wieloświat. Jak i dlaczego czytać „Fundację” Isaaca Asimova?*, Niestatystyczny.pl, 15.09.2021, <https://niestatystyczny.pl/2021/09/15/wspominajac-wielkich-wieloswiat-jak-i-dlaczego-czytac-fundacje-isaaca-asimova/>.

Trilogy. Yngwie Malmsteen, Encyclopaedia Metallum, 3.11.2022, https://www.metal-archives.com/albums/Yngwie_Malmsteen/Trilogy/312.

Wahlöf N., *Allt i dag ser lika brinnande ut som Yngwie Malmsteens „Trilogy” fran 1986*, „Dagens Nyheter”, 21.04.2022, <https://www.dn.se/kultur/niklas-wahllof-allt-i-dag-ser-lika-brinnande-ut-som-yngwie-malmsteens-trilogy-fran-1986/>.

Grażyna Lason-Kochańska

ORCID: 0000-0001-8691-7685

Uniwersytet Pomorski w Słupsku

Wiedźmą być. Kobięce motywy inicjacyjne w polskiej literaturze popularnej XXI wieku

Słowa kluczowe: czarownice, schematy inicjacyjne, polska literatura popularna

Keywords: witches, initiation patterns, Polish popular literature

To Be a Witch: Female Initiation Motives in Polish Popular Literature of the 21st Century

Summary

In recent years Polish literature and popular culture have been increasingly populated by witches. Many authors use the historical, folk image of an ambivalent pagan witch as basis for creating their characters. Other notable sources are fairy tales, feminism (after all the myth of the witch was popularized by second-wave feminism) and neo-paganism (women as priestesses of nature). As a result of these various inspirations depictions of the witch are quite diverse, while the plot patterns presented in terms of stages of initiation are characterized by high constancy. A young girl, entering adulthood, not knowing who she is — such is the protagonist of many a novel. Her fictional biography begins with ‘borderline events’: an important birthday, a graduation, inheriting a farmhouse (usually from her grandmother). After crossing this narrative threshold, the protagonist is imbued with the powers of a witch, which she initially rejects. An elderly woman — her guide — persuades her to accept them. She teaches her the how to notice the manifestations of femininity that have been suppressed in our culture, and were represented as witches, fortune-tellers and madwomen. The use of magic is shown as a rediscovery of these rejected abilities, wrongly labeled as insane. It seems that the most important values related to the witch’s initiation motive are: restoring the relationship with the creative female element (intuition, nature, imagination), re-pairing generational ties between women (an older kinswoman as the master of initiation) and putting emphasis on female spirituality.

Jedną z najczęściej spotykanych w literaturze popularnej bohaterek jest bez wątpienia czarownica. Badacze podkreślają, że postać ta coraz częściej pojawia się nie tylko w najnowszych powieściach, ale i w innych tekstach kultury, takich jak film, komiks czy gry komputerowe. Trafnie tłumaczy to Kamila Kowalczyk: „niezwykle rozbudowany status kulturowy czarownicy pozwala na liczne kontaminacje w kreacji tej postaci i umiejscowienie jej w dogodnych dla współczesnych twórców ramach”¹. Komiksy, gry i filmy zazwyczaj eksponują odstręczającą fizyczność wiedźmy i czynią z niej okrutnego antagonistę bohatera², podczas gdy powieści obyczajowe z wątkiem romansowym korzystają z jej pozytywnego wizerunku, a nawet — jak stwierdza Magdalena Bednarek — traktują ją afirmatywnie³. Rozbieżności te wynikają z sięgania do różnych źródeł i ideologii.

Źródła kreacji postaci czarownicy

W kulturze europejskiej, zwłaszcza w folklorze, wizerunek pogańskiej, mieszkającej w lesie wiedźmy został z czasem zastąpiony przez jednoznacznie złą czarownicę, pomocnicę diabła⁴. Leonard Pełka pisze o procesie łączenia wyobrażeń zachodnich z polską demonologią ludową, który przynosi już czasy odrodzenia i kontrreformacji. Zachodnie wyobrażenia zetknęły się wówczas ze słowiańską wiarą w praktyki magiczne, uprawiane przez lokalne zielarki i znachorki. „Początkowo ludowo-chrześcijańskie czarownice nie były jeszcze groźnymi przedstawicielkami mocy piekielnych, a jedynie korzystały z diabelskiej pomocy przy realizacji swoich tajemnych praktyk czarno- i białomagicznych”⁵. Z czasem jednak utraciły dwuznaczny charakter i stały się współniczkami i kochankami diabła.

Połowanie na „czarownice” dotarło do Polski z Zachodu, a „uprawianie czarów” podlegało pod jurysdykcję kościelną. W ludowej wyobraźni, za sprawą rozpowszechnianej przez duchowieństwo „literatury czartologicznej”, czarownica spiskująca z diabłem przeciw ludzkości z czasem wyparła więc budzącą lęk, ale i pomocną jędzę rodzimą⁶. Proces ścierania się tych wyobrażeń, wzbogacony o wpływy wschodniosłowiańskiej Baby-Jagi, oddają utrwalone w XIX i XX wieku przekazy kultury ludowej⁷.

¹ K. Kowalczyk, *Antagoniści we współczesnych renarracjach baśni na przykładzie czarownicy z Jasia i Małgosi braci Grimmów*, „Przegląd Humanistyczny” 59, 2015, nr 3, s. 35.

² *Ibidem*, s. 37.

³ M. Bednarek, *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, Poznań 2020, s. 224.

⁴ Zob. B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź 1981, rozdz. Czarownice.

⁵ L.J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987, s. 193.

⁶ *Ibidem*, s. 193–194.

⁷ Zob. V. Wróblewska, *Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń 2014, s. 63; B. Wałęciuk-Dejneka, *Ludowy obraz kobiety — perspektywa inności*, Siedlce 2014, rozdz. 1.

Obraz ambiwalentnej pogańskiej wiedźmy wykorzystuje wielu polskich autorów powieści fantastycznych lub fantastyczno-historycznych⁸, na przykład Paweł Rochala (*Ballada o czarownicy*), Joanna Żamejć (*Nawrócenie wiedźmy. Magiczno-historyczna powieść z czasów pruskich*), Marek Pietrachowicz (*Mądrość wiedźmy*), Katarzyna Berenika Miszczuk (cykl „Kwiat Paproci”) oraz Joanna Łańcucka (*Stara Słaboniowa i Spiękladuchy*)⁹. Bohaterki wymienionych utworów leczą, pomagają, wieszczą, przygotowują miłosne zaklęcia, ale potrafią również zaszkodzić. W powieściach odwołujących się do realiów historycznych bywają oskarżone o uprawianie czarów i kontakty z siłami nieczystymi (powieść Rochali, *Woda na sicie. Apokryf czarownicy Anny Brzezińskiej*¹⁰ czy *Uzdrowiaczki Marty Stefaniak*¹¹). Motywy tego typu pojawiają się często i w wielu konfiguracjach. Autorzy przedstawiają ścieranie się wpływów pogaństwa i chrześcijaństwa (Rochala, Żamejć) lub umieszczają inkwizycję w czasach współczesnych (*Czarownica Anny Litwinek*¹²), ukazując ją jako bezlitosnego prześladowcę kobiet. Zabieg ten bez wątpienia uatrakcyjnia fabułę, zwłaszcza w tych utworach, w których bohaterka długo nie jest świadoma ani swoich magicznych możliwości, ani czyhającego na nią zagrożenia. Potencjalnym źródłem motywu polowań na czarownice jako współpracowniczki szatana są opracowania historyczne, nie tylko przedstawiające fakty, lecz także próbujące wyjaśnić społeczne i psychologiczne mechanizmy zjawiska¹³. Niektórzy autorzy (Żamejć, Stefaniak) ukazują przy tym kobiety oskarżane o czary jako oddane służbie uzdrawiania znachorki, biegłe medycznie niewinne ofiary prześladowań. Można w tym odnaleźć wpływ popularnej koncepcji Jules’a Micheleta, twierdzącego, że w historii kultury „czarownica” przez tysiąc lat była jedynym lekarzem ludu¹⁴.

Oprócz przywołanych inspiracji źródłem kreacji interesującej nas postaci niewątpliwie są baśnie. To właśnie w nich, jak zauważa Kowalczyk, przyglądając się

⁸ Próbę podziału bohaterek parających się magią w literaturze fantasy (na czarodziejki, czarownice, wiedźmy oraz kobiety uprawiające magię białą i czarną) można znaleźć w artykule Joanny Mality, *Fantastyczne czarownice: tradycyjne postrzeganie kobiet parających się magią a ich wizerunek w literaturze fantasy*, „Maska” 2012, nr 13, s. 31–42. W niniejszym artykule nie stosuję tego podziału, przede wszystkim dlatego, że — jak zaznacza sama autorka — jest on nieostry zarówno od strony formalnej, jak i aksjologicznej (*ibidem*, s. 34–35).

⁹ P. Rochala, *Ballada o czarownicy*, Warszawa 2017; J. Żamejć, *Nawrócenie wiedźmy. Magiczno-historyczna powieść z czasów pruskich*, Olsztyn 2015; M. Pietrachowicz, *Mądrość wiedźmy*, Konin 2016; K.B. Miszczuk, *Kwiat paproci*, t. 1–4, Warszawa 2016–2019; J. Łańcucka, *Stara Słaboniowa i Spiękladuchy*, Gdańsk 2013.

¹⁰ A. Brzezińska, *Woda na sicie. Apokryf czarownicy*, Kraków 2018.

¹¹ M. Stefaniak, *Uzdrowiaczki*, Warszawa 2018.

¹² A. Litwinek, *Czarownica*, Kraków 2016.

¹³ Zob. np. B.P. Levack, *Polowanie na czarownice w Europie wczesnonowożytnej*, przeł. E. Rutkowski, Wrocław 2009; J.M. Sallmann, *Czarownice. Oblubienice szatana*, przeł. M. i A. Pałwowski, Wrocław 1994; R. Thurston, *Polowania na czarownice: dzieje prześladowań czarownic w Europie i Ameryce Północnej*, przeł. J. Kierul, Warszawa 2008.

¹⁴ Zob. J. Michelet, *Czarownica*, przeł. M. Kaliska, Londyn 1993, s. 16–17.

renarracjom *Jasia i Małgosi* Grimmów, można doszukiwać się mnogości przerażających przedstawień czarownicy, zasiedlających współczesne „pop opowieści”. Spostrzeżenie badaczki odnosi się przede wszystkim do filmów, gier i komiksów. W literaturze pojawiają się jednak czarownice o wyraźnie baśniowym rodowodzie, które nie są antagonistkami bohatera i nie przejawiają wobec niego zapędów destrukcyjnych. Przykładem mogą być popularne wśród czytelników opowiadania o Babuni Jagódce Brzezińskiej¹⁵ i cykl „Kwiat Paproci” Miszczuk.

Już imiona głównych postaci (Jagódka i Jaga) w oczywisty sposób nawiązują do baśniowej Baby-Jagi; również szpetny wygląd, starszy wiek, rekwizyty w rodzaju miotły i czarnego kota oraz umiejętności metamorfozy wskazują na pokrewieństwa z baśniową wiedźmą¹⁶. Jednak obie czarownice, choć wzbudzają też strach, przede wszystkim pomagają ludziom: leczą, udzielają porad itp. Trzeba także podkreślić, że kreacja tych postaci nosi ślady zabiegów parodystycznych i szerzej — intertekstualnych, co jest cechą charakterystyczną wielu współczesnych utworów fantastycznych, podejmujących grę z tradycją baśniową¹⁷.

Kolejną inspiracją, widoczną w tworzeniu interesującego nas typu bohaterki, jest feminizm. Bednarek dostrzega pokrewieństwo licznie reprezentowanych protagonistek prozy obyczajowo-romansowej (powieści Małgorzaty Kalicińskiej, Katarzyny Grocholi i innych) z mitem wiedźmy spopularyzowanym przez drugą falę feminizmu. Zdaniem badaczki mit ten wyznacza trzy kręgi tematyczno-problemowe: silny związek z naturą, kobieca mądrość i poczucie wspólnoty w obrębie własnej płci¹⁸. Autorka *Baśni przeobrażonych* wskazuje jeszcze jedno źródło reinterpretacji figury czarownicy — jest nim neopogaństwo. Jego wpływy, przejawiające się głównie w ukazywaniu kobiet jako celebryjek magiczne rytuały kapłanek natury, badaczka dostrzega w twórczości Zofii Staniszewskiej i Anny Thulie¹⁹.

Oczywiście wymienione rozpoznania nie wyczerpują źródeł współczesnych przedstawień wiedźm, a jedynie wskazują na przyczynę ich różnorodności. Pewną stałością charakteryzują się natomiast schematy fabularne, którymi posługuje się interesująca nas proza. W powieściach obyczajowo-romansowych analizowanych przez Bednarek powtarza się wątek poszukiwania tożsamości przez ponowne samookreślenie się kobiety wchodzącej w wiek średni (stałe elementy to: rozwód,

¹⁵ A. Brzezińska, *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny*, Warszawa 2010; A. Brzezińska, *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny*, Warszawa 2011.

¹⁶ Na temat postaci Baby-Jagi i jej związków z literaturą zob. V. Wróblewska, *op. cit.*, rozdz. *Baba Jaga w folklorze i w literaturze dla dzieci*; G. Lasoń-Kochańska, *Baby Jagi żywotów kilka*, „Literatura Ludowa” 59, 2015, nr 1, s. 25–33. Z kolei o koneksjach Baby-Jagi, wiedźmy i strzygi z postrzeganiem kobiet oskarżanych o czary zob. M. Dworcak, *Baśniowy rodowód czarownicy*, „Scripta Comeniana Lesnensia” 2007, nr 5, s. 58–69.

¹⁷ Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna; przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014, s. 247.

¹⁸ M. Bednarek, *op. cit.*, s. 225.

¹⁹ *Ibidem*, s. 242–248.

wyjazd na wieś oraz wejście w nowy, dojrzałszy związek). W grupie utworów z młodszą protagonistką pojawiają się natomiast schematy inicjacyjne, którym również warto się przyjrzeć.

Wiedźmia inicjacja

Bohaterką licznej grupy powieści jest młoda, wchodząca w dorosłość dziewczyna, której wiedźmia edukacja zostaje przedstawiona w kategoriach inicjacyjnych. Struktura fabularna w dużej mierze opiera się na stałych i dobrze już rozpoznanych wzorcach powieści rozwojowej, które przed laty opisał Bolesław Hadaczek²⁰, a próbę odniesienia ich do literatury młodzieżowej przedstawiła Alicja Baluch²¹. Wzorce te można odnaleźć w następujących utworach: cykl „Kwiat Paproci” Miszczuk, *Czarownica Litwinek*, *Ballada o czarownicy Rochali*, *Szeptucha* Iwony Menzel²², *Mądrość wiedźmy Pietrachowicza*, *Nawrócenie wiedźmy Źamejć*, *Uzdrowiaczki* Stefaniak, cykl „Czarownice z Wolfensteinu” Julii Bernard²³, *Wiedźma.com.pl* Ewy Białołęckiej²⁴ oraz *Tego lata w Zawrociu* Hanny Kowalewskiej²⁵.

Stawanie się czarownicą, podobnie jak dojrzewanie, opisywane w powieściach inicjacyjnych utrzymany w konwencji realistycznej, nigdy nie jest łatwe. To proces, najwyraźniej uchwycony w utworach rozgrywających się w czasoprzestrzeni wzorowanej na współczesnej. Taka rzeczywistość literacka umożliwia kreację bohaterki, która początkowo nie wie, że jest wiedźmą. Zostaje zwykle przedstawiona jako nastolatka, studentka lub osoba rozpoczynająca pracę zawodową, o typowych młodzieżowych zainteresowaniach (muzyka, spotkania towarzyskie itp.) i potrzebach (wybór studiów, pracy, pierwsza miłość). Jak bowiem zaznacza Hadaczek, fabularna biografia bohatera rozwojowego może się rozpocząć w różnych momentach życia pomiędzy dzieciństwem a młodością²⁶. W przypadku analizowanych postaci są to momenty „graniczne”: 18. urodziny (Amelia z cyklu Bernard), ukończenie studiów (Gosława z cyklu Miszczuk), ukończenie szkoły (Olena z powieści Menzel) czy 30. urodziny — dla młodzieży oznaczają-

²⁰ B. Hadaczek, *Bohater rozwojowy*, [w:] *Postać w dziele literackim*, red. C. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1982, s. 37–54.

²¹ A. Baluch, *Powieść inicjacyjna (na przykładzie wybranych utworów)*, [w:] A. Baluch, *Czyta, nie czyta... (o dziecku literackim)*, Kraków 1998, s. 91–98.

²² I. Menzel, *Szeptucha*, Warszawa 2014.

²³ J. Bernard, *Czarownice z Wolfensteinu*, t. 1–3, Chorzów 2013–2015.

²⁴ E. Białołęcka, *Wiedźma.com.pl*, Lublin 2010.

²⁵ H. Kowalewska, *Tego lata w Zawrociu*, Kraków 2017 (pierwodruk: Warszawa 1998). Zdecydowałam się na umieszczenie tej powieści wśród utworów XXI wieku, ponieważ miała ona wiele późniejszych wydań (realizowanych przez różne wydawnictwa), co przyczyniło się do jej spopularyzowania już w nowym tysiącleciu.

²⁶ B. Hadaczek, *op. cit.*, s. 44.

ce wejście w wiek dojrzały (Sonia z utworu Litwinek). Bywa też, że wydarzeniem „granicznym” jest niespodziewane odziedziczenie wiejskiego domu, reprezentującego wartości przeciwne do wyznawanych dotychczas (więź z naturą zamiast upodobania do wielkomiejskiego zgiełku). Zacieśniający się związek z przyrodą i odchodzenie od metropolitalnego stylu życia obserwujemy między innymi w powieściach Kowalewskiej, Białołęckiej i Miszczuk.

Dom to jeden z istotnych funkcjonalnie kręgów przestrzennych, na których tle prezentowany jest bohater rozwojowy²⁷. Wydaje się, że w przypadku omawianych utworów odgrywa on wiodącą rolę. Gosława, Amelia, Olena, Reszka i Matylda dziedziczą go po babce i początkowo sprzeciwiają się przejęciu schedy. Jest ono bowiem równoznaczne z zaakceptowaniem statusu wiedźmy, na co nie chcą się zgodzić. Ten powtarzający się scenariusz — odmowa (czy też raczej wstępna odmowa) — jest ilustracją zjawiska dostrzeżonego przez amerykańską psychologkę Maureen Murdock, która twierdzi, że cechą charakterystyczną patriarchalnej kultury jest powszechne wśród dorastających dziewcząt zerwanie z kobiecością i przejęcie męskich modeli wchodzenia w dorosłość. Młode kobiety nie chcą być jak ich matki i babki, potrzebują większej niezależności oraz uwolnienia się od kontrolującego i pochłaniającego aspektu kobiecego²⁸. Wiedźma i jej archetypowy dom sytuują się oczywiście po stronie esencjalnie pojmowanej kobiecości, przed którą bohaterki próbują uciec.

Przestrzeń domu naznaczona jest silną stereotypizacją, na którą składają się: położenie na uboczu, na granicy ludzkich siedzib (często pod lasem), mroczność, suszące się zioła i tajemnicze zakamarki (piwnice, strychy). Tylko w przypadku „Czarownic z Wolfensteinu” rodzinne lokum stylizowane jest na wiktoriańską rezydencję, hołdującą tradycji arystokratycznej i ozdobioną dziełami sztuki; pozostałe nawiązują do wyobrażenia chaty wiejskiej czarownicy²⁹. W *Balladzie o czarownicy* Rochali siedziba wiedźmy Wisławy i jej córki Anuchy leży przy bagiennym uroczysku, w kuchni stoi stępa, a stodoły posadowione są na kurzych nogach. Podobne nawiązania do opowieści o Babie-Jadze odnajdziemy w cyklu „Kwiat Paproci”, choć tutaj są one przedstawione w krzywym zwierciadle³⁰ — w głębi pruskiej puszczy usytuowana zostaje skromna sadyba Auszry i jej matki — plemiennych litewskich wiedźm zwanych raganami.

Dom, stojący na granicy *orbis interior* i *orbis exterior*, często staje się miejscem, w którym uaktywniają się moce adeptki. Niekiedy dzieje się to przez przypadek (lub zrządzenie losu), jak w powieści Białołęckiej, gdy Reszka, kalecząc

²⁷ *Ibidem*, s. 45.

²⁸ M. Murdock, *Podróż bohaterki. Kobięca droga do pełni*, przeł. E. Tołkaczew, Czeladź 2020, rozdz. *Oddzielenie od kobiecości* i rozdz. *Identyfikacja z męskością*.

²⁹ Zob. B. Niesporek-Samburska, *Stereotyp czarownicy i jego modyfikowanie. Na przykładzie tekstów dla dzieci i wypowiedzi dziecięcych*, Katowice 2013, s. 55–57.

³⁰ Mentorka bohaterki, stara szeptucha Jaga, stylizuje się na Babę-Jagę i wiejską wiedźmę, niekiedy wykorzystując naiwność wiejskiej społeczności.

się w rękę, przelewa swoją krew na podłogę domostwa, wskutek czego zyskuje moce wiedźmy: rzuca zaklęcia, widzi duchy i uczy się strzec swego gniazda przed nieproszonymi gośćmi z zaświatów. Pod okiem matki i babki w Wolfensteinie, rodowej siedzibie należącej od pokoleń do czarownic, odkrywa i doskonali swoje zdolności nastoletnia Amelka. Podobnie dzieje się z Gosławą — w pierwszym tomie „Kwiatu Paproci” dziewczyna przyjeżdża na praktykę do chaty znachorki Jagi, a w ostatnim przejmuje od niej i praktykę, i chatę. Jej zdolności (potrafi ujrzeć odległą przeszłość) aktywizują się pod wpływem mocy obrazu, który wisi w domu mentorki. W położonej na uboczu wsi chałupie babki pacjentów przyjmuje również Olena, początkowo niechętna swym odziedziczonym po przodkini zdolnościom szeptuchy: potrafi uzdrawiać modlitwą i ziołami, ale umie też — wbrew własnej woli — przewidzieć czyjaś śmierć. Jej moc uaktywnia się na podwórku domu, gdy przypadkowo dotyka sąsiada.

Jak widać, inicjacja młodej wiedźmy zostaje osadzona w przestrzeni domu, a nie — jak ma to miejsce w przypadku chłopięcego bohatera opowieści inicjacyjnych — w przestrzeni wędrowni³¹. Choć przypisanie kobiety do domu może się wydawać ograniczające, ma istotny sens psychologiczny. Ilustruje bowiem proces wycofania się ze świata (reprezentowanego przez wędrownię) i skierowania ku sobie. Murdock ujmuje to następująco:

Duchowe doświadczenie kobiety polega na przemieszczaniu się głębiej do wewnątrz, a nie na zewnątrz siebie. Wiele kobiet mówi o potrzebie wystąpienia z „męskiego świata” w trakcie okresu dobrowolnego odosobnienia³².

Charakterystyczne jest również uwikłanie bohaterki w relacje rodzinne, co umożliwia z jednej strony sięgnięcie do jej dzieciństwa, z drugiej — odsłonięcie rodowodu, o którym Hadaczek mówi, że kryje rodową tajemnicę przyszłej indywidualności³³. Tajemnica ta — jest nią dziedziczony w linii żeńskiej dar magiczny — zostaje zwykle wyjawiona w momencie „granicznym”, na co protagonistka nie jest przygotowana. W zaakceptowaniu prawdy pomaga jej starsza kobieta, sprawująca funkcję przewodniczki młodej czarownicy.

Grzegorz Leszczyński, badając prozę „netgeneracji”, dochodzi do wniosku, że we współczesnych powieściach o dorastaniu wtajemniczenie odbywa się „bez przewodników i mistrzów, których śladami nastoletni bohater mógłby iść; inicjacja miewa bowiem postać autoinicjacji, wymuszonej brakiem autorytetów i egzystencjalną samotnością podmiotu”³⁴. Tak zapewne dzieje się we współczesnych powieściach obyczajowych i psychologicznych. Natomiast w utworach posługujących się fantastyką, która pozwala bezpiecznie rozminąć się z realiami współ-

³¹ Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, rozdz. *Wyprawa bohatera*.

³² M. Murdock, *op. cit.*, s. 142.

³³ B. Hadaczek, *op. cit.*, s. 44.

³⁴ G. Leszczyński, *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji*, Warszawa 2010, s. 12.

czesności, pojawia się figura mentorki. Postać ta, mimo iż początkowo zostaje przez bohaterkę odrzucona, odgrywa w wiedźmiej inicjacji ważną rolę. W planie fabularnym oczywiście pomaga rozwinąć magiczne zdolności i predyspozycje, w planie psychologicznym natomiast — jak powiedziałyby Murdock — umożliwia scalenie roztrząsanego lustra kobiecości³⁵. Gdy nowicjuszka odsunie już od siebie fascynację patriarchalnymi gramami umysłu kulturowego, starsza kobieta zapoznaje ją z cielesnym, intuicyjnym i wyobraźniowym aspektem żeńskiej tożsamości oraz uczy ją dostrzegania tych przejawów kobiecości, które w naszej kulturze zostały wyparte, a były reprezentowane przez postaci wiedźm, wieszczek i wariatek³⁶. Umiejętność czarowania ukazana jest jako wykorzystanie tych właśnie odrzuconych, szalonych i natchnionych zdolności; „techniczna” strona magii zostaje natomiast pominięta.

Nowicjuszka i mistrzyni

Dorastanie czarownicy różni się od dojrzewania opisywanego w konwencji realistycznej tym, że grupę rówieśniczą, będącą ważnym punktem odniesienia w opowieściach o rozwoju, często zastępuje właśnie starsza kobieta. Status czarownicy, przede wszystkim jej odmienność, wyklucza bowiem bliskie relacje z rówieśnikami. Zasada ta dotyczy nie tylko utworów z nastoletnią bohaterką (Amelia z cyklu Bernard przebiera się na szkolny bal andrzejkowy za wiedźmę, ale nikomu nie przyznaje się, że naprawdę nią jest), ale również z postaciami starszymi metrykalnie (Sonia ukrywa swoje pochodzenie przed przyjacielem, Reszka nie przyznaje się, że widzi duchy). Dlatego tak ważna w wiedźmich powieściach inicjacyjnych staje się figura przodkini-przewodniczki. Najczęściej jest to babka, ciotka lub matka, niekiedy opiekunka (w *Uzdrowiaczkach* Stefaniak rolę tę odgrywa zakonnica wychowująca bohaterkę w klasztorze). Podobną postać pojawiającą się w baśniach Clarissa Pinkola Estés nazywa mistrzynią inicjacji, ponieważ w tajemniczo ona protagonistkę w trzy obszary, które składają się na istotę kobiecości; chodzi o poczucie przynależności do natury, sferę intuicji i rozwój własnych talentów³⁷. Rozpoznania jungowskiej psychoanalityczki korespondują ze spostrzeżeniami Murdock, przyjrzyjmy się im zatem dokładniej.

Związek dziewcząt z naturą najbardziej oczywisty jest w tych utworach, które rozgrywają się w czasoprzestrzeni stylizowanej na średniowiecze (*Nawrócenie wiedźmy*, *Ballada o czarownicy*, *Uzdrowiaczki*). Ich bohaterki dorastają w lesie, są obserwatorkami zmienności cykli przyrody i czują się jej częścią. Zbierają rów-

³⁵ M. Murdock, *op. cit.*, s. 142.

³⁶ *Ibidem*, s. 140–147.

³⁷ Do tych wartości jako najważniejszych w procesie inicjacji wielokrotnie odwołuje się Clarissa Pinkola Estés w znanej książce *Biegająca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001.

niez zioła i uczą się od starszych kobiet sztuki uzdrawiania. Zajmują się tym Gosława i Olena, choć ta pierwsza musi przezwyciężyć początkowy — jakże współczesny — lęk przed kleszczami. Mimo że wśród młodych adeptek wiedźmiej sztuki nie brakuje też dziennikarek czy redaktorek, większość bohaterek szkoli się w zakresie medycyny ludowej i traktuje ten zawód jako swoiste posłannictwo, co odpowiada historycznemu wizerunkowi wiedźmy-znachorki³⁸. Nacisk na powołanie w zakresie udzielania pomocy ludziom nawet kosztem własnego życia kładzie zwłaszcza powieść *Uzdrowiaczki*, której protagonistki, mimo polowań na „czarownice”, leczą po kryjomu.

Intuicja, choć kojarzona ze stereotypowo rozumianą, esencjalną kobiecością, dla obu badaczek okazuje się bardzo ważna. Estés nazywa ją niezbywalnym fundamentem żeńskiej psychiki, a jej przywrócenie traktuje jako kluczowy etap inicjacji³⁹. Murdock zaś mówi o konieczności odzyskania utraconej zdolności widzenia⁴⁰. Rozpoznawanie głosu wewnętrznego jest istotne w analizowanych powieściach — bohaterki odwołują się do niego znacznie częściej niż do posiadanej wiedzy. Z najbardziej znaczącym funkcjonalnie wykorzystaniem intuicji mamy do czynienia w powieści *Litwinek*. Sonia, która długo nie chce się pogodzić z tym, że jest czarownicą, musi w końcu przeprowadzić rytuał inicjacyjny sama. Jest wówczas więziona i brakuje jej podstawowych rekwizytów. Polegając jedynie na domysłach i przeczuciach, organizuje go zatem w sposób zastępczy. Wykorzystuje to, co ma pod ręką: kawałki włóczki, patyki, skorupy rozbitych naczyń. Przede wszystkim jednak aktywizuje obszar własnej nieświadomości: wyobraźnię i sny, które dostarczają jej wskazówek do działania i pomagają w uwolnieniu. Podobnie dzieje się z Reszką, walczącą z duchem ciotki. Bohaterka przyznaje, że nie ma pojęcia o czarach, ale gdy kieruje się podpowiedziami płynącymi ze snów i intuicją, udaje jej się zwyciężyć demona.

Postać demonicznej i despotycznej ciotki pojawiającej się w powieści Białoleckiej jest bardzo interesująca. Podobnie jak babka Matyldy z utworu Kowalewskiej usiłuje zza grobu przekazać młodszej krewnej swoją wiedźmią schedę, jednak na własnych warunkach, które okazują się nie do zaakceptowania. Tak rozumiana mentorka jest ambiwalentna — pomaga, ale może również zaszkodzić. Uczy to jednak młodą protagonistkę niezależności, rozwija w niej samodzielność i — paradoksalnie — przyczynia się do jej rozwoju. Również Hadaczek zaznacza, że bohater rozwojowy „nie pozwala się zniewolić i ubezłasnowolnić [...], stale dąży do autoidentyfikacji”⁴¹. Ramy tej autoidentyfikacji wyznaczone są jednak przez doświadczenie i moc przodków i zawsze zostają ukazane jako siła przekazywana

³⁸ Zob. J. Michelet, *op. cit.*, s. 16–17.

³⁹ C.P. Estés, *op. cit.*, s. 84–85.

⁴⁰ M. Murdock, *op. cit.*, s. 145.

⁴¹ B. Hadaczek, *op. cit.*, s. 53.

kolejnym pokoleniom. Stare czarownice — jak wyraziła to Ewa Kraskowska — są „przewodniczkami w drodze do uzyskania samowiedzy”⁴².

Wiedźma i czytelniczka

Wypada w tym momencie postawić pytanie o społeczny kontekst tej „samowiedzy”. Jaki jest status czarownicy w przywołanych powieściach?

Inicjacja bohaterek prowadzi do zaakceptowania bycia wiedźmą i podjęcia związanej z tym aktywności, która powinna, jak podkreśla Baluch, zmierzać do przemiany⁴³. Trudno się jednak nie zgodzić ze spostrzeżeniem Pii Skogemann, założycielki Instytutu Junga w Kopenhadze, która badając żeńskie scenariusze inicjacyjne, stwierdza:

Z psychologicznego punktu widzenia bardzo realistyczne wydaje się spostrzeżenie, że posiadanie wpływu na otaczające społeczeństwo nie wynika automatycznie z przemiany. Tę możliwość pozostawia się przyszłości — młodszej kobiecie, czytelniczce, utopijnej społeczności matriarchalnej⁴⁴.

Podobne wrażenie odnosi się po lekturze niektórych z analizowanych tutaj powieści. Ich protagonistki nie zdobywają automatycznie społecznego autorytetu. Gosława i Olena budzą wprawdzie respekt wśród mieszkańców wsi, jednak oddziaływanie wielu bohaterek na rzeczywistość literacką jest niewielkie. Koncentruje się ono przede wszystkim na czytelniczce. Czego zatem dotyczy? Inaczej mówiąc, jakie idee są wpisane we współczesne literackie kreacje czarownicy?

Wydaje się, że omawiane powieści promują: przywrócenie relacji z kreatywnym pierwiastkiem żeńskim (intuicja, natura, wyobraźnia), naprawienie więzi międzypokoleniowych wśród kobiet (starsza krewna jako mistrzyni inicjacji) oraz położenie akcentu na kobiecą duchowość. Ostatnia kwestia często jest związana z powracającym w omawianych tekstach motywem konfliktu młodych wiedźm z instytucją Kościoła, który okazuje się ich zaciekłym wrogiem. Dzieje się tak w utworach zarówno osadzonych w czasoprzestrzeni historyczno-fantastycznej (nierzadko płoną w nich stosy), jak i w tych, których akcja rozgrywa się współcześnie. Inkwizycja jako tajna organizacja Kościoła działa, jak już wspominałam, również w XXI wieku, co w bohaterkach wzbudza paniczny strach.

Skogemann, rozpatrując żeńskie wzorce inicjacyjne, wśród kolejnych etapów wtajemniczenia wyodrębnia fazę walki z Cieniem. Faza ta jest aktywna psychologicznie, ponieważ pojawia się nie tylko w beletrystyce, ale również w snach badanych przez nią kobiet. Duńska psychoanalityczka podkreśla, że ów Cień — przeciw-

⁴² E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 212.

⁴³ A. Baluch, *Powieść inicjacyjna...*, s. 97.

⁴⁴ P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, przeł. P. Billig, Warszawa 2003, s. 107.

nie niż w jungowskiej indywiduacji — jest zawsze męski, ma cechy demoniczne, wrogie wobec życia; „reprezentuje władzę i śmierć w świecie matriarchalnym”⁴⁵.

Jeśli za zbliżone uniwersum uznamy rzeczywistość literacką wypełnioną postaciami uzdrawiających, żyjących w zgodzie z rytмами przyrody czarownic, a za obraz Cienia „męską” inkwizycję, okaże się, że mamy do czynienia z pewnego rodzaju kobiecym fantazmatem. W tym wyobraźniowym świecie, mającym szczególną siłę oddziaływania psychologicznego⁴⁶, kobiety podejrzane o czary rzeczywiście są czarownicami. Nigdy nie korzystają jednak z usług diabelskich, o co oskarżane były podczas historycznych procesów⁴⁷. Swoje zdolności, jak mówi jedna z bohaterek, zawdzięczają mocy, „która była tu, zanim jeszcze stanęły pierwsze krzyże, i nigdy nie odeszła stąd na dobre”⁴⁸.

Według Skogemann treści religijne wyparte przez chrześcijaństwo często powracają w snach kobiet i są „połączone z twórczą mocą przyrody, podobnie jak seksualność i popędy”⁴⁹. Badaczka twierdzi, że jeśli kobieta „ma się odnaleźć, także w sensie duchowym — spotka się nieuchronnie z tymi zbiorowo wypartymi treściami”⁵⁰. Można powiedzieć, że opowieści inicjacyjne o czarownicy odgrywają rolę takiego fantazmatycznego spotkania. Wprawdzie w przywołanych utworach nie pojawia się jakiś określony kult, ale kobiety stają się pośredniczkami w sferze duchowej: rozmawiają z bogami (cykle „Czarownice z Wolfensteinu” i „Kwiat Pa-proci”), duchami (*Wiedźma.com.pl*) i zaklinają rzeczywistość (*Szeptucha*).

Powieści te w wymiarze kulturowym mają również charakter rozliczeniowy — te, które kilkadziesiąt lat temu były oskarżane o pakt z diabłem, dziś zyskują moc, stając się bohaterkami zbiorowej wyobraźni.

Bibliografia

Teksty

- Bernard J., *Czarownice z Wolfensteinu*, t. 1–3, Videograf SA, Chorzów 2013–2015.
 Białołęcka E., *Wiedźma.com.pl*, Fabryka Słów, Lublin 2010.
 Brzezińska A., *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny*, Agencja Wydawnicza Runa, Warszawa 2011.
 Brzezińska A., *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny*, Agencja Wydawnicza Runa, Warszawa 2010.
 Brzezińska A., *Woda na sicie. Apokryf czarownicy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
 Kowalewska H., *Tego lata w Zawrociu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
 Litwinek A., *Czarownica*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 106.

⁴⁶ Zob. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 14–18.

⁴⁷ Zob. B.P. Levack, *op. cit.*, s. 55–59.

⁴⁸ I. Menzel, *op. cit.*, s. 8.

⁴⁹ P. Skogemann, *op. cit.*, s. 146.

⁵⁰ *Ibidem*.

- Łańcucka J., *Stara Słaboniowa i Spiekładuchy*, Oficynka, Gdańsk 2013.
- Menzel I., *Szeptucha*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2014.
- Miszczuk K.B., *Kwiat paproci*, t. 1–4, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2016–2019.
- Pietrachowicz M., *Mądrość wiedźmy*, Wydawnictwo Psychoskok, Konin 2016.
- Rochala P., *Ballada o czarownicy*, Wydawnictwo Czarno na Białym, Warszawa 2017.
- Stefaniak M., *Uzdrowiaczki*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2018.
- Żamejć J., *Nawrócenie wiedźmy. Magiczno-historyczna powieść z czasów pruskich*, Pracownia Wydawnicza „ELSet”, Olsztyn 2015.

Opracowania

- Baluch A., *Powieść inicjacyjna (na przykładzie wybranych utworów)*, [w:] A. Baluch, *Czyta, nie czyta... (o dziecku literackim)*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 1998, s. 91–98.
- Baranowski B., *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981.
- Bednarek M., *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2020.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Dworczak M., *Baśniowy rodowód czarownicy*, „Scripta Comeniana Lesnensia” 2007, nr 5, s. 58–69.
- Estés C.P., *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Hadaczek B., *Bohater rozwojowy*, [w:] *Postać w dziele literackim*, red. C. Niedzielski, J. Speina, Wydawnictwo UMK, Toruń 1982, s. 37–54.
- Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991.
- Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna; przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2014.
- Kowalczyk K., *Antagoniści we współczesnych renarracjach baśni na przykładzie czarownicy z Jasia i Małgosi braci Grimmów*, „Przegląd Humanistyczny” 59, 2015, nr 3, s. 35–45.
- Kraskowska E., *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1999.
- Lasoń-Kochańska G., *Baby Jagi żywotów kilka*, „Literatura Ludowa” 59, 2015, nr 1, s. 25–33.
- Leszczynski G., *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2010.
- Levack B.P., *Polowanie na czarownice w Europie wczesnonowożytnej*, przeł. E. Rutkowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009.
- Malita J., *Fantastyczne czarownice: tradycyjne postrzeganie kobiet parających się magią a ich wizerunek w literaturze fantasy*, „Maska” 2012, nr 13, s. 31–42.
- Michelet J., *Czarownica*, przeł. M. Kaliska, Puls Publications, Londyn 1993.
- Murdock M., *Podróż bohaterki. Kobieca droga do pełni*, przeł. E. Tołkaczew, Instytut Studiów Kulturowych Raven, Czeladź 2020.
- Niesporek-Samburska B., *Stereotyp czarownicy i jego modyfikowanie. Na przykładzie tekstów dla dzieci i wypowiedzi dziecięcych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Pełka L.J., *Polska demonologia ludowa*, Iskry, Warszawa 1987.
- Sallmann J.M., *Czarownice. Oblubienice szatana*, przeł. M. i A. Pawłowscy, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994.
- Skogemann P., *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, przeł. P. Billig, Eneteia, Warszawa 2003.

- Thurston R., *Polowania na czarownice: dzieje prześladowań czarownic w Europie i Ameryce Północnej*, przeł. J. Kierul, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008.
- Wałęciuk-Dejneka B., *Ludowy obraz kobiety — perspektywa inności*, Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, Siedlce 2014.
- Wróblewska V., *Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

Zuzanna Hejniak

ORCID: 0000-0002-9258-6517

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego

Realizacja mitu heroicznego na przykładzie cyklu wiedźmińskiego Andrzeja Sapkowskiego oraz mangi *Berserk* Kentarō Miury

Słowa kluczowe: „Wiedźmin”, *Berserk*, Andrzej Sapkowski, Kentarō Miura, mit heroiczny, Carl Gustav Jung

Keywords: *The Witcher*, *Berserk*, Andrzej Sapkowski, Kentarō Miura, heroic myth, Carl Gustav Jung

A Realisation of the Heroic Myth: The Example of Andrzej Sapkowski's *The Witcher* Series and Kentarō Miura's Manga *Berserk*

Summary

The heroic myth is one of the most common literary tropes around the world. In different cultural circles, the plot of a myth may take a different form, but it always oscillates around the same events. Examples of the realization of the heroic myth are both the series about the witcher by Andrzej Sapkowski and the manga *Berserk* by Kentarō Miura. Geralt and Guts exhibit similar traits and behaviours on the way to understanding their identity and destiny. The article presents different attitudes of the protagonists who implement the aforementioned heroic myth. Comparative considerations have been enriched with the context of the concept of archetypes by Carl Gustav Jung.

Cykl¹ o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego (rozpoczęty w 1986 roku) i *Berserk* (ベルセルク, ukazujący się od 1989) Kentarō Miury są niewątpliwie fenome-

¹ W literaturze przedmiotu oraz materiałach prasowych cykl wiedźmiński określany jest często mianem „saga”, co wzbudza kontrowersje na polu rozważań genealogicznych opisane przez

nami kultury popularnej, które przez fanów zostały wpisane do kanonu fantastyki. Zarówno „Wiedźmin”, jak i *Berserk* doczekały się wielu tłumaczeń oraz adaptacji na inne media, co przełożyło się na ogólnoswiatową fascynację dziełami i ich komercyjny sukces².

W dyskursie naukowym seria potocznie określana jako „Wiedźmin” często staje się materiałem do prac językoznawczych³, analizie poddawany jest także świat przedstawiony cyklu⁴, kulturowe nawiązania wykorzystane przez Sapkowskiego⁵ oraz międzynarodowa popularność polskiego dzieła i szczególnie wpływ, jakie wywarło ono na rodzimej literaturze⁶. W wypadku badań komparatystycz-

Magdalenę Roszczyniańską (zob. M. Roszczyniańska, *Wielogatunkowość „Sagi o wiedźminie” Andrzeja Sapkowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historiolitteraria” 1, 2002, s. 179–188). Sam Andrzej Sapkowski wypowiedział się nieprzychylnie na temat użycia tego terminu: „Nie lubię i niechętnie widzę określenie »saga o wiedźminie«. Był to niezbyt szczęśliwy pomysł mojego wydawcy, pragnącego jakoś przyozdobić okładkę. Wolalibyśmy nazwę »wiedźmiński pięcioksiąg«” (cyt. za: *ibidem*, s. 181).

² Na podstawie cyklu wiedźmińskiego powstały komiksy, seriale, gry planszowe, karciane, mobilne i przede wszystkim gra komputerowa wyprodukowana przez CD Projekt Red, której sprzedaż firma oblicza na ponad 65 milionów egzemplarzy, w tym ponad 40 milionów sprzedanych egzemplarzy tylko trzeciej części gry (zob. CD Projekt Red, *Sprawozdanie zarządu z działalności Grupy Kapitałowej CD PROJEKT za 2021 r.*, <https://www.cdprojekt.com/pl/wp-content/uploads-pl/2022/04/sprawozdanie-zarządu-cdr-fy2021-1.pdf>, dostęp: 25.03.2022). Natomiast na podstawie mangi *Berserk* w 1997 roku powstało anime, docenione przez międzynarodową publikę i krytyków, czego nie doświadczyły już późniejsze adaptacje kolejnych historii ukazanych w mandze. Wydano także kilka książek artystycznych, powieść o jednym z bohaterów mangi, gry komputerowe oraz grę karcianą. Dzieło Kentarō Miury osiągnęło sprzedaż ponad 50 milionów egzemplarzy, stając się tym samym jedną z najchętniej kupowanych mang w historii, na co wpływ niewątpliwie miała śmierć autora w 2021 roku (zob. N. Valdez, “*Berserk*” is Selling Out Following Kentarō Miura’s Death, Comic Book, 23.05.2021, <https://comicbook.com/anime/news/berserk-kentarō-miura-death-manga-sold-out-amazon>, dostęp: 25.03.2022).

³ Zob. J. Kaczerzewska, *Archaizacja języka wspólnego jako wyznacznik odrębności uniwersum wiedźmina oraz jego wewnętrznych podziałów*, [w:] *Po nitce do kłębka. Triumf rozumu*, red. M. Gudowska, A. Gudowski, B. Noworyta-Kuklińska, Lublin 2018, s. 259–273.

⁴ Zob. M. Karpińska, *Korelacja mitologicznych światów w sadze o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego*, [w:] *Sfery kreacji*, red. J. Gościńska, M. Karpińska, A. Luboń, Rzeszów 2016, s. 229–240; M. Dziwisz, *Kreowanie rzeczywistości fantastycznej w oryginalne i przekładzie wybranych utworów literatury fantasy*, Kraków 2020.

⁵ Zob. M. Roszczyniańska, *Nowa baśń. Strzyga Romana Zmorskiego i Wiedźmin Andrzeja Sapkowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historiolitteraria” 3, 2003, s. 257–266; K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk 2006; B. Tomalak, *Motywy baśniowe w fantasy. Konfrontacja tradycyjnego przekazu z problemami naszej współczesności*, [w:] *W kręgu języka, literatury i nauczania. Księga pamiątkowa z okazji jubileuszu 70-lecia urodzin profesora Wojciecha Gorczyca*, red. L. Pavera, Bielsko-Biała 2017, s. 277–290; M. Karpińska, *Tradycja słowiańska jako źródło wątków magicznych w cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego*, „Maska. Magazyn społeczno-kulturalno-antropologiczny” 2017, nr 33, s. 35–43.

⁶ Zob. *Wiedźmin. Bohater masowej wyobraźni*, red. R. Dudziński et al., Wrocław 2015; P. Żołądź, *Potworność i krytyka. Studia o cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego*, Kraków 2018; A. Flamma, *Wiedźmin. Historia fenomenu*, Wrocław 2020; J. Płoszaj, *Krew i brud. Uwagi na te-*

nych „Wiedźmin” zestawiany jest najczęściej z „Władcą Pierścieni” J.R.R. Tolkiena⁷. W polskiej literaturze przedmiotu nie znajdzie się natomiast wielu wzmianek o *Berserku*⁸. Niezależnie od przyczyny wystąpienia takiej luki badawczej pozostaje jednak poczucie, że Miura stworzył dzieło tak kunsztowne, że nie sposób pominąć go w dyskursie naukowym.

Zestawienie, którego dokonuję w niniejszym artykule, wynika z podobnego, niezwykle pozytywnego, waloryzowania obu dzieł w powszechnej świadomości odbiorców⁹. Choć na popularności zyskały one dzięki adaptacjom na inne niż pierwotne media¹⁰ („Wiedźmin” zyskał międzynarodową sławę i uznanie za sprawą gry komputerowej; *Berserk* — dzięki anime z 1997 roku), to nie nastąpiłoby to, gdyby nie potencjał kulturowych sensów. Oba omawiane teksty należy przy tym zaliczyć do kultury masowej, której wyznacznikami według Edwarda Kuracińskiego są homogenizacja, zasada wspólnego mianownika oraz semiotyczność¹¹. Dodatkowo, biorąc pod uwagę uniwersalizację doświadczeń kulturowych, zasadne jest szukanie punktów zbieżnych w kontekście różnych kręgów kulturowych i odmiennych mediów¹².

mat estetyki oraz poetyki opisów śmierci w cyklu o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego, „Literatura i Kultura Popularna” 26, 2020, s. 127–149.

⁷ Zob. M. Poradecki, *Światy i przyroda w literaturze fantasy — na podstawie utworów Tolkiena i Sapkowskiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 7, 2005, nr 1, s. 495–514; A. Bartnicka, *Postać czarodzieja w literaturze fantasy. J.R.R. Tolkien, A. Sapkowski, J.K. Rowling*, Toruń 2014.

⁸ Krótki komentarz można przeczytać w magazynie „Fronda Lux” z 2017 roku, który nie otwiera jednak nowego pola interpretacyjnego, a jedynie zostawia czytelnika z konstatacją, że „intencją autora [*Berserka* — Z.H.] jest brutalność sama w sobie” — P. Bolc, *Berserk*, „Fronda Lux” 2017, nr 82, s. 131.

⁹ Dla fanów *Berserka* niezwykle istotna stała się platforma YouTube, na której wideoeseje poddające mangę i anime szczegółowej analizie zyskują miliony wyświetleń; ich twórcy podkreślają, że dzieło Kentarō Miury jest najlepszą mangą w historii. Zob. Super Eyepatch Wolf, *Why You Should Watch/Read “Berserk”*, YouTube, 10.09.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=rQa-UEr65eal> (dostęp: 25.03.2022); Soul, *Why Guts Stands Out from Other Protagonists*, YouTube, 14.04.2018, https://www.youtube.com/watch?v=H9KqA_KJd3g (dostęp: 25.03.2022); AlexEnterprises, *The Genius of “Berserk”*, YouTube, 30.08.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=jql-bLB7Owl0> (dostęp: 25.03.2022).

¹⁰ W artykule zajmuję się analizą archetekstów, a więc prozy Andrzeja Sapkowskiego i mangi Kentarō Miury. Z obranej perspektywy drugorzędne znaczenie ma odmienność formalna badanych utworów.

¹¹ Zob. E. Kuraciński, *Wyznaczniki kultury masowej*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2005, nr 21, s. 409–423.

¹² Oczywiście zdaję sobie sprawę, że odmienne media wykorzystują inne środki przekazu, co rodzi konsekwencje interpretacyjne. Charakter mojego artykułu nie zakłada jednak pogłębionej analizy struktury komiksu. Opis pojedynczych kadrów służyć będzie przybliżeniu warstwy symbolicznej omawianych scen, nie zaś naukowym dywagacjom na temat konsekwencji posługiwania się odmiennymi mediami, bo — jak stwierdził Jerzy Szyłak — „w komiksie najważniejsza jest opowieść, bieg zdarzeń, przygody bohaterów, gesty postaci” — J. Szyłak, *Komiks. Świat przerysowy*

Podobieństwo między omawianymi dziełami można odnaleźć przede wszystkim w konstrukcji głównych bohaterów, przy czym obierając za tło mit heroiczny, należy pamiętać, że nie są to bohaterowie typowi dla tego rodzaju opowieści. Główny bohater cyklu wiedźmińskiego Geralt z Rivii, znany także jako Gwynbleidd („Biały Wilk”) i Rzeźnik z Blaviken, został oddany przez matkę na nauki do szkoły wiedźmińskiej w Kaer Morhen. Tam po szeregu prób i mutacji stał się wiedźminem i od tego momentu to inni mu podobni, zwłaszcza Vesemir, najstarszy z cechu, zastępowali mu rodzinę. Podobny los spotkał Gutsa, znanego też jako Czarny Szermierz i Zabójca Stu, głównego bohatera mangi *Berserk*. Chłopiec został znaleziony i przygarnięty przez grupę najemników po tym, jak przyszedł na świat z martwego ciała zlinczowanej matki. Od pierwszych chwil życia Guts był naznaczony przez śmierć, która podążała za nim krok w krok. Trzy lata później na jego oczach umarła kobieta, która opiekowała się nim za zgodą Gambina, przywódcy najemników. Od tego momentu jedynymi „rodzicami” bohatera jest grupa dorosłych mężczyzn, którzy zapominają, czy raczej nigdy nie dopuszczali do siebie myśli, że mają do czynienia z niewinnym dzieckiem.

Geralt i Guts wykazują również podobne cechy w dorosłym życiu. Są skoncentrowani na nieustannej walce, na oczyszczaniu świata z potworów, których zaczynają niebezpiecznie przypominać w chwilach wzmożonego gniewu i determinacji¹³. Obaj zmagają się też ze słabościami charakteru, przy czym nie ustają w próbie zrozumienia swojej tożsamości i przeznaczenia na drodze realizacji mitu heroicznego.

Tożsamość i przeznaczenie

Dla Geralta problem z tożsamością wynika z odwiecznego separowania wiedźminów od ludzi przy jednoczesnym pogardliwym określaniu tych pierwszych jako mutantów. Z takim podejściem bohater ma wielokrotnie do czynienia. W opowiadaniu *Ziarno prawdy* z tomu *Ostatnie życzenie* podczas spotkania z Nivellenem Geralt słyszy:

Opowiadano mi o wiedźminach. Zapamiętałem, że wiedźmini porywają maleńkie dzieci, które potem karmią magicznymi ziołami. Te, które to przeżyją, same zostają wiedźminami, czarownikami o nieludzkich zdolnościach. Szkoli się je w zabijaniu, wykorzystania wszelkie ludzkie uczucia i odruchy. Czyni się z nich potwory, które mają zabijać inne potwory. Słyszałem, jak mówiono, że najwyższy czas, by ktoś zaczął polować na wiedźminów. Bo potworów jest coraz mniej, a wiedźminów coraz więcej¹⁴.

wany, Gdańsk 1998, s. 8. Szerzej zob. J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999; J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.

¹³ Więcej na temat transformacji w *Berserku* zob. N. Kućma, *Transhuman and Posthuman in Popular Culture on the Basis of Miura Kentarō's Berserk*, „Phenomenology of the Object and Human Positioning. Analecta Husserliana” 2021, nr 122, s. 191–201.

¹⁴ A. Sappkowski, *Ostatnie życzenie*, Warszawa 2014, s. 63.

Choć Geralt wykonuje swój fach bezbłędnie, stara się zachować w sobie chociażby pierwiastek człowieczeństwa, nawet jeśli nie do końca potrafi określić jego istotę. Tego problemu nie ma Nenneke, kapłanka ze świątyni bogini Melitele, która przy każdej okazji otacza Geralta opieką i troską niczym matka. Podczas rekonwalescencji wiedźmina Nenneke jasno określa, na czym polega człowieczeństwo bohatera: „Dla ciebie [...] powinno być oczywiste, że nigdy nie będziesz człowiekiem, a przecież ciągle starasz się nim być. Popołniając ludzkie błędy. Błędy, których wiedźmin popełniać nie powinien”¹⁵.

Geralt, mimo świadomości swojej dwoistej natury, ma radykalne poglądy na temat kondycji rasy ludzkiej:

Ludzie [...] lubią wymyślać potwory i potworności. Sami sobie wydają się wtedy mniej potworni. Gdy piją na umór, oszukują, kradną, leją żonę lejcami, morzą głodem babkę starszuskę, tłuką siekierą schwytanego w paści lisa lub szpikują strzałami ostatniego pozostałego na świecie jednorożca, lubią myśleć, że jednak potworniejsza od nich jest Mora wchodząca do chat o brzasku. Wtedy jakoś lżej im się robi na sercu. I łatwiej im żyć¹⁶.

Natomiast dla Gutsa tożsamość jest czymś, co zostało mu narzucone z góry. Ojciec w historii jego życia nie istnieje, matki również nie poznał — *de facto* Guts nie powinien był się narodzić. Od dziecka nauczony, że jego istnienie sprowadza nieszczęście, w wieku 11 lat zabija w samoobronie swojego opiekuna Gambino, który oskarżał go o utratę nogi w jednej z walk oraz o śmierć jego kobiety. Ciągłe obcowanie z bandą najemników sprawiło, że to właśnie ten model życia stał się dla chłopca wzorem, a jedynym celem okazało się bycie najsilniejszym i najsukuczniejszym wojownikiem. Już jako sześciolatek Guts otrzymał jasny sygnał od Gambina podczas ćwiczenia operowania mieczem: „[Guts] nie może jeść za darmo w nieskończoność. Musi zarobić na chleb. W końcu jesteśmy najemnikami!”¹⁷. Pierwszego momentu chwały bohater doczekał się w wieku 15 lat, gdy jako niezrzeszony najemnik zabił niezwykłego dotychczas Bazusa.

Warto przy tym zwrócić uwagę na sposób, w jaki przeciwnicy zostali przedstawieni na kartach mangi. Na następujących po sobie stronach sylwetki zarówno Bazusa, jak i Gutsa zostały zaprezentowane w analogicznej kompozycji. Pierwsze panele to zbliżenia na twarze wojowników, po czym kadr zostaje oddalony i widzimy oponentów wypełniających niemal całą stronę w towarzystwie swoich sojuszników. Mając na uwadze, że „podobieństwo osób i sytuacji pokazanych na ustawionych obok siebie obrazkach jest znakiem tożsamości tych osób i sytuacji”¹⁸, można wysnuć wniosek, że dla Gutsa jest to pierwsze starcie z kimś mu równym.

Wygrana walka z Bazuso była dla bohatera chwilą oświecenia, w której odnalazł swoje powołanie — zabijając szybko, skutecznie i za dobre wynagrodzenie. Po

¹⁵ *Ibidem*, s. 252.

¹⁶ *Ibidem*, s. 201–202.

¹⁷ K. Miura, *Berserk*, z japońskiego przeł. J. DeAngelis, t. 3, Millwaukie 2017, s. 202; jeśli nie podano inaczej, przeł. Z.H.

¹⁸ J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 34.

tej brawurowej akcji zainteresował się nim Griffith, założyciel i dowódca Drużyny Jastrzębia (*Band of Hawk*). Od tego momentu Griffith staje się dla Gutsa przewodnikiem, po części opiekunem duchowym i przyjacielem, a wreszcie kimś, kto wyznacza mu życiową drogę.

Kolejną — po wielokrotnych próbach ustanowienia własnej tożsamości — wspólną cechą Geralta i Gutsa w kontekście realizacji mitu heroicznego jest ich chęć zrozumienia własnego przeznaczenia i miejsca, jakie zajmują w świecie. W cyklu Sapkowskiego kategoria przeznaczenia odgrywa tak dużą rolę, że została zawarta w tytule jednej z części — *Mieczu przeznaczenia*. W fachu Geralta wpisane jest bowiem poddanie się przeznaczeniu, a on sam tłumaczy tę zależność następująco: „Aby zostać wiedźminem, trzeba urodzić się w cieniu przeznaczenia, a bardzo niewiele tak się rodzi. Dlatego jest nas tak mało”¹⁹. I choć bohater ma pełną świadomość praw rządzących światem, w jakim przyszło mu egzystować, usilnie stara się uciec od tego, co nieuniknione: „Nie ma przeznaczenia [...]. Nie ma. Nie ma. Nie istnieje. Jedyne, co jest przeznaczone wszystkim, jest śmierć”²⁰. Dla Geralta przeznaczenie nie jest jednocześnie wystarczającym argumentem do podejmowania jakiegokolwiek akcji:

Nie chcę patrzeć w oczy przeznaczeniu, bo w nie nie wierzę. Bo wiem, że by złączyć dwoje ludzi, samo przeznaczenie nie wystarczy. Trzeba czegoś więcej niż przeznaczenie. Drwię sobie z takiego przeznaczenia, nie będę szedł za nim jak ślepiec wiedziony za rękę, nierozumiejący i naiwny²¹.

Nieco odmienne podejście do przeznaczenia ma Guts. Choć sam go nie dostrzega, zewsząd dostaje sygnały, że wszelkie złe rzeczy dzieją się z jego powodu. Po śmierci swojej opiekunki, kobiety Gambina, protagonista podsłuchuje rozmowę najemników: „Słyszałem, że narodził się z trupa. Dla ludzi naszej profesji, którzy ryzykują życiem, to zły omen. On przyniesie nam pecha!”²². Te słowa chłopiec słyszy, leżąc w łóżku otoczony mrokiem nocy. Dopiero ostatni panel ujawnia sylwetki rozmówców, a na drugim planie widać bohatera, który na pewno zapamięta te słowa do końca życia. Jednak przeznaczeniem Gutsa nieustannie okazuje się walka o przetrwanie.

W wieku 11 lat po raz kolejny otarł się o śmierć po zabójstwie Gambina. Po zatarciu śladów swojego czynu Guts ucieka i raniony w pościgu spada w przepaść, gdzie atakuje go wataha wilków²³. Niezwykle wymowna jest plansza przedsta-

¹⁹ A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, s. 189.

²⁰ A. Sapkowski, *Miecz przeznaczenia*, Warszawa 2014, s. 319.

²¹ *Ibidem*, s. 369–370.

²² K. Miura, *Berserk*, t. 3, s. 207.

²³ Warto zwrócić uwagę, że zarówno Guts, jak i Geralt mają do czynienia z wilkami. Guts musi się przed nimi bronić, ledwo uchodząc z życiem, Geralt natomiast — poprzez przyjęcie pseudonimu Biały Wilk — dokonuje wewnętrznej integracji z drapieżnikiem. Jest to o tyle istotne, że wilki według powszechnego przekonania są jedynym gatunkiem, który gdyby nie ekspansja człowieka, byłoby w stanie „panować” na Ziemi. Ważnym aspektem symbolu wilka w kulturze jest przy

wiająca zranionego chłopca na dnie wąwozu²⁴. Dwustronicowa scena, ukazująca w istocie obezwładniający bezkres nocnego, rozgwieżdżonego nieba, jest symboliczną prezentacją siły przeznaczenia, w które Guts został bezwiednie wpisany. Zostaje to podkreślone przez scalenie jego ciała z krajobrazem — sylwetka leżącego młodzieńca przypomina pasmo górskie, którego kontury zlewają się z rysunkiem chmur. Umieszczenie bohatera na ziemi w samym rogu kadru jest przy tym wyrazem jego bezsilności wobec wszechświata — Guts jest w tym momencie dosłownie przytłoczony rzeczywistością.

Atak wilków to kolejna sytuacja, po tym jak chłopiec został zabrany spod wiszącego trupa własnej matki, która powinna była zakończyć się dla niego śmiercią. Bohater jednak działa podświadomie, automatycznie wyprowadza cios zabijający pierwszego wilka, co tylko uruchamia w nim pierwotny instynkt walki i przetrwania. Spontaniczność zachowania podkreśla umiejscowienie ciosu mieczem poza kadrem. Dzięki temu zabiegowi odnosi się wrażenie, że sam Guts jest zdziwiony swoim zachowaniem, którego tak naprawdę nie planował. Taka postawa nie opuszcza go w dorosłym życiu. To dzięki niej protagonista sam decyduje o własnym przeznaczeniu, czy raczej — usilnie walczy z przeznaczeniem, nauczony, że zawsze była nim śmierć.

Pierwsza rozmowa z Griffithem jest doskonałym podsumowaniem brawury i odwagi młodego najemnika, bez których nie byłby w stanie przetrwać: „Czuję, że szukasz niebezpieczeństw, aby tylko znaleźć wyjście z tych sytuacji. Podobasz mi się”²⁵. Guts ma w istocie perwersyjny stosunek do śmierci, nigdy nie ucieka przed niebezpieczeństwem; zawsze stawia czoła przeciwnikowi, mimo że każdy pojedynek opiera się na widocznej na pierwszy rzut oka asymetrii sił. W trakcie rozmowy z dowódcą Drużyny Jastrzębia Guts po raz kolejny wychodzi z założenia, że o jego przeznaczeniu zdecyduje fizyczna siła. Zgadza się zatem na dołączenie do kompanii, pod warunkiem że Griffith wygra z nim pojedynek, co dzieje się nie bez zaskoczenia dla bohatera.

Symboliczny wymiar mitu heroicznego

Jednym z istotnych aspektów cyklu wiedźmińskiego jest twórcze przetwarzanie znanych baśni i legend. Andrzej Sapkowski, korzystając z nawiązań do mitologii słowiańskiej, legend arturiańskich, bajek ludowych i licznych innych nurtów kształtujących kulturę europejską, stwarza świat spójny, w którym zapożyczone elementy koegzystują, a nie są tylko ciekawostkami pozostawionymi dla wprawionego czytelnika. Podobnego zabiegu dokonuje Kentarō Miura, którego *Berserk*

tym jego konotacja z uciekinierami i porzuconymi dziećmi, co wyszczególnia Władysław Kopański (zob. *Wilk*, [hasło w:] W. Kopański, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, s. 1286).

²⁴ K. Miura, *Berserk*, t. 4, Millwaukie 2017, s. 70–71.

²⁵ *Ibidem*, s. 172.

jest syntezą symboli i konceptów zapożyczonych z chrześcijaństwa, hinduizmu, mitologii nordyckiej oraz psychologii głębi Carla Gustava Junga. Tak jak Guts podróżuje po świecie pełnym grozy i wyzwań, tak samo czytelnik zostaje zaproszony do podróży przez meandry filozoficznych nurtów wpływających na myśl europejską. W rozważaniach na temat Geralta i Gutsa interesuje mnie w związku z tym przede wszystkim Jungowska koncepcja archetypów w kontekście realizacji mitu heroicznego oraz symbolika charakterystyczna dla tego rytu inicjacyjnego.

Mit o herosie, którego realizacją jest historia zarówno Geralta, jak i Gutsa, jest jednym z najpowszechniejszych na świecie²⁶. Choć w różnych kulturach mit bohaterski przybiera nieco odmienne formy, to na podstawie rozlicznych podań można wywnioskować jego podstawową strukturę fabularną:

Wciąż słyszy się opowieści o cudownych, a przy tym skromnych narodzinach bohatera, jego wczesnodziecięcej nadludzkiej sile, szybkiemu osiągnięciu sławy lub zdobyciu władzy, zwycięskich zmaganiach z siłami zła, podatnościami na grzechy pychy (*hybris*) i upadku za sprawą zdrady, lub „heroicznym” poświęceniu, które kończyło się jego śmiercią²⁷.

Realizacja mitu heroicznego ma w głównej mierze za zadanie ustanowić tożsamość bohatera. Ma mu umożliwić rozwój indywidualnej świadomości ego po konfrontacji z Cieniem. Służy temu szereg wyzwań, przed jakimi musi stanąć, aby w pełni zintegrować swoją osobowość.

W kontekście mitu heroicznego warto przyjrzeć się spotkaniu Geralta ze smoczą Myrgtabrakke, do którego doszło przy okazji próby przeprawy przez rzekę Braa. Smok w jungowskiej symbolice nie jest czymś jednoznacznie złym; utożsamia się go ze strażnikiem złota, a więc czymś, co potencjalnie przynosi nagrodę. Potwór, do którego podchodzi się z szacunkiem bez zamiaru zabicia go, nie stanowi zagrożenia. Dlatego właśnie próby zabicia Myrgtabrakke przez rycerza Eycka z Denesle, Rębaczy z Crinfrid i Yarpaena Zigrina zakończyły się porażką.

Wariacja na temat symbolu smoka występuje także w *Berserku* — chodzi o postać Nosferatu Zodda, jednego z Apostołów, znanego z tego, że pojawia się nad polami bitwy i trzepocząc swoimi potwornymi skrzydłami, zapowiada niewyobrażalnie krwawą rzeź. Pierwsze spotkanie Zodda z Gutsem następuje w podziemiach fortecy, której zdobycie jest jednym z zadań Drużyny Jastrzębia. Protagonista decyduje się wówczas na samotne starcie z Nosferatu po tym, jak zdał sobie sprawę, że wszyscy wysłani do podziemi żołnierze nie żyją. Monstrualnej postury i rozmiarów antropomorficzny potwór z kłami i rogami, którego bohater

²⁶ Joseph Campbell w książce *Bohater o tysiącu twarzy* stawia tezę, że podróż bohatera jest uniwersalnym tematem kultury, a postać z tak niezwykłą biografią może zostać sprowadzona do cech podstawowych, archetypowych. Choć mit o herosie nie jest tożsamy z campbellowską podróżą bohatera, to ich podobieństwa — samotność w walce ze złem, szereg prób, porzucenie rodziny — potwierdzają założenie, że obecna w wielu kulturach wędrówka (w sensie dosłownym i duchowym) ku samorozwojowi jest wyrazem silnej potrzeby człowieka do powtarzania struktur mitycznych; zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013.

²⁷ C.G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, przeł. R. Palusiński, Katowice 2018, s. 151.

widzi w scenerii przypominającej labirynt, przywodzi na myśl Minotaura z mitu o Tezeuszu. Guts w charakterystyczny dla siebie sposób rezygnuje wówczas z zbiorowego modelu walki na rzecz wykonania indywidualnego zadania.

Istotna różnica między walką Gutsa z Zoddem a starciem Geralta ze smokiem to otoczenie, w którym się odbywają. Młody najemnik spotyka bowiem potwora w podziemiach przypominających labirynt, gdzie czeka na niego potwór o nadludzkiej sile fizycznej. Jest to niewątpliwie proces inicjacyjny, a mityczna katabaza²⁸ w przypadku Gutsa skutkuje wzbogaceniem się o nową wiedzę — młodzieniec słyszy od Nosferatu, że przy boku Griffitha czeka na niego śmierć:

Nasza walka dobiega dziś końca, ale nie wiem, czy jeszcze się spotkamy. Otrzymasz więc ostrzeżenie... nie... przepowiednię. Bądź przygotowany, bo jeśli uważasz tego człowieka [Griffitha — Z.H.] za przyjaciela, to gdy spełni się jego marzenie, staniesz w obliczu śmierci, której nie da się uciec²⁹.

Geralt z kolei decyduje się na starcie ze smokiem na powierzchni, w sielskiej scenerii nieprzystającej raczej do zaciekłych zmagania z potworami. Zdaje się to potwierdzeniem wcześniejszej rozmowy Borchy Trzy Kawki z Geralem o sile Chaosu, którą reprezentują smoki, oraz o tym, że stworzenia te są w istocie ofiarami ludzi, a nie odwrotnie. Tę niesprawiedliwość podkreśla także sam smok Villentretenmerth (pierwotna postać Borchy Trzy Kawki): „Cóż, takie czasy. Stworzenia, które wy zwykliście nazywać potworami, od pewnego czasu czują się coraz bardziej zagrożone przez ludzi. Nie dają już sobie rady same. Potrzebują obrońcy. Takiego... wiedźmina”³⁰.

Mityczna sytuacja walki ze smokiem, która dla Gutsa zakończyła się poznaniem jego przyszłości, a więc była momentem oświecenia, dla Geralta była raczej chwilą wytechnienia i dała mu nadzieję, że jego rozterki na temat własnej tożsamości kiedyś się skończą. Skoro bowiem smok Villentretenmerth zdecydował się na przybranie ludzkiej postaci i stał się bardziej uosobieniem równowagi i Ładu niż Chaosu („Człowiek budzi w smokach instynktowny, nieracjonalny wstręt. Ze mną jest inaczej. Dla mnie... jesteście sympatyczni”³¹), to może również Biały Wilk nie musi żyć w przekonaniu, że można być albo człowiekiem, albo mutantem.

Dla Gutsa ważnym momentem konfrontacji z własnym Cieniem jest poranek po kolejnej wygranej bitwie w szeregach Drużyny Jastrzębia. Dowiaduje się wte-

²⁸ Klasycznymi przykładami katabazy są między innymi: zejście Heraklesa do Hadesu po Cerbera w ramach jednego z dwunastu zadań, zejście Orfeusza do Hadesu po Eurydykę czy zejście Eneasza do podziemia w celu zebrania informacji na temat swojej podróży w VI księdze *Eneidy* Wergiliusza. Transpozycja mitu o Orfeuszu i Eurydyce z mocno zaznaczonym wątkiem katabazy obecna jest również w literaturze japońskiej, o czym pisze Katarzyna Rybak (zob. K. Rybak, *Mit Orfeusza i Eurydyki w amerykańskiej współczesności i u początków literatury japońskiej*, „Tekstura. Rocznik filologiczno-kulturoznawczy” 8, 2019, s. 163–170).

²⁹ K. Miura, *Berserk*, t. 5, Millwaukie 2017, s. 201–203.

³⁰ A. Sapkowski, *Miecz przeznaczenia*, s. 89.

³¹ *Ibidem*, s. 90.

dy, że Griffith ma tajemniczy plan, dla którego warto ryzykować życie setki podwładnych, a dotychczasowe zwycięstwa są tylko początkiem jego realizacji. Po tej rozmowie Guts dokonuje samoświadomych przemyśleń nad taflą wody, która pełni funkcję lustra. Krytykując postawę Griffitha, zwraca się w istocie do swojego oblicza: „To tylko jeden człowiek. Jak może mówić z takim przekonaniem?... Jest szalony”³². A jednak to właśnie Guts jest tym, który dokonuje niemożliwego, który zwycięża niezwyciężonych w pojedynkach z góry skazanych na porażkę i w śmiertelnie niebezpiecznych sytuacjach znajduje w sobie coraz większe pokłady nadludzkiej siły, co imponuje nawet Apostołom, wysłannikom Ręki Boga, którzy są fizyczną reprezentacją Idei Zła. Krytyka pewności siebie Griffitha może być jednocześnie próbą odcięcia się od takiej postawy, choć wodne lustro sugeruje, że mamy do czynienia z rozmową Gutsa z samym sobą.

Takie „spotkania” są niezwykle istotne dla rozwoju bohatera, co Jung tłumaczy w następujący sposób:

Kto spogląda w zwierciadło wody, ten zrazu widzi obraz samego siebie. Kto udaje się do samego siebie, ryzykuje, że spotka się z sobą. Zwierciadło nie komplementuje, lecz wiernie pokazuje tego, kto w nie spogląda, czyli ową twarz, której nigdy nie pokazujemy światu, ponieważ zakrywamy ją personą, maską aktora. Ale zwierciadło leży za maską i pokazuje prawdziwe oblicze. Tak przedstawia się pierwsza próba odwagi na owej drodze wewnętrznej — próba, która wystarczy, by większość ludzi odstraszyć, albowiem spotkanie z samym sobą należy do przeżyć nieprzyjemnych, którym próbujemy schodzić z drogi tak długo, jak długo wszystkie treści negatywne da się projektować na otoczenie³³.

To, że Guts przekroczył granicę między prawdziwym sobą a Personą, zostaje podkreślone układem kadrów — konkluzję „Jest szalony” Guts wypowiada dopiero po spojrzeniu na swoje odbicie w zwierciadle wody. Autorefleksyjny charakter tej sytuacji wzmacniają kolejne kadry, w których bohater rozmyśla nad tym, czego dokonał przez ostatnie cztery lata.

* * *

Cykl wiedźmiński Andrzeja Sapkowskiego oraz *Berserk* Kentarō Miury to teksty kultury, które pozornie mają z sobą niewiele wspólnego. Zagłębienie się w lekturę pokazuje jednak, że choć powstały w różnych kręgach kulturowych i opowiadają odmienne historie, są przykładami utworów traktujących *de facto* o tym samym. Przyczyną tego zjawiska może być fakt, że oba teksty, przynależące do nurtu fantastyki, są wytworami kultury masowej, której podstawowym założeniem jest opisywanie zjawisk i doświadczeń uniwersalnych.

Najważniejsze pytanie, jakie stawia zarówno „Wiedźmin”, jak i *Berserk*, to jak przetrwać w świecie pełnym potworów, nie stając się jednocześnie jednym

³² K. Miura, *Berserk*, t. 5, s. 68.

³³ C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 28.

z nich. Oba utwory traktują przy tym o tożsamości jednostki oraz jej przeznaczeniu w świecie nadludzko okrutnym, w związku z czym realizują mit heroiczny. I Geralt, i Guts zostali naznaczeni, ich powołaniem jest walka, nieustanne zmaganie się z przeciwnościami losu, jednak wykazują odmienne postawy w jego obliczu. Geralt jest tym, który przeznaczeniem nie jest zainteresowany, nie wierzy w nie, przez co ma do niego stosunek lekceważący. Guts natomiast, uwikłany w siły przeznaczenia, aktywnie z nimi walczy i od dziecka przeciwstawia się śmierci, przekonany, że przy pomocy swojej niezwyklej siły fizycznej będzie w stanie wygrać z przeznaczeniem.

Bibliografia

Teksty

- Sapkowski A., *Miecz przeznaczenia*, Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, Warszawa 2014.
Sapkowski A., *Ostatnie życzenie*, Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, Warszawa 2014.
Miura K., *Berserk*, z japońskiego przeł. J. DeAngelis, t. 1–14, Dark Horse Comics, Millwaukie 2017.

Opracowania

- Bartnicka A., *Postać czarodzieja w literaturze fantasy. J.R.R. Tolkien, A. Sapkowski, J.K. Rowling*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014.
Bolz P., *Berserk*, „Frona Lux” 2017, nr 82, s. 128–131.
Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Nomos, Kraków 2013.
Dziwisz M., *Kreowanie rzeczywistości fantastycznej w oryginale i przekładzie wybranych utworów literatury fantasy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2020.
Flamma A., *Wiedźmin. Historia fenomenu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2020.
Jung C.G., *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011.
Jung C.G., *Człowiek i jego symbole*, przeł. R. Palusiński, Wydawnictwo KOS, Katowice 2018.
Kaczerzewska J., *Archaizacja języka wspólnego jako wyznacznik odrębności uniwersum wiedźmi-
na oraz jego wewnętrznych podziałów*, [w:] *Po nitce do kłębka. Triumf rozumu*, red. M. Gudo-
wska, A. Gudowski, B. Noworyta-Kuklińska, Wydawnictwo ARTmagedon, Lublin 2018,
s. 259–273.
Kaczor K., *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Wydawnic-
two słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
Karpińska M., *Korelacja mitologicznych światów w sadze o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego*,
[w:] *Sfery kreacji*, red. J. Gościńska, M. Karpińska, A. Luboń, Wydawnictwo Uniwersytetu
Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 229–240.
Karpińska M., *Tradycja słowiańska jako źródło wątków magicznych w cyklu wiedźmińskim An-
drzeja Sapkowskiego*, „Maska. Magazyn społeczno-kulturalno-antropologiczny” 2017, nr 33,
s. 35–43.
Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
Kućma N., *Transhuman and Posthuman in Popular Culture on the Basis of Miura Kentarō’s Ber-
serk*, „Phenomenology of the Object and Human Positioning. Analecta Husserliana” 2021,
nr 122, s. 191–201.

- Kuraciński E., *Wyznaczniki kultury masowej*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2005, nr 21, s. 409–423.
- Płoszaj J., *Krew i brud. Uwagi na temat estetyki oraz poetyki opisów śmierci w cyklu o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego*, „Literatura i Kultura Popularna” 26, 2020, s. 127–149.
- Poradecki M., *Światy i przyroda w literaturze fantasy — na podstawie utworów Tolkiena i Sapkowskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 7, 2005, nr 1, s. 495–514.
- Roszczyńska M., *Nowa baśń. Strzyga Romana Zmorskiego i Wiedźmin Andrzeja Sapkowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 3, 2003, s. 257–266.
- Roszczyńska M., *Wielogatunkowość „Sagi o wiedźminie” Andrzeja Sapkowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 1, 2002, s. 179–188.
- Rybak K., *Mit Orfeusza i Eurydyki w amerykańskiej współczesności i u początków literatury japońskiej*, „Tekstura. Rocznik filologiczno-kulturoznawczy” 8, 2019, s. 163–170.
- Szyłak J., *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- Szyłak J., *Komiks. Świat przerysowany*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- Szyłak J., *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Tomalak B., *Motywy baśniowe w fantasy. Konfrontacja tradycyjnego przekazu z problemami naszej współczesności*, [w:] *W kręgu języka, literatury i nauczania. Księga pamiątkowa z okazji jubileuszu 70-lecia urodzin profesora Wojciecha Gorczyca*, red. L. Pavera, Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2017, s. 277–290.
- Wiedźmin. Bohater masowej wyobraźni*, red. R. Dudziński, A. Flamma, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popularnej „Trickster”, Wrocław 2015.
- Żołądź P., *Potworność i krytyka. Studia o cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego*, Universitas, Kraków 2018.

Źródła internetowe

- AlexEnterprises [właśc. Grayson A.], *The Genius of “Berserk”*, YouTube, 30.08.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=jqlbLB7Ow10>.
- CD Projekt Red, *Sprawozdanie zarządu z działalności Grupy Kapitałowej CD PROJEKT za 2021 r.*, <https://www.cdprojekt.com/pl/wp-content/uploads-pl/2022/04/sprawozdanie-zarzadu-cdr-fy2021-1.pdf>.
- Soul, *Why Guts Stands Out from Other Protagonists*, YouTube, 14.04.2018, https://www.youtube.com/watch?v=H9Kqa_KJd3g.
- Super Eyepatch Wolf [właśc. Walsh J.], *Why You Should Watch/Read “Berserk”*, YouTube, 10.09.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=rQaUEr65eaI>.
- Valdez N., *“Berserk” is Selling Out Following Kentarō Miura’s Death*, Comic Book, 23.05.2021, <https://comicbook.com/anime/news/berserk-kentaro-miura-death-manga-sold-out-amazon>.

Ewelina Zuśka

ORCID: 0000-0002-4605-6910

Akademia „Humanitas” w Sosnowcu

Wspomnienia z Różyckiego. O heterotopicznych funkcjach bazaru w cyklu „Wampir z...” Andrzeja Pilipiuka

Słowa kluczowe: bazar, Foucault, heterotopia, Pilipiuk, PRL

Keywords: marketplace, Foucault, heterotopia, Pilipiuk, Polish People's Republic

Memories from Różycki's Bazaar: On the Heterotopic Functions of the Bazaar in the Series *Wampir z...* by Andrzej Pilipiuk

Summary

The work of Andrzej Pilipiuk does not seem to pose significant interest to researchers of Polish literature, as evidenced by the negligible number of scientific texts on the novels written by this author. He seems to depreciate his literary output by calling himself mockingly the Great Hack Author. In the meantime, his books enjoy unflagging interest of readers who appreciate the prose writer's ingenuity in creating new stories. This article aims to change the way people find this work, showing that the writer has a lot to do offer when it comes to literary research. For this reason, I analyze the space of the bazaar in the series *Wampir z...* [Vampire of...] in terms of Foucauldian heterotopia. In the article I also take into account the literature describing the real Różycki bazaar, which inspired a prose writer to present the structure of this unusual place. In the course of the analysis will prove that this area (both real and literary) operates according to specific rules, and functioning within its boundaries without knowing them is almost impossible. Thus, it is what Michel Foucault called a heterotopia. An interpretation made in this way will also allow 'open' the work of writer Andrzej Pilipiuk to interdisciplinary research methods.

Wstęp

Michel Foucault, publikując pracę *Inne przestrzenie*¹, która zaowocowała pojawieniem się terminu „heterotopia”, otworzył pole do nowej dyskusji na poziomie między innymi kultury, socjologii czy nawet literatury. Pisał w niej:

Są [...] prawdopodobnie w każdej kulturze, w każdej cywilizacji, miejsca rzeczywiste — miejsca, które wyznaczane są wraz z tworzeniem się społeczeństwa, które są czymś w rodzaju kontr-miejsc [...], rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca [...], jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane. Miejsca tego typu są poza wszystkimi miejscami, chociaż nie jest wykluczona możliwość wskazania ich lokalizacji [...] nazwę je [...] heterotopiami².

Zdefiniowanie dotychczas nienazwanego zjawiska pozwoliło badaczom z kręgów kultury, socjologii czy filozofii na uporządkowanie obiektów dotąd wymykających się klasyfikacji. Foucault wyszczególnił cechy heterotopii, które odróżniają je od innych przestrzeni. Stworzone w ten sposób aksjomaty są filarami tych właśnie obszarów. Jednym z najważniejszych wyróżników tego typu rejonów jest ich powszechność kulturowa. Prawdopodobnie każda kultura jest twórcą tychże terytoriów, co czyni je zjawiskiem uniwersalnym, jednakże nie są one jednostajne, gdyż społeczeństwo może modyfikować ich funkcje, nie zmieniając przy tym całego charakteru danej sfery. Właśnie możliwość ewolucji, przeobrażania się zgodnego z zapotrzebowaniem panującej kultury, jest kolejnym wyróżnikiem omawianego fenomenu.

Następnym istotnym wyznacznikiem heterotopii jest to, iż strefa ta często otacza różne miejsca. Filozof, posługując się przykładem teatru, wyróżnia między innymi scenę oraz pojedyncze siedzenia, które stają się obszarami indywidualnymi, znajdującymi się wewnątrz tej przestrzeni, jednocześnie zachowując autonomię. Oprócz swojego szkatułkowego charakteru heterotopia niejako zrywa z czasem zewnętrznym. Mimo że jest obiektem przepuszczalnym, pozostaje bowiem zamknięta. Różni się od sfery publicznej procedurą wejścia, która jest obłożona charakterystycznym rytuałem, choć w stosunku do strefy publicznej pozostaje obszarem towarzyszącym³. Tych kilka cech wyróżnia heterotopie spośród innych sfer spotykanych w życiu codziennym.

¹ Pierwotną wersją był wykład wygłoszony przez Michela Foucaulta w marcu 1967 roku na konferencji „Cercle d’Etudes Architecturales”, a następnie jego tekst opublikowany w czasopiśmie „Architecture, Mouvement, Continuité” w 1984 roku. Polskie tłumaczenie autorstwa Agnieszki Rejniak-Majewskiej ukazało się w 2005 roku w szóstym numerze „Tekstów Drugich”.

² M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120.

³ *Ibidem*, s. 118–124.

W niniejszym artykule podjęłam analizę bazaru przedstawionego w cyklu „Wampir z...” Andrzeja Pilipiuka pod kątem foucaultowskiej heterotopii⁴. Opierając się również na literaturze opisującej autentyczny bazar Różyckiego, na którym wzorował się prozaik, postaram się przybliżyć strukturę tego miejsca, będącego czymś w rodzaju terenu zamkniętego. Badania wykażą, iż w obszarze tym panują konkretne zasady, bez znajomości których egzystowanie w nim jest niemal niemożliwe.

Bazar — soczewka PRL-u

W PRL-u bazar był jednym z najważniejszych miejsc życia społecznego i kulturowego, skupiając w sobie niemal wszystkie problemy tamtych realiów. Była to przestrzeń niejako poza światem rzeczywistym, niepodporządkowana żadnym władzom ani ówczesnym instytucjom społecznym.

Bazar był soczewką polskiego życia, polskiej historii. Cała Polska w czasach Peerełu była zorganizowana jednomyślnie i podporządkowana. Na bazarze było anarchiczne, tam się czuło specyficzną dezorganizację tej społeczności. Tam każdy był oddzielnie. Taka Polska, której władza nie była w stanie ogarnąć, oswoić do końca. Była tam prawdziwa mieszanina etniczna, co w Polsce trzebionej katastrofami wojennymi i po odebraniu jej Kresów było wydarzeniem [...]. Oczywiście, były próby ogarnięcia tego światka przez tajną milicję [...]. Mimo tych wszystkich starań bazar był niezdołaną Grenadą⁵.

Taki opis bazarowej rzeczywistości wskazuje, że opierała się ona rządowym represjom i wszelkim działaniom z zewnątrz. Dzięki temu w tym zamkniętym kręgu wytworzyło się homogeniczne terytorium, w którym panowały określone zasady. Niepodporządkowanie się im groziło wykluczeniem z tej społeczności. To właśnie anarchiczne środowisko stało się obozem walki z dawną władzą. O ile rząd mógł kontrolować niemal każdy obszar życia ludzkiego, o tyle nie był

⁴ Na temat twórczości Andrzeja Pilipiuka zob. J. Brońka, *Budowanie świata w cyklu „Okno jelenia” Andrzeja Pilipiuka*, <https://bibliotekanauki.pl/chapters/2189198.pdf> (dostęp: 25.11.2023); H.K. Cheda, *Jak złota rybka spełnia życzenia, czyli świat przedstawiony i odwołania do rzeczywistości w wybranych opowiadaniach Kiry Bułyczowa i Andrzeja Pilipiuka*, [w:] *Fiatal Szlavisták Budapesti Nemzetközi Konferenciája II. 2nd Conference for Young Slavists in Budapest*, red. A. Urkom, Budapest 2014, s. 30–33; I. Domaciuk-Czarny, *Nazwy własne w Kronikach Jakuba Wędrowczyca Andrzeja Pilipiuka*, „Roczniki Humanistyczne” 6, 2018, s. 29–42; K. Olkusz, „Potwornie śmieszne”, czyli oswojona groza w cyklu o Jakubie Wędrowczycu Andrzeja Pilipiuka, „Literatura Ludowa” 2009, nr 2, s. 19–38; K. Olkusz, *Gdy fantastyka flirtuje z rewolucją. Koncepcja buntu w twórczości Andrzeja Pilipiuka*, Wrocław 2010, <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/7423?show=full> (dostęp: 25.11.2023); T. Ryrych, *Biały steampunk — dwa oblicza carskiej Rosji. „Lód” Jacka Dukaja i cykl opowiadań o doktorze Skórzewskim Andrzeja Pilipiuka*, „Creatio Fantastica” 60, 2019, nr 1, s. 97–114; A. Zywert, „Lenin wiecznie żywy”. *Obraz wodza rewolucji we współczesnej rosyjskiej i polskiej fantastyce*, „Acta Polono-Ruthenica” 25, 2020, nr 3, s. 59–73.

⁵ P. Kulesza, *Niebieski syfon: z dziejów bazaru Różyckiego*, Warszawa 2004, s. 6.

w stanie kontrolować bazaru, gdyż zdołał się w nim wykształcić swoisty system obronny, niemogący zostać sforsowanym przez żadne siły.

Mimo że targowisko skupiało wokół siebie ludzi o odmiennych poglądach, statusie ekonomicznym czy osoby różnych nacji, na jego terenie panował społeczny rozejm. Umowne istnienie w nim zasad i reguł nijak miało się do norm prawnych. Całym bazarem rządzący przestępcy oraz kryminaliści. Właśnie oni stanowili prawo, które musiało być bezwzględnie przestrzegane. Piotr Kulesza, opisując dzieje bazaru Różyckiego, zwraca szczególną uwagę na „moralność” stworzoną wewnątrz tej przestrzeni:

„Zapamiętaj, szczeniaku, kumpli nie sprzedajesz”. Potem podniósł mnie za frak, popatrzył i zdzielił raz jeszcze. — „Zapamiętaj też..., że swoich się nie robi”. Bo tam u nas nie było podziału Żydzi–Polacy, tam był podział na swoich i nie swoich. Swoi — wiadomo, ci, co tam mieszkali, nie swoi — to cała reszta⁶.

Tę dystynktywną zasadę wspólnoty często przywołuje w swoim cyklu Andrzej Pilipiuk. Wyraźnym przykładem odwołania się do jedności jest w nim sytuacja, gdy jeden z bohaterów, Igor, próbował wymienić złotą monetę na dolary. Zaskoczony niską ceną „skupu” postanowił się targować:

Charakterystyczny trzask powiedział mu, że obaj goryle jednocześnie odblokowali ostrza sprężynowców.

— Z szefową się nie dyskutuje — wycedził bysior z podbitym okiem.

— Czy wy nie słyszeliście przypadkiem, że wampiry są niezwykle szybkie i pierońsko silne? — zirytował się Igor, pokazując kły.

— Takie gadki to możesz wciskać milicji, a nie praskim kiziorom. — Ten z bliźną uśmiechnął się tak paskudnie, że komunistę aż ciarki przeszły. — A na przerosz uźębienia też mamy swoje sposoby, niekoniecznie mające związek z praktykami zębodłubów i szlachetną sztuką stomatologiczną...

— Zębki świetnie rwie się kluczem francuskim. — Facet z limem swobodnym gestem położył rzeczony narzędzie na blacie.

Wyglądało na to, że mówią zupełnie poważnie. Igor tytanicznym wysiłkiem woli opanał atak paniki.

— Co wy, chłopak, ja z Pragi i wy z Pragi. Przecież swojaka ciąc nie będziecie?⁷

Przykład ten uwidocznia, jak ważną rolę w rzeczywistości bazaru odgrywali kryminaliści. Autor przywołuje obraz bandytów, których nie obchodziło, kto jest klientem, ponieważ obowiązującą zasadą był przymus podporządkowania się. Sami przestępcy stawiali się wyżej niż panująca władza, a jakiegokolwiek argumenty związane z nadnaturalną siłą wampira zostały wyśmiane. Na targowisku to tak zwane praskie kizioro należą do kasty rządzącej i każdy, nawet istota nadprzyrodzona, powinien być im posłuszny. Pilipiuk poprzez opis sytuacji, w jakiej znalazł się Igor, jasno określa strukturę czy wewnętrzną hierarchię, jako że bazar jest miejscem „królowania” wspomnianych kiziorów oraz tajemniczego szefostwa.

⁶ *Ibidem*, s. 114.

⁷ A. Pilipiuk, *Wampir z M-3*, Lublin 2013, s. 144–145.

Jedynie ostatni argument bohatera zdaje się przekonywać przestępców, by nie robili mu krzywdy. Odwołuje się on do przynależności do małej ojczyzny, czyli dzielnicy Praga. Komponuje się to ze słowami Kuleszy, gdyż badacz zaznaczał wyraźny podział na swoich i obcych. Igor mówiący „ja z Pragi” stawia się po odpowiedniej stronie, dzięki czemu ma szansę uniknąć problemów. Dla osób pełniących ważne funkcje w bazarowej hierarchii nie ma bowiem znaczenia, kim się jest (Żyd–Polak, wampir–człowiek), ale to, skąd się pochodzi.

Przywołane sytuacje pozwalają stwierdzić, że bazar pełni funkcję heterotopii. Można go, kierując się myślą Foucaulta, zlokalizować, jednak Kulesza i Pilipiuk zdają się wskazywać, iż jest on tworzony przez ludzi. Heterotopia jako taka nie ma bowiem racji bytu bez człowieka, w wyniku czego wytwarza się swoisty bazar poza bazarem. Chociaż rozproszone jednostki spotykają się jedynie w miejscu styku (targowiska), ich istnienie jest kluczowe, gdyż odpowiada za wykreowanie całej rzeczywistości. W historii widać właśnie taką zależność:

Tłum zamarł na ułamek sekundy i ruszył jak zacięty batem. Wybuchło istne piekło. Handlujący z ręki cisnęli towar na ziemię i wmieszali się w tłum, udając klientów. Masa ludzka runęła w panice wąskimi zaułkami wśród budek, usiłując zwać bramami na ulicę Ząbkowską i Brzeską, ale i tam stał szczelny kordon błękitnych mundurów. Kilka kramów pospiesznie zatrzaskiwano.

— Mówił pan, że bazar ma system nerwowy. — Gosia rozejrzała się wokoło. — I że jest jak zwierzę...

— Zła analogia może — zadumał się muzealnik. — Bazar jest jak kopiec mrówek — rozważał. — I właśnie stado dzików przyszło go rozgrzebać⁸.

Porównanie bazaru do kopca mrówek ma logiczne uzasadnienie. Targ ten pełni funkcję zbiorowiska, w którym panuje ścisła hierarchia — każdy „dostaje” własny zakątek czy rolę „społeczną”. Wprowadzenie obcego czynnika burzy ten porządek tylko na pewien czas. Okazuje się bowiem, iż obcy, mimo swej chęci „zniszczenia” targowiska, nie jest w stanie uczynić tego w sposób permanentny⁹. Ludzie tworzący heterotopię zdają sobie sprawę z całkowitej bezcelowości takich działań, są wręcz przygotowani na wkroczenie nieznanymi im osób. W ten sposób obcy odnosi pozorne zwycięstwo, ponieważ jedynie odsuwa w czasie „odrodzenie się” heterotopii. Pilipiuk porównując bazar do układu nerwowego, w idealny sposób pokazuje, jak działa przepływ informacji wewnątrz zamkniętej przestrzeni. Przywołana rozmowa wydaje się intuicyjną i obrazową definicją tego, czym tak właściwie jest heterotopia.

Istotne staje się w tym wypadku użycie przez Foucaulta słowa *emplacement*:

⁸ *Ibidem*, s. 82.

⁹ Foucault zwracał uwagę na to, że funkcją heterotopii jest inkluzyjne traktowanie inności, niemniej jednak w powieści Pilipiuka byłby to element destrukcyjny, a nie taki, który daje się wchłonać. Należy tutaj podkreślić, iż mimo destabilizującego charakteru służby porządkowe również są częścią bazarowej rzeczywistości. Tak naprawdę systematyczne burzenie ładu targowiska wpisuje się w jego koloryt.

Foucault używa [omawiając problematykę heterotopii — E.Z.] słowa *emplacement* w opozycji wobec słów *lieu* i *localisation*, pojawiających się w kontekście miejsca pojmowanego metafizycznie, rozumianego jako fragment przestrzeni, a zarazem stała część całościowego, społecznego czy kosmicznego ładu. *Emplacement* implikuje natomiast ruch i możliwości przemieszczania — także ruch znaczeń określających daną przestrzeń¹⁰.

W tym rozumieniu bazar jako obszar zamknięty, istniejący w realny, namacalny sposób, będący wycinkiem rzeczywistości, staje się również obiektem metafizycznym. Tworzą go ludzie oraz specyficzne relacje społeczne, charakterystyczne wyłącznie dla tego miejsca¹¹. Jak jednak wspomniałam, wkroczenie postronnej jednostki burzy zastany układ tylko na pewien czas. Gdy zagrożenie mija, przestrzeń powraca do poprzedniej formy, odtwarzając „zniszczone” sieci międzyludzkich powiązań.

Innym, równie ważnym aspektem byłby motyw tłumu działającego w pozornie chaotyczny sposób. Okazuje się bowiem, że stworzone przez niego zamieszanie zupełnie dezorientuje oddziały milicji, która nie potrafi skutecznie zapanować nad masą ludzi. Zbiorowość ta, wytworzona w momencie zagrożenia, jest niezwykle skoordynowana oraz przygotowana na taką właśnie ewentualność. Chaos i związana z nim kompletna dezorganizacja pozwala osobom handlującym wmieszać się w tłum klientów, co ma na celu uniknięcie kary, przynajmniej przez niektórych ludzi. W tym przypadku społeczeństwo niejako jednoczy się we wspólnej walce z milicją, wchłaniając w swoją strukturę osoby mogące być podejrzane o nielegalny handel. Paradoksalnie takie stłoczenie masy ludzkiej pozwala rozproszyć się spekulantom, czyli jednostkom najbardziej zagrożonym represjami.

Rozpierzchnięte mrowisko po pewnym czasie zostaje odbudowane i wraca do pierwotnego wyglądu. Targ jawi się w takim układzie jako zjawisko przejściowe, uwarunkowane czynnikiem ludzkim. Aspekt czasu w badaniach nad heterotopiami również był istotny dla Foucaulta. Zauważał on, że niektóre z nich powstają jedynie w określonym czasie. Bazar wpisuje się w te rozważania, ponieważ nie trwa wiecznie, będąc raczej pewnym zdarzeniem, podobnie jak karnawałowe czy świąteczne jarmarki, pojawiające się jedynie w ściśle wyznaczonym okresie (są odbudowywane tylko na czas obchodów)¹². Istnieje więc duże podobieństwo między PRL-owskim bazarem Różyckiego a wzorcem heterotopii stworzonym przez francuskiego myśliciela. Co prawda sama przyczyna „odbudowy” jarmarcznej rzeczywistości w obu przypadkach jest inna, jednak założenia i funkcja pozostają niezmiennie. Pilipiuk łączy tutaj teorię z praktyką, obrazowo opisując system rządzący tą przestrzenią.

¹⁰ M. Foucault, *op. cit.*, s. 118, przyp. 1.

¹¹ Kierując się koncepcją organicystyczną Herberta Spencera, bazar mógłby zostać przyrównany także do organizmu. Jego „zdrowie” zależy bowiem od stanu poszczególnych „organów”, odpowiedzialnych za funkcjonowanie całego „ciała”. Szerzej na ten temat zob. J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2005, s. 294–295.

¹² *Ibidem*.

Realnie istniejące targowisko było chętnie odwiedzanym miejscem. Wynikało to z faktu, iż w PRL-u — epoce charakteryzującej się wszechobecnym deficytem — klient mógł tam kupić praktycznie wszystko. W przeciwieństwie do sklepów, gdzie brak cukru czy wędlin nikogo nie dziwił, bazar obfitował nie tylko w produkty pierwszej potrzeby, ale też towary unikatowe, nierzadko sprowadzane z Ameryki Północnej¹³. Handlarz, w przeciwieństwie do sprzedawcy, który decydował, komu sprzedać towar spod lady, starał się tak poprowadzić rozmowę, by przekonać potencjalnego klienta, że oto trafiła mu się wyjątkowa okazja. Jedną z handlarek, Hanna Mertel, tak wspomina tamte czasy:

Do handlu to trzeba mieć dwie rzeczy: cierpliwość i dobrą gadkę. Trzeba psychologicznie klienta wyczuć, bo z handlem jest jak z tańcem. Trzeba klienta prowadzić. Gadać tak, że gdy człowiek nic nie kupi, to ma odchodzić zawstydzony. Ma myśleć, że stracił wielką okazję¹⁴.

Przedstawiona przez sprzedawczynię psychologia odgrywała na bazarze zasadniczą rolę. Kramarz musiał „wyczuć” klienta, rozpoznać jego potrzeby i rozmawiać z nim w odpowiedni sposób.

[...] nie znając danej osoby, kupcy próbują wywnioskować z jej zachowania i powierzchowności. Kupcy oceniają klientów po ubraniu, obyciu i rodzaju torby, czy są to klienci hurtownicy, czy detaliści, czy pochodzą z miasta, czy ze wsi i jaki mogą uzyskać na nich zysk¹⁵.

Właściwe podejście było tajemnicą sukcesu. W czasach, gdy mnóstwo rzeczy sprzedawano na kartki lub były one wspomnianym towarem deficytowym, ludzie analizowali każdy wydatek, nabywając jedynie absolutnie niezbędne produkty. Jeden z kupców tamtego czasu tak wspomina sprzedawanie pyz:

Bo są dwoiste pyzy, nie wiem, czy pan akurat na tym się zna... Są takie pyzy, proszę pana, z większą ilością mąki kartoflanej, takie pyzy z kartofli wyciskane — ciemne. Bo te, co je tutaj jeszcze sprzedają, to są jasne. A ta druga babeczka, co je czasem przynosi, to one są ciemne¹⁶.

Jest to dowód na to, jak ważna była rekomendacja towarów. Właśnie taki sposób sprzedaży odwzorowuje prozaik:

— Kurteczka dla córeczki — zachęcił go jakiś naręczniak. — Prawie nowa, szwedzka. Co ja mówię „prawie”! Niemal zupełnie nowa, jeszcze nigdy nie była prana!
— To nie jest moja córka — warknął pan Tomasz.

¹³ Na wyjątkowość bazaru Różyckiego zwracał uwagę Jerzy Kochanowski, wskazując na jego ponadregionalne, niemal ogólnokrajowe znaczenie (targowisko mieściło się w Warszawie, będącej swoistym centrum kultury, nauki, gospodarki oraz polityki), gdy chodzi o miejsca związane z „czarnym rynkiem” w PRL-u. Zob. J. Kochanowski, *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989*, Warszawa 2010, s. 123–125.

¹⁴ *Za Solidarność*, [w:] *Aleja główna na Bazarze Różyckiego*, [b.m.w.] 1981, rozdz. 7, <https://docplayer.pl/581808-Aleja-glowna-na-bazarze-rozyckiego-1981-zrodlo-agencja-forum-af-25728-3.html> (dostęp: 25.11.2023).

¹⁵ Cyt. za: M. Cichomski, J. Kurczewski, K. Wiliński, *Wielkie bazyry warszawskie: środowisko społeczne, kultura i problem społeczny*, Warszawa 2010, s. 42.

¹⁶ *Ibidem*, s. 87.

— Nie córeczka... — A, to w takim razie to będzie lepsze. — Niezrażony handlarz wyciągnął coś ognście czerwonego, ozdobionego czarną koronką i intensywnie błyszczącymi cekinami. — Na wieczór, na rano. Figurę modeluje, plecki prostuje, cycusie podnosi¹⁷.

Scena przedstawia handlarza próbującego namówić Tomasza na kupno kurtki dla jego „córci”. Używa on cokolwiek komicznych argumentów, sugerując, że kurtka jest prawie nowa, a na pewno nie była jeszcze prana. Po wyjaśnieniu, kim jest Gosia, sprzedawca błyskawicznie zmienia strategię sprzedaży i dostosowuje się do potrzeb klienta. Zaczyna stosować inny rodzaj zachęty, odpowiedni do „statusu” bohaterki, by w ten sposób móc sprzedać swój produkt. Kwestia ta jest bardzo istotna w kontekście omawiania heterotopii z dwóch przyczyn: po pierwsze, każdy stragan znajdujący się wewnątrz bazaru jest osobną przestrzenią, co realizuje jedną z cech heterotopii przywoływanych we wstępie. Po drugie, bazar i poszczególne jego stoiska są miejscem świętowania — to „potomkowie” dawnych jarmarków, oderwanych od rzeczywistości, o czym wspominał Foucault:

Naprzeciw tych heterotopii, które związane są z akumulacją czasu, są te, które przeciwie, związane są z czasem w jego najbardziej płynnym, przejściowym, nietrwałym aspekcie, z czasem świętowania. Heterotopie te nie są zwrócone ku wieczności, są raczej absolutnie czasowe. Takie na przykład są jarmarki [...] wypełniają się stoiskami, pokazami, przedmiotami nienormalnymi [...]¹⁸.

Targ oferuje nie tylko towary normalnie niedostępne, ale także te niecodzienne¹⁹ czy choćby różnorakie usługi: od wymiany pieniędzy, przez grę w karty, aż do zakupu broni. Opowieść o tym, iż można na Różyckim kupić wszystko, łącznie z bombą atomową, urosła do rangi jednej z miejskich legend. Mit ten, jak się okazuje, jest bardzo ważny dla samej rzeczywistości bazaru.

Bazar — inna rzeczywistość

Przekonanie, że bazar oferuje każdy, nawet najbardziej nieprawdopodobny towar, znajduje potwierdzenie w historii Radka Brony. Chłopak przybywa na targ, żeby odzyskać skradzioną wcześniej bombę atomową. W rozmowie z majorem Nefrytowem wychodzi na jaw, że wszystkim winna jest „praska ferajna”:

— [...] dziś rano, konkretnie godzinę temu, na Pradze, z ruskiej ciężarówką, podpierdolino bombę atomową.

— Jezu! [...] A po jaką cholerę to zrobiliśmy?

¹⁷ A. Pilipiuk, *Wampir z M-3*, s. 82.

¹⁸ M. Foucault, *op. cit.*, s. 123.

¹⁹ O tym, że każda (szczególnie zagraniczna) rzecz może być towarem do sprzedania na bazarze, świadczy sytuacja łowców wampirów przybyłych z USA, którym ukradziono tablice rejestracyjne. Jak później wyjaśniał major Nefrytow, takie tablice to „chodliwy towar [...] taki fant to jakiś okrucz tak zwanego *American dream* [...]”. Pewnie już dawno spylili je na bazarze Różyckiego — A. Pilipiuk, *Wampir z KC*, Lublin 2018, s. 216.

— Nie „my” jako służba, tylko „my” jako naród. A konkretnie, dokonała tego najbardziej ciemna reakcyjna swołocz naszego kraju, praska ferajna²⁰.

W tej komicznej sytuacji przedstawiony został sposób uzyskiwania niektórych towarów, szczególnie nielegalnych, przez gangsterów handlujących na bazarze. Wśród ludzi krążyły opowieści, że w takich właśnie miejscach łatwo nabyć broń pozostawioną przez Armię Radziecką. Do broni często dodawano darmową amunicję, chcąc w ten sposób zachęcić potencjalnego klienta do kolejnych zakupów²¹. Wynika z tego, że na targowisku można znaleźć nawet (oficjalnie) niedostępny towar. Właśnie tym tropem prowadzi swojego bohatera pisarz, wysyłając go do osób najprawdopodobniej odpowiadających za kradzież bomby.

Przygoda Radka rozpoczyna się spotkaniem z mężczyzną stojącym przed wejściem na bazar. Ma on za zadanie wskazać kupującym odpowiedni stragan:

- Co potrzeba? — zagadnął kaprawy typ pilnujący wejścia [...].
- Szukam niedużej, niedrogiej bomby atomowej — zbył go odruchowo konfident.
- Coś pan. — Cwaniak skrzywił się [...]. — Tego akurat towaru raczej nie miewamy...
- A gadają, że można tu kupić absolutnie wszystko.
- No pewnie, że wszystko, ale w granicach rozsądku [...]²².

Nieznamy pozostaje nieufny wobec chłopaka, ponieważ ten zbyt otwarcie mówi o tym, czego szuka, nie używając przy tym żargonu właściwego dla tej strefy. Zdziwienie młodzieńca tylko umacnia mężczyznę w przekonaniu, że nie należy on do „swoich”. Konfident nie zna panującej tam kultury, obyczajów, nie potrafi posługiwać się specjalnym kodem wymaganym przy zakupie tego typu towarów, dlatego też automatycznie staje się podejrzany. Niezwykle trafnie potrzebę znajomości szyfru oddaje opis zdobywania alkoholu:

SB nie miało takich środków łączności, jak ci, co handlowali wódką. Jedziemy samochodem, ja pokazuję palce, tyle, ile chcę flaszek, ale z tego pokazywania na razie niewiele wynika, bo jeszcze muszę wyjąć banknoty i pokazać. I jadę dalej. I trzy bramy dalej dostawałem wskazaną liczbę flaszek²³.

Idea kodu pomaga się chronić przed działaniami władzy; dzięki temu każdy obcy zostaje od razu zidentyfikowany i „oznaczony”. Sprzedawcy wykazują daleko idącą ostrożność, by przypadkiem nie wyjawić za dużo, gdyż dana osoba może współpracować z milicją. Koncept ten jest również charakterystyczny dla obszaru, jakim jest heterotopia. Francuski filozof wśród jej cech wyróżniał bowiem przepuszczalność:

Heterotopie zawsze zakładają system otwarcia i zamknięcia, który jednocześnie izoluje i czyni je przepuszczalnymi. [...] Każdy może wejść do tych heterotopicznych miejsc, ale

²⁰ A. Pilipiuk, *Meandry patriotyzmu*, [w:] A. Pilipiuk, *Wampir z MO*, Lublin 2013, s. 255.

²¹ Zob. P. Lipiński, M. Matys, *Absurdy PRL-u*, Warszawa 2014.

²² A. Pilipiuk, *Meandry patriotyzmu*, s. 260.

²³ *Bazar za „Solidarności”*, „Angora” 2015, nr 28, s. 26.

prawdę powiedziawszy, jest to tylko iluzja. Myślimy, że wchodzimy i zostajemy — przez sam fakt, że przekraczamy próg — wykluczeni²⁴.

Tak dzieje się również z Radkiem. Brak umiejętności do posługiwania się odpowiednim żargonem wyklucza go poza margines osób wtajemniczonych. Podczas rozmowy z mężczyzną przy wejściu ten dwuznacznie sugeruje, iż poszukiwany towar raczej jest niespotykany, co nie znaczy, że nie da się go zdobyć. Dalsza wymiana zdań ostatecznie przekonuje przestępcę, że chłopak jest kimś z zewnątrz, ponieważ nie zna panujących na bazarze zasad. Można założyć, że gdyby Radek przynależał do tego świata, nie wymagałby natychmiastowego załatwienia sprawy, lecz zapytałby, do kogo ma się skierować.

Następnymi osobami, jakie konfident spotyka na swojej drodze, są czterej młodzi ludzie. Od razu wzbudza wśród nich podejrzliwość swoim zachowaniem:

- Zabłądziliśmy? — zagadnął przyjaźnie ten najbardziej masywny.
- Nie, no skąd? — usiłował ich zbyć Radek, ale rozstawili się tak, aby nie mógł ich wyminąć. Obejrzał się, z tyłu stało trzech kolejnych [...].
- A co my tu mamy? [...] Z licznikiem Geigera na bazar? Bardzo nieładnie [...].
- Albo sanepid, albo ubecja — mruknął wytatuowany.
- No co wy, panowie? [...] Czy ja wyglądam na inspektora z sanepidu?
- I bardzo dobrze, że nie z sanepidu [...]. Bo ciężko by cię było pod budami pogrzebać, ziemia zmarznięta.
- Ciesz się, szcurku, że jesteś ubekiem, przeżyjesz dziś... Bo tak się akurat składa, że do ubecji nasza starszyzna ma pewną sprawę. I chyba wiesz jaką, skoro na bramie pytałeś o bombę atomową [...]²⁵.

Uwagę zwraca momentalne pojawienie się bandytów, którzy osaczają bezbronnego chłopaka. To pokazuje, iż tym, co pozwala funkcjonować takim miejscom, jest informacja oraz jej sprawny przepływ. Dostrzega to nawet jeden z bohaterów, który mówi: „ten bazar działa trochę jak żywy organizm. Wiesz, komórki czuciowe, nerwy, impulsy biegną... Układ współczulny, czy jak to się nazywa. Igłę wbijesz, mięsień się kurczy. Akcja i reakcja”²⁶. Radek już przy wejściu został rozpoznany jako jednostka podejrzana, o której należy powiadomić odpowiednie osoby, w związku z czym nie dziwi tak szybkie pojawienie się „ochroniarzy”.

W rozmowie chłopaka z młodzieńcami zaskakuje ich duża wiedza o nim. Mają chociażby informacje, kim Radek może być oraz czego szuka. Okazuje się, iż opryszków wysłała starszyzna w celu sprowadzenia go do nich. Reprezentują oni grupę osób „trzymających władzę”, mają wiedzę o tym, co się dzieje na bazarze, a także kontrolują wszystkie jednostki wewnątrz tej heterotopijnej przestrzeni. Należy tu zaryzykować stwierdzenie, że nic nie dzieje się bez pozwolenia płynącego z tak zwanej góry. Buduje to obraz mafii bazarowej koordynującej działania poszczególnych ludzi. Co istotne, w PRL-owskiej rzeczywistości znane były właś-

²⁴ M. Foucault, *op. cit.*, s. 123–124.

²⁵ A. Pilipiuk, *Meandry patriotyzmu*, s. 263–264.

²⁶ A. Pilipiuk, *Wampir z M-3*, s. 81.

nie takie osoby. Jedną z nich był niejaki Szmaja, który między innymi wyznaczał ceny poszczególnych produktów i wskazywał, od kogo je pozyskiwać. Kiedy ktoś wykazywał się nieposłuszeństwem, wysyłał on swoich ludzi, by ci utemperowali buntownika²⁷. Z kolei inni przestępcy pobierali od handlarzy tak zwane gwoździowe. Sprzedawcy wzbraniający się przed uiszczeniem należnej zapłaty musieli liczyć się z tym, że ich stragan zostanie zabity gwoździami²⁸.

Andrzej Pilipiuk, ukazując starszyznę, buduje obraz mafijnych bossów rodem z *Ojca chrzestnego*:

Przed typkami stał masywny stół, a na nim piętrzyła się masa zagranicznego żarcia i stała butelka whisky [...].

— Pokłon — warknął ospowaty, a ponieważ Radek nie od razu połapał się, o co chodzi, zarobił bolesnego „klemensa” w kark. — Doceń okazaną łaskę. Mało który konfident został dopuszczony przed oblicze bazarowej starszyny. A jeszcze mniej przeżyło takie spotkanie.

Student nie miał dotąd pojęcia, że bazar posiada jakąś starszyznę [...].

— Siadaj [...]. I słuchaj. Obrobić ruska to czyn poniekąd patriotyczny [...] ale sami popęliśmy, że skrojenie atomówki stanowiło z naszej strony nieznaczną przegięcie²⁹.

Ekskluzywne jedzenie czy drogi alkohol dowodzą wysokiej pozycji przywódców tego miejsca. Nie są zwykłymi zbirami, lecz elitą przestępczego świata, motyw pokłonu jest zaś symbolem „królewskiej” władzy, należnego szacunku. To, że Radek został doprowadzony przed ich oblicze, wskazuje na wielki zaszczyt. Ważna jest także informacja, że takie spotkania przeżyło niewielu. Tym samym konfident dostępuje możliwości rozmowy z najważniejszymi decydentami bazaru Różyckiego. Pisarz bawi się tutaj z czytelnikiem choćby poprzez zdeprecjonowanie czynu starszyny. W ich mniemaniu kradzież bomby atomowej to „nieznaczną przegięcie”, które można bardzo łatwo naprawić. By tak się mogło stać, muszą nastąpić negocjacje obydwu ze stron. Sam wątek negocjacji nie jest jednak niczym niezwykłym, o czym pisze Kulesza:

Zwijamy kogoś z bazaru, a tu trach, zadyma. Jakaś baba rzuca się na jednego z nas, ktoś tam kogoś pcha, jakiś tłok, któremuś zrywają czapkę, ktoś zalicza w pysk i nagle patrzymy, a klienta nie ma. Nikogo nie ma. Tylko my stoimy. Potrafili ukraść milicjantowi legitymację albo broń i potem były ciche negocjacje. „Dobra, oddamy, a wy oddajcie nam kumpla. Siedzi u was na dołku”. Oni traktowali bazar jako swój teren. Tu trzymali się razem³⁰.

Pokazuje to, że paktowanie z władzą w szczególnych przypadkach było konieczne. Chociaż handlarze i milicja byli naturalnymi wrogami, zdarzały się sytuacje, w których następował umowny rozejm, będący zawsze bardziej korzystny dla jednej ze stron. Pisarz w dalszej scenie ukazuje takie właśnie „bratanie się” z władzą:

²⁷ Szerzej zob. P. Słowiński, *Wielkie afery. Mroczny PRL*, Warszawa 2017.

²⁸ Zob. P. Kulesza, *op. cit.*

²⁹ A. Pilipiuk, *Meandry patriotyzmu*, s. 265.

³⁰ P. Kulesza, *op. cit.*, s. 20.

— [...] Proponuję zatem pewien kompromis. Przyjmijmy, że ta bomba po prostu spadła z ciężarówki, a dobrzy ludzie, którzy ją znaleźli, chcą oddać fanta budzącej zaufanie instytucji publicznej, żeby nie dostał się w niepowołane ręce.

— Skoro mówicie o tym „kompromis”, to znaczy, że coś na tym chcecie dla siebie ugrać³¹.

Scenę pertraktacji przepełniają eufemizmy. Starszyzna układa prawdopodobną wersję przebiegu zdarzeń, a Radek szybko pojmuje, że pod przykrywką dyplomatycznego tonu kryje się chęć zysku. Postanawia powiedzieć o tym otwarcie, oczekując jednocześnie bezpośredniej odpowiedzi ze strony praskiej ferajny. Mamy tutaj kolejny przykład różnic w komunikacji obu stron. Kiziorzy, nauczone wieloletnim doświadczeniem, nie mówią niczego wprost, jedynie sugerując pewne rzeczy i każąc rozmówcy domyślać się ich sensu. Każda osoba będąca „swoim” od razu pojęłaby, o co tak naprawdę chodzi, Radek natomiast chce konkretnych odpowiedzi, przez co jego pytania są zadawane w niewłaściwy dla tego miejsca sposób. Nie potrafi i nie jest w stanie dostosować się do „kurtuazji” panującej na targowisku. Dzieje się tak, ponieważ obydwie strony prezentują przeciwne postawy, wykazują również inne myślenie, co ma przełożenie na kruchość relacji interpersonalnych pomiędzy tymi grupami. Sprawia to, że ludzie z bazaru oraz ludzie „z zewnątrz” nigdy nie będą potrafili dojść do porozumienia³².

Podsumowanie

Pilipiuk, opisując bazar Różyckiego, stara się przedstawić mechanizmy rządzące tym miejscem. Odzwierciedla wewnętrzne prawa, które w tamtych czasach panowały w takich przestrzeniach, a także tworzy charakterystykę ludzi będących członkami tej małej społeczności. Czasem, w wyolbrzymiony sposób, parodiuje sytuacje, co przybliży czytelnikowi koloryt tamtych lat³³, a jednocześnie pokazuje, że „wejście na bazar jest jak podjęcie przygody”³⁴. By móc ją jednak prze-

³¹ A. Pilipiuk, *Meandry patriotyzmu*, s. 265–266.

³² Dzięki temu omawiane targowisko jeszcze wyraźniej wpisuje się w ramy heterotopii, będąc terytorium otwartym-zamkniętym. Otwartym, ponieważ (teoretycznie) każdy może do niego wejść, a zamkniętym, gdyż jednostka musi spełnić konkretne wymagania, by móc przebywać w tej strefie. Bazar Różyckiego jest więc rodzajem zrytualizowanej przestrzeni, w obrębie której panują ściśle określone zasady. Ich nieznanomość sprawia, że poruszanie się po niej jest znacząco utrudnione, co pokazał przykład Radka Brony, całkowicie niezaznajomionego z regułami panującymi na targowisku.

³³ Należałoby się zastanowić, na ile obraz bazaru w omawianej trylogii był inspirowany wyglądem tego miejsca w powieści *Zły Leopolda Tyrmanda* (Warszawa 1990), w której autor opisywał bazar Różyckiego (ukryty w książce pod cokolwiek mylącą nazwą ciuchów) oraz ogólnie specyfikę warszawskich targowisk. Dostrzegał on poetyckość tych przestrzeni — z ich ciasnymi straganami, gdzie można było znaleźć najróżniejsze rzeczy, poczynawszy od ubrań, a skończywszy na kłódkach i rurach do piecyków. To jednak rozważania na inny artykuł.

³⁴ M. Cichomski, J. Kurzewski, K. Wiliński, *op. cit.*, s. 49.

żyć, należy mieć „mapę” w postaci wiedzy o zasadach obowiązujących na targowisku. Ich nieznajomość może skutkować podobnym zagubieniem do tego, jakie pokazał Radek Brona.

Sam bazar autor traktuje jako przestrzeń odrębną i żyjącą własnym rytmem, pełną niespodzianek, ale też niebezpieczeństw. Labiryntowa konstrukcja, szybki przepływ informacji w jego obrębie, tajemnicza grupa „trzymająca władzę” — wszystko to jest echem miejskich legend o tym, co działo się na bazarze Różyckiego. Takie działania sprawiły, iż targowisko ma wszelkie właściwości miejsca, które Michel Foucault nazwał heterotopią. Jednakże to, co francuski myśliciel przedstawił w teorii, Pilipiuk sprowadził do realnej, znanej mu z dzieciństwa, przestrzeni.

Pisarz w swojej twórczości niejednokrotnie udowodnił, że potrafi celnie skomentować rzeczywistość PRL-u. Gatunek groteskowo-fantastycznej prozy, jakim jest cykl „Wampir z...”, będący jedynie pretekstem do tego, aby odnieść się do wyższych, niejednokrotnie filozoficznych problemów życia ówczesnych ludzi, paradoksalnie rezonuje z szarą rzeczywistością komunistycznej Polski. Ta pozornie niepasująca do siebie mieszanka dwóch odrębnych światów: wampirzej baśni i PRL-owskiego marazmu, wypłaszacza obie sfery, tworząc z mitu Draculi jego sparodiowaną wersję, jednocześnie dodając kolorytu smutnym czasem sprzed Okrągłego Stołu. Opowieść o bazarze Różyckiego daje tylko bodziec do skomentowania kultury, życia czy sposobu radzenia sobie z realiami tamtego okresu. Bazar staje się więc symbolem, miejscem, w którym nie tylko wchodzimy w środowisko tamtych lat — to w dużej mierze metafora buntu zwykłych ludzi, sprzeciwiających się komunistycznej władzy. Tym samym heterotopijność targowej przestrzeni jest doskonałą alegorią ówczesnej Polski, gdyż tak naprawdę całe społeczeństwo zostało wtedy niejako zamknięte w heterotopijnej rzeczywistości.

Bibliografia

Teksty

- Pilipiuk A., *Meandry patriotyzmu*, [w:] A. Pilipiuk, *Wampir z MO*, wyd. 1, Fabryka słów, Lublin 2013, s. 249–279.
- Pilipiuk A., *Wampir z KC*, wyd. 1, Fabryka słów, Lublin 2018.
- Pilipiuk A., *Wampir z M-3*, wyd. 2, Fabryka słów, Lublin 2013.
- Tyrmand L., *Zły*, Czytelnik, Warszawa 1990.

Opracowania

- Bazar za „Solidarność”, „Angora”* 2015, nr 28, s. 26–27.
- Cichomski M., Kurczewski J., Wiliński K., *Wielkie bazyry warszawskie: środowisko społeczne, kultura i problem społeczny*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010.

- Cheda H.K., *Jak złota rybka spełnia życzenia, czyli świat przedstawiony i odwołania do rzeczywistości w wybranych opowiadaniach Kiry Bułyczowa i Andrzeja Pilipiuka*, [w:] *Fiatal Szlavi-sták Budapesti Nemzetközi Konferenciája II. 2nd Conference for Young Slavists in Budapest*, red. A. Urkom, Faculty of Humanities, Institute of Slavonic and Baltic Philology, Budapest 2014, s. 30–33.
- Domaciuk-Czarny I., *Nazwy własne w Kronikach Jakuba Wędrowczya Andrzeja Pilipiuka*, „Roczniki Humanistyczne” 6, 2018, s. 29–42.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.
- Kochanowski J., *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.
- Kulesza P., *Niebieski syfon: z dziejów bazaru Różyckiego*, Książka i Wiedza, Warszawa 2004.
- Lipiński P., Matys M., *Absurdy PRL-u*, Dom Wydawniczy PWN, Warszawa 2014.
- Olkus K., „Potwornie śmieszne”, czyli groza oswojona w cyklu o Jakubie Wędrowczyu Andrzeja Pilipiuka, „Literatura Ludowa” 2009, nr 2, s. 19–38.
- Ryrych T., *Białe steampunk — dwa oblicza carskiej Rosji. „Lód” Jacka Dukaja i cykl opowiadań o doktorze Skórzewskim Andrzeja Pilipiuka*, „Creatio Fantastica” 60, 2019, nr 1, s. 97–114.
- Słowiński P., *Wielkie afery. Mroczny PRL*, Wydawnictwo Fronda, Warszawa 2017.
- Szacki J., *Historia myśli socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Zywert A., „Lenin wiecznie żywy”. *Obraz wodza rewolucji we współczesnej rosyjskiej i polskiej fantastyce*, „Acta Polono-Ruthenica” 25, 2020, nr 3, s. 59–73.

Źródła internetowe

- Brońka J., *Budowanie świata w cyklu „Oko jelenia” Andrzeja Pilipiuka*, <https://bibliotekanauki.pl/chapters/2189198.pdf>.
- Olkus K., *Gdy fantastyka flirtuje z rewolucją. Koncepcja buntu w twórczości Andrzeja Pilipiuka*, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Wrocław 2010, <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/7423?show=full>.
- Za Solidarność*, [w:] *Aleja główna na Bazarze Różyckiego*, [b.m.w.] 1981, rozdz. 7, <https://docplayer.pl/581808-Aleja-glowna-na-bazarze-rozyckiego-1981-zrodlo-agencja-forum-af-25728-3.html>.

Michał Mazgaj

ORCID: 0009-0004-7118-0827

Uniwersytet Śląski w Katowicach

***Ostatniej nocy w Soho* a tradycja włoskiego kina grozy**

Słowa kluczowe: *Ostatniej nocy w Soho*, włoski horror, oniryzm, postaci kobiece

Keywords: *Last Night in Soho*, italian horror, oneirism, female characters

***Last Night in Soho* and the Tradition of Italian Horror Cinema**

Summary

This article presents and interpretation of Edgar Wright's *Last Night in Soho* as an attempt to both pay tribute and offer a polemic with the tradition of Italian horror cinema, including giallo films. This approach seems valid, since one of lead actresses, Thomasin McKenzie, mentioned that during her preparations she had been told to watch a number of films, including Dario Argento's *Suspiria*, one of the better-known Italian horror films.

The article is divided into four parts in which I argue that the movie's plot uses a number of tropes and themes typical of Italian horror. The first part of the article discusses the themes of dreams, past traumas and oneirism present in *Last Night in Soho* — and the ways in which they can be considered Wright's said tribute to Italian horror.

Part two focuses around female characters and their portrayal as a victims. I discuss in detail the reasons why Italian horror tends to be considered misogynistic and where these tendencies originate from. Then I proceed to explain how *Last Night in Soho* approaches this subject. The third part continues the reflections of portrayals of femininity, this time focusing around the female character as a killer; during this part I cover the ways in which Argento influenced Edgar Wright's film. The fourth part concerns other, minor references to Argento's other works.

Ostatniej nocy w Soho (*Lasz Night in Soho*, 2021), najnowszy film Edgara Wrighta, opowiada historię Eloise (Thomasin McKenzie) — studentki, której marzeniem jest zostanie projektantką mody. Dla mieszkającej dotychczas na wsi dziewczyny przeprowadzka do centrum Londynu okazuje się przytłaczającym i alienującym doświadczeniem; miasto okazuje się miejscem, w którym młoda kobieta nie może czuć się bezpiecznie. Bohaterce nie odpowiada także towarzystwo naśmiewających się z niej rówieśniczek, w związku z czym decyduje się przenieść z akademika do mieszkania wynajmowanego przez panią Collins (Diana Rigg). Już pierwszej nocy Eloise ma przedziwny sen o dziewczynie imieniem Sandy (Anya Taylor-Joy) i nocy w jednym z londyńskich klubów, podczas której ta spotkała mężczyznę imieniem Jack (Matt Smith).

W swoim filmie Wright kilkakrotnie czyni, mniej lub bardziej dosłowne, nawiązania do *Suspirii* (1977); wcielając się w główną rolę McKenzie w wywiadzie dla Stephena Colberta wspomniała nawet, że otrzymała od reżysera listę filmów, które miała obejrzeć, a wśród nich właśnie wspomniane dzieło Daria Argenta¹. *Ostatniej nocy w Soho* zdaje się jednak nawiązywać także do wielu innych włoskich filmów grozy i gialli², wykorzystując liczne charakterystyczne dla tych dwóch gatunków tematy i motywy. Celem niniejszego artykułu jest ich wskazanie i opisanie oraz próba interpretacji filmu przez ich pryzmat.

Sny o przeszłości i estetyka oniryzmu

Jak już wspomniałem, protagonistka zaczyna miewać sny o tajemniczej Sandy i w ich trakcie zdaje się wyraźnie z nią utożsamiać, na co wskazują liczne zabiegi twórcy: gdy Eloise patrzy w lustro, zamiast swojego odbicia widzi graną przez Anyę Taylor-Joy bohaterkę i *vice versa*; podczas sceny tańca, gdy jedna z dziewczyn znika poza kadrem, druga pojawia się na jej miejscu, Jack jednak zachowuje się, jakby tańczył cały czas z tą samą osobą. Zostaje więc wyraźnie zasugerowane

¹ The Late Show with Stephen Colbert, *Thomasin McKenzie Really Had To Do Her Homework before "Last Night in Soho"*, YouTube, 29.10.2021, https://www.youtube.com/watch?v=Eag-M5OH_6Cc&ab_channel=TheLateShowwithStephenColbert (dostęp: 29.11.2021).

² Początkowo termin *giallo* odnosił się do powieści kryminalnych pisanych przez włoskich autorów, które miały charakterystyczne żółte okładki. Utwory te były określane jako dekadencje i gorszące. Natomiast w odniesieniu do filmu termin *giallo* można rozumieć na kilka sposobów. Z jednej strony dla włoskiego odbiorcy *giallo* stało się bowiem po prostu synonimem thrillera, a słowo to nazywało także produkcje nienakręcone we Włoszech, z drugiej zaś poza granicami Włoch oznaczało specyficzną grupę filmów powstałych na pograniczu kryminału, thrillera i horroru. Mikel J. Koven dochodzi do wniosku, że *giallo* można rozumieć zarówno jako gatunek, włoski ekwiwalent kryminału, jak i krótkotrwały cykl filmów tworzony w jednym okresie. Badacz wyróżnia też kilka rodzajów *giallo*: te, w których pojawia się zabójca w skórzanych rękawiczkach, płaszczu i kapeluszu; *poliziotto*, w których na pierwszy plan wysunięci zostają policjanci i ich śledztwo; oraz te skupiające się na suspensie i intymnych zagadnieniach; zob. M.J. Koven, *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham 2006, s. 15.

widzowi, że będzie mieć do czynienia z umowną historią o ucieczce do świata fantazji i poszukiwaniu swojej tożsamości. Sny z jednej strony zaczynają być drugim życiem, które zaczyna wieść bohaterka, stając się w nich kimś zupełnie innym niż w rzeczywistości — w przeciwieństwie do Eloise Sandy cechuje się pewnością siebie; z drugiej — mają one znaczący wpływ na osobowość protagonistki, która na jawie upodabnia się do swojego alter ego. Nie tylko pokonuje swoją nieśmiałość, ale nawet zmienia kolor włosów, by upodobnić się do wyśniewionej dziewczyny.

Szybko fabuła zaczyna jednak drastycznie zmieniać kierunek; kolejne sny, których doświadczy protagonistka, odkrywają historię Sandy jako dziewczyny pragnącej zostać gwiazdą show-biznesu, a która ostatecznie została zmuszona do oddawania się kolejnym mężczyznom. Z czasem bohaterka dowie się, że wszystko to zdarzyło się naprawdę, co więcej — oniryczne wizje i pozbawione twarzy upiory zaczynają nawiedzać ją także na jawie.

Ostatniej nocy w Soho wykorzystuje więc sen zarówno jako temat, jak i konwencję. Same sekwencje nocnych obrazów są pełne deformacji rzeczywistości; oprócz wspomnianego wcześniej zlewania się z sobą postaci Eloise i Sandy w jedno bohaterce zdarza się nagle przenosić z jednego miejsca w drugie, na przykład z klubu natychmiast przechodzi do swojego pokoju. Wright wykorzystuje także kolorowe oświetlenie, co jest oczywistym nawiązaniem do *Suspirii*, należy jednak zwrócić uwagę, że Argento nie był jedynym twórcą stosującym ten zabieg do kreowania odrealnionej atmosfery swoich dzieł; można go znaleźć między innymi w filmach Maria Bavy, takich jak *Bicz i ciało* (*La frusta e il corpo*, 1963), *Operacja strach* (*Operazione paura*, 1966) czy *Sei donne per l'assassino* (1964). Zarówno u Argenta, jak i Bavy status ontologiczny kolorowego światła w ramach światów przedstawionych nie jest możliwy do określenia; światło to zdaje się niemal zawsze nie mieć źródła, nie sposób również określić, czy sami bohaterowie je dostrzegają lub mogą wchodzić z nim w interakcje. W przypadku *Ostatniej nocy w Soho* sprawa wydaje się jeszcze mniej oczywista — o ile bowiem z jednej strony źródło kolorowego światła da się ustalić (migający neon za oknem lub klubowe lampy), o tyle jego obecność intensyfikuje się podczas sekwencji snu oraz w scenach, w których jawa zaczyna się mieszać z rzeczywistością.

Jako temat sen powracał szczególnie często w filmach *giallo*, w których nie brakuje bohaterek, które całkiem podobnie jak Eloise za sprawą sennych marzeń lub wizji trafiły na ślad mrocznych sekretów z przeszłości. Przykładem tego jest, uchodząca często za pierwsze *giallo* w historii, *La ragazza che sapeva troppo* (1963) Maria Bavy³. Film skupia się na postaci Nory (Leticia Roman) — turystki, która przybywa do Włoch, aby odwiedzić Ethel (Chana Coubert), starą przyjaciółkę jej rodziny. Nocą Ethel dostaje ataku serca i umiera. Z powodu uszkodzenia linii telefonicznej Nora nie jest w stanie wezwać lekarza, wybiega więc z domu. Zostaje wówczas napadnięta i uderzona w głowę; zanim jednak utraci przytomność,

³ Zob. A.L. Smith, *Blood & Black Lace: The Definitive Guide to Italian Sex And Horror Movies*, Liskeard 1999, s. II.

widzi mężczyznę ciągnącego za sobą zwłoki kobiety. Bohaterka trafia do szpitala, który szybko opuszcza dzięki zaprzyjaźnionemu lekarzowi Marcello Bassiemu (John Saxon), z pomocą którego będzie się starała rozwiązać zagadkę morderstwa. Z czasem okaże się, że do takiego faktycznie doszło, ale nie w noc, w którą Nora została napadnięta, lecz dużo wcześniej; sama bohaterka z kolei odkryje, że ma zdolności mediumiczne.

Podobieństwa między bohaterkami nasuwają się same — obie trafiając w specyficzne miejsce, są w stanie zobaczyć wydarzenia, które miały w nich kiedyś miejsce; różnica polega na tym, że o ile Eloise widzi przeszłość Sandy w swoich snach, o tyle Nora doświadcza wizji na jawie, tuż przed utratą przytomności. Nie zostaje też przez twórców poruszony temat ewentualnych zdolności mediumicznych tej pierwszej. Na początku filmu, tuż przed wyjazdem do Londynu, bohaterka widzi w swoim lustrze postać swojej zmarłej matki, chorującej przed laty na schizofrenię. W tamtym momencie widz może zakładać, że jest to wytwór wyobraźni lub symboliczny element wynikający z umownej konwencji, której pozór film stara się wykreować na początku, wraz z rozwojem akcji choroba psychiczna zostaje jednak przypomniana, zwraca się także uwagę na jej dziedziczny charakter.

Elementem wspólnym dwóch protagonistek są również dwie cechy, które badacz Mikel J. Koven traktuje jako jedne z wyznaczników gatunkowych *giallo*. Pierwszą z nich jest bycie outsiderem⁴. Bohaterowie tych filmów często byli turystami lub obcokrajowcami, co z jednej strony umożliwiało twórcom eksponowanie turystycznego piękna miast, w których rozgrywała się akcja (Rzym, Paryż, Barcelona, Nowy Jork itd.)⁵, a z drugiej sprawiało, że bohaterowie będący przybyszami z zewnątrz postrzegali świat jako coś obcego i nieznanego, sami też mogli być alienowani lub stygmatyzowani przez otoczenie. Sytuacja, w której znajduje się Eloise, jest bardzo podobna do tego opisu — bohaterka przybywa do obcego jej miasta, wyraźnie seksualizującego kobiety, a także nie zyskuje sobie sympatii rówieśniczek, szybko stając się dla nich pośmiewiskiem. Londyn w *Ostatniej nocy w Soho* jest więc miejscem wrogim i osaczającym, podobnie jak liczne lokacje z dzieł włoskich twórców grozy.

Drugą jest bycie detektywem amatorem. Jak zauważa Koven, policja rzadko bierze aktywny udział w śledztwie, przeprowadzane jest więc ono na własną rękę przez protagonistów, którzy zostają w nie zamieszani w ten czy inny sposób⁶. Podobnie jak Nora próbuje dowiedzieć się, kim jest mężczyzna z jej wizji, tak Eloise usiłuje odkryć prawdziwą tożsamość Sandy, a także odnaleźć po latach jej mordercę. Jeden ze snów, które miała bohaterka, ukazał jej bowiem, że dziewczyna została zadżgana nożem.

Innym przykładem filmu, w którym bohaterka pod wpływem doświadczeń marzeń sennych trafia na ślad mrocznej tajemnicy z przeszłości, jest *Tut-*

⁴ Zob. M.J. Koven, *op. cit.*, s. 46.

⁵ Zob. *ibidem*, s. 57.

⁶ Zob. *ibidem*, s. 76.

ti i colori del buio (1972) Sergia Martina. Główną bohaterką jest grana przez Edwige Fenech Jane, która mając siedem lat, była świadkową morderstwa matki, a niedawno poroniła wskutek wypadku samochodowego. Rezultatem doświadczonych traum są powracające koszmary senne, w których młoda kobieta widuje niebieskookiego mężczyznę (Ivan Rassimov). Sny w filmie Martino są, podobnie jak w *Ostatniej nocy w Soho*, przyczyną wszystkich późniejszych wydarzeń. Jane zacznie bowiem posądzać siebie o utratę kontaktu z rzeczywistością, kiedy tajemniczy mężczyzna z jej snów zacznie prześladować ją również na jawie. Zdesperowana, za namową nowo poznanej sąsiadki Mary Weil (Marina Malfatti), przyłącza się do okultystycznej sekty. Wszystko to okaże się później częścią większej intrygi. Mająca zostać poświęcona Mary musiała znaleźć kogoś, kto zajmie jej miejsce w sekcji. Matka Jane również należała do tej organizacji i została zabita, kiedy próbowała z niej wystąpić. Jane zatem, podobnie jak Eloise, zostaje skonfrontowana z wydarzeniami z przeszłości, z tą tylko różnicą, że należą one do jej przeszłości. Oprócz tego obie bohaterki przechodzą podobną drogę — doświadczają powracających snów, które w pewnym momencie zaczynają prześladować je też na jawie, aż w końcu podejmują próbę rozwikłania stojącej za tym wszystkim tajemnicy.

W obrębie gatunku *giallo* można znaleźć jeszcze wiele podobnych do *La Ragazza... i Tutti i colori del buio* fabuł. *L'occhio nel labirinto* (1972) Maria Caiana opowiada historię Julie (Rosemary Dexter); pewnej nocy śni ona, że jej kochanek Luca (Horst Frank) zostaje zamordowany. Po obudzeniu się odkrywa, że ten rzeczywiście zniknął bez śladu, a jedyną poszlaką, jaką dysponuje bohaterka, jest zapisana w kalendarzyku nazwa Maracudi. Z kolei bohaterką *Siedmiu czarnych nut* (*Sette note in nero*, 1977) Lucia Fulcigo jest mająca zdolności mediumiczne Virginia (Jennifer O'Neill). Podczas jazdy samochodem ma ona wizję pokoju, w ścianie którego ktoś kiedyś zamurował zwłoki kobiety. Wprowadziwszy się wraz z mężem do nowego domu, odkrywa wspomniany pokój, a gdy burzy jedną ze ścian, faktycznie znajduje za nią kości.

Trop snu jako motoru do wszczęcia śledztwa na własną rękę nie był jednak wykorzystywany tylko przez *giallo*, czego przykładem są *Ślady* (*Le orme*, 1975, reż. Luigi Bazzoni, Mario Fanelli). Ich akcja rozpoczyna się od sceny snu Alice (Florinda Bolkan), tłumaczki pracującej na wydziale astrologii. W nocnym obrazie widzimy kosmonautę porzuconego na powierzchni Księżyca, a także obserwującego go profesora Blackmanna (Klaus Kinski). Po przebudzeniu się Alice odkrywa, że nie pamięta, co robiła przez ostatnie trzy dni; znajduje jedynie podarte zdjęcie przedstawiające hotel w Garmie. Zwiedzając Garmę, protagonistka spotka kilka osób, z którymi miała kontakt w ciągu tajemniczych trzech dni, w tym dziewczynkę (Nicoletta Elmi), która powie jej, że w tamtym czasie nosiła rudowłosą perukę i przedstawiała się jako Nicole. Desperacko poszukiwała także pewnego domu położonego w lesie i swojej młodzieńczej miłości — mężczyzny imieniem Harry (Peter McEnery).

Eloise z *Ostatniej nocy w Soho* jest bardzo podobna do bohaterki wszystkich przywołanych filmów. Tamte, powodowane przez marzenia sennie lub wizje na jawie, trafiają na trop tajemnicy, której odkrycie związane jest z przeszłością. Wiadocznym jest jednak pewne rozgraniczenie — bohaterki śniące muszą się skonfrontować z własną przeszłością, wypartymi wspomnieniami, domniemaną chorobą psychiczną lub głęboko zakorzoną traumą, natomiast te o zdolnościach mediówniczych poznają podczas akcji filmów cudzą przeszłość. W przypadku Eloise mamy do czynienia z połączeniem obu wariantów tego motywu — protagonistka filmu Wrighta miewa sny, lecz dają one wgląd we wspomnienia kogoś innego. Co więcej, w pewnym momencie dziewczyna zacznie widywać Sandy oraz pozbawione twarzy widma na jawie, co w połączeniu z jej snami może sugerować, że Eloise — podobnie jak bohaterki filmów Bavy i Fulciego — jest medium nieświadomym swoich możliwości.

Kobieta ofiara

Podobnie jak w wypadku Eloise postać Sandy i związane z nią wątki również nawiązują do licznych popularnych we włoskim kinie grozy motywów. Zanim jednak przejdę do ich omówienia, konieczne jest przybliżenie kontekstów, na tle których się one ukształtowały.

Śledząc rozwój włoskiego horroru i filmów *giallo*, nietrudno potraktować te dwa gatunki jako mizoginistyczne. Wynika to z kilku czynników: po pierwsze, filmy te w znacznym stopniu koncentrują się na eksploatacji kobiecego ciała, a także w fetyszyzujący wręcz sposób ukazują przemoc, zwłaszcza wobec kobiet; po drugie, mordercami nierzadko są sfrustrowani seksualnie mężczyźni, używający do popełniania zbrodni noży, brzytwy lub innych ostrych przedmiotów, które wykorzystane w takim kontekście są oczywistym symbolem fallicznym. W końcu po trzecie, dostrzegalne są określone tendencje w kreowaniu postaci kobiecych: z jednej strony jako słabe, ulegające zewnętrznym wpływom, z drugiej jako bezwzględne intrygantki lub... morderczynie; są wówczas przedstawiane jako osoby chore psychicznie, neurotyczne i destruktywne dla otoczenia.

Taki stan rzeczy wynika nie tyle z niechęci włoskich twórców do kobiet, ile raczej z kombinacji kilku czynników. Za czasów rządów Mussoliniego wiele gatunków filmowych, w tym horror, było zakazane⁷. Co więcej, panująca wówczas cenzura całkowicie zakazywała poruszania tematów seksualności, nie wolno było pokazać na ekranie nawet pary całujących się ludzi⁸. Wraz ze śmiercią dyktatora cenzura powoli ulegała rozluźnieniu, a zagraniczne produkcje zaczęły docierać do Włoch, co poskutkowało powstaniem *Wampirów* (*I vampiri*, 1956) Ricarda Fredy i Maria Bavy.

⁷ Zob. R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957–1969*, Jefferson 2015, s. 12.

⁸ Zob. T. Lucas, *Mario Bava: All the Colors of the Dark*, Cincinnati 2007, s. 172.

Roberto Curti postrzega włoski horror jako gwałtowną reakcję na otwierające się nowe możliwości twórcze oraz szansę na poruszenie dotychczas niepodejmowanych tematów. Zwłaszcza horror gotycki pozwolił twórcom omawiać takie kwestie jak eksploracja kobiecej seksualności, co więcej — seks i nagość stały się jednym z głównych elementów wielu włoskich filmów komercyjnych. Curti określa wręcz realizacje z lat sześćdziesiątych mianem „laboratorium”, w ramach którego twórcy testowali zarówno rozwiązania formalne i fabularne, jak i dotychczas nieprzekraczane granice⁹. Realizacje te charakteryzowała irracjonalność; był to rodzaj kina wolny od artystycznej jedności i narracyjnej logiki, skoncentrowany na obrazach, wywoływaniu u widza konkretnych wrażeń, przez co postrzegano je także jako odpowiedź na dominujący wówczas neorealizm¹⁰. Lata siedemdziesiąte zdają się tę tezę potwierdzać — włoskie kino grozy i filmy *giallo* stały się bowiem wówczas o wiele bardziej barokowe i dekadentkie, co miało związek z trwającym prężnym rozwojem gospodarczym Włoch¹¹. Wyłaniający się z tych filmów wizerunek kraju, jakby na przekór neorealistycznym biedzie i brudowi, przedstawiał go jako miejsce bogate i piękne, zapewniające życie w przepychu. Bohaterowie omawianych realizacji mieszkali w kunsztownie urządzonych apartamentach, otaczali się bibelotami i dziełami sztuki, nierzadko także oddawali się używkom i przelotnemu seksowi. Już pod koniec lat sześćdziesiątych bohaterami tych dzieł byli zepsuci arystokraci lub młodzi ludzie prowadzący rozpustny tryb życia. Próby krytyki tych zjawisk społecznych podejmowali między innymi Tonino Cervi w *Le Regine* (1970) czy Aldo Lado w *La Corta notte delle bambole di vetro* (1971). Eksploatacja kobiecego ciała na ekranie jest zatem jednym z przejawów dekadentkich tendencji tego kina, jego transgresywnego charakteru; można ją także powiązać z wszechobecnym estetyzmem¹² i koncentracją na wizualnym aspekcie doświadczenia filmowego.

Jednocześnie mizoginię włoskiego kina grozy można potraktować po prostu jako efekt uboczny warunków, w jakich te filmy powstawały. Jak pisze Ian Oalney, przemysł filmowy we Włoszech skupiony był wówczas na produkowaniu tanich, ale przynoszących zyski realizacji w obrębie takich gatunków jak *spaghetti western*, *peplum* czy właśnie horror. Wszystkie te obrazy powstawały w okolicznościach przywodzących na myśl realizacje amerykańskich filmów klasy B czy seriali telewizyjnych — normą był okres zdjęciowy trwający pięć–sześć tygodni, te same scenografie wykorzystywane były w ramach różnych produkcji, realizowa-

⁹ Zob. R. Curti, *op. cit.*, s. 15.

¹⁰ Zob. *ibidem*.

¹¹ Zob. M.J. Koven, *op. cit.*, s. 45–46.

¹² W kontekście estetyzmu należy odnotować, że zainteresowanie Eloise modą również może być postrzegane jako odniesienie do popularnego we włoskim horrorze i *gialli* motywu. Koven zauważa bowiem, że bohaterowie tych filmów są nierzadko w jakiś sposób związani ze sztuką lub fizycznym pięknem — to malarze, muzycy, pisarze czy w końcu modelki i fotografowie. Już w jednym z pierwszych *gialli*, *Sei donne per l'assassino*, pojawiał się dom mody, a bohaterami były osoby z nim związane; zob. *ibidem*, s. 87.

no także maksymalnie dwa albo trzy duple jednego ujęcia. Produkcje te potrafiły być też do siebie bardzo podobne — z ekonomicznego punktu widzenia rozsądnie było bowiem wykorzystać sukces jednego filmu i dostarczać widowni podobnych do siebie realizacji. Kreatywność i innowacyjność wielokrotnie musiały ustąpić miejsca powtarzalności, dlatego też pewne motywy powracają we włoskim horrorze tak często¹³. Bardzo szybkie tempo pracy często odbijało się zarówno na jakości scenariusza, jak i na aktorstwie, przez co można dojść do wniosku, że kontrowersyjna tematyka, silna estetyzacja czy epatowanie przemocą i erotyką były po prostu sposobem na odwrócenie uwagi widzów od aktorskich i scenariuszowych niedociągnięć. Innymi słowy, obecność atrakcyjnych aktorek, nierzadko pokazywanych nago, miała niewątpliwie przyciągać męską widownię do kin, a także rekompensować techniczne uchybienia; znaleźć można nawet takie realizacje jak *Nuda per Satana* (1974, reż. Luigi Batzella) czy *Malabimba* (1979, reż. Andrea Bianchi), które można zaklasyfikować jako pornografię.

Tak przedmiotowe traktowanie kobiet przez włoskie kino grozy jest zatem: po pierwsze, uwarunkowane transgresywnym i dekadentckim charakterem tego kina, które starało się dostarczać widzom coraz mocniejszych wrażeń (co można uznać za gwałtowną odpowiedź na radykalną cenzurę z czasów Mussoliniego); po drugie, przejawem dążenia ku estetyzmowi i zachwytu nad tym, co fizyczne i powierzchowne; po trzecie, sposobem przykucia uwagi widowni. Nietrudno również, mając na uwadze sposób funkcjonowania włoskiego przemysłu filmowego, dojść do wniosku, że takie, a nie inne przedstawianie postaci kobiecych było dla samych twórców wygodne — kobietom bowiem o wiele łatwiej powierzyć rolę ofiary; przemoc względem nich jest też postrzegana jako bardziej szokująca, co więcej — z racji bycia domyślnie słabszą od mężczyzny kobieta nie zostanie przez widza podejrzana o bycie morderczynią.

Wątek Sandy w *Ostatniej nocy w Soho* można odczytać jako próbę polemiki z włoskim horrorem czy nawet krytykę reprezentowanego przezeń postrzegania i wykorzystywania kobiet. Bohaterka filmu Wrighta, wkroczywszy w show-biznes, szybko zostaje zmuszona do udziału w zakrapianych erotyką występach czy w końcu do sypiania z innymi mężczyznami; istotne okazują się więc nie jej umiejętności, a wygląd i atrakcyjność. Pada ona ofiarą Jacka, który obiecując jej sławę, robi z niej prostytutkę, czyli innymi słowy, sprowadza ją do roli przedmiotu, zabawki. Jej zadaniem jest sprawianie przyjemności gościom klubu, podobnie jak aktorki we włoskich horrorach i gialli miały wzbudzać zainteresowanie widowni kolejnymi realizacjami.

Sandy jest zatem ofiarą w podobny sposób jak Jane z *Tutti i colori del buio* czy Alice ze *Śladów*. David Punter wyszczególnił nawet w ramach włoskiego horroru gotyckiego odmianę gatunkową, która zwracała się w kierunku kina psychologicz-

¹³ Zob. I. Oalney, *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*, Bloomington 2013, s. 24–25.

nego, a jej bohater(ka) padał(a) ofiarą prześladowań w świecie, który stopniowo zamieniał się w koszmar. Charakterystycznym elementem tej formuły kina jest także „powrót do przeszłości”, na który bohaterowie muszą się zdecydować w celu odkrycia tajemnicy związanej z ich życiem¹⁴. Ekstremalnym przykładem w kontekście kobiecej fizyczności jest *Il profumo della signora in nero* (1974) Francesca Barilliego. Bohaterka tego filmu, Sylvia (Mimsy Farmer), zostaje powoli doprowadzona do szaleństwa i samobójstwa przez tajemniczą kanibalistyczną sektę, która pragnie jej ciała i w końcowej scenie ją pożera.

Życie Sandy, zgodnie ze słowami Puntera, przemienia się w koszmar; spędzanie nocy z kolejnymi, nieraz odpychającymi mężczyznami, dla których ta musiała być bezwzględnie uległa, szybko stało się traumatyzującym i obniżającym jej samoocenę doświadczeniem. Podobnie jak Sylvia była ona „zjadana” przez kolejne osoby spragnione wyłącznie jej ciała, aż pewnej nocy została zadźgana nożem przez Jacka (a przynajmniej to widzi Eloise w jednej ze swoich wizji, o czym będzie mowa później). Nóż, wykorzystywany we włoskim horrorze i *giallo* jako symbol falliczny, symbol męskiej seksualności i popędów, niszczy kobietę na poziomie emocjonalnym, by ostatecznie stać się narzędziem jej śmierci.

Niewątpliwie Wright, kręcąc *Ostatniej nocy w Soho*, chciał poruszyć temat nadużyć względem kobiet w show-biznesie, jest to wszak film powstały po związaniu się ruchu Me Too, mającego na celu zwrócenie uwagi na problem molestowania kobiet w Hollywood. Mając na uwadze to oraz fakt nawiązywania do powstającego we Włoszech kina gatunkowego, którego jednym z prominentnych elementów była kobieca nagość, można dojść do wniosku, że reżyser próbuje skłonić nas do spojrzenia na wspomnianą nagość z nowej perspektywy — perspektywy osób, które były w tak instrumentalny sposób wykorzystywane.

Kobieta morderca, czyli nie nie jest tym, czym się wydaje

Polemika, którą podjął Wright z włoskim horrorem, nie kończy się jednak na krytyce eksploatacji kobiecej fizyczności, choć jest związana ze wspomnianym problemem mizoginii. Pod koniec filmu Eloise odkryje bowiem nie tylko, że Sandy żyje, ale że była nią pani Collins i to jej wspomnienia bohaterka przeżywała podczas snu. Morderstwo, którego dopuścił się Jack, wcale nie miało miejsca — to Sandy w ramach zemsty zabiła go, a także mordowała innych mężczyzn, z którymi miała spędzić noc. Wizja, której protagonistka doświadczyła, nie miała zatem dosłownego znaczenia, a raczej była manifestacją tego, co pani Collins/Sandy czuła; jak sama bowiem przyzna podczas rozmowy, „umierała” za każdym razem, gdy spała z kolejnym mężczyzną.

¹⁴ Zob. R. Curti, *op. cit.*, s. 131.

Sam motyw zniekształcenia lub ulegania pozorom był często wykorzystywany w filmach *giallo*, czego pierwsze oznaki można znaleźć w *La ragazza che sapeva troppo*. Jak się bowiem w tamtym filmie okazuje, mężczyzna, którego podczas swojej wizji widziała Nora, wcale nie był mordercą, lecz mężem psychicznie chorej kobiety, która dopuściła się zbrodni. Wykorzystany przez Maria Bavę trop szczególnie często występował w twórczości Daria Argenta, do którego filmów Edgar Wright również nawiązał w *Ostatniej nocy w Soho*. Można wręcz uznać Sandy za transfigurację kilku bohaterek różnych dzieł tego reżysera.

Pierwszym filmem, który chciałbym tu przywołać, jest *Ptak o kryształowym upierzeniu* (*L'Uccello dalle piume di cristallo*, 1970). Jego bohaterem jest Sam Dalmas (Tony Musante), amerykański pisarz, który przypadkowo staje się świadkiem próby zamordowania młodej kobiety, Monici Ranieri (Eva Renzi). Wydarzenie to uniemożliwia mu opuszczenie Włoch do czasu schwytania przez policję napastnika, prawdopodobnie odpowiedzialnego za serię morderstw na innych kobietach. W trakcie rozwoju wydarzeń bohater nie może pozbyć się wrażenia, że ze sceną, której był świadkiem, coś było nie tak; nie potrafi sobie jednak przypomnieć, co dokładnie. Jak się okaże, zbrodniarką była Monica Ranieri, błędnie uznana przez bohatera za ofiarę nieudanej próby morderstwa. Przed laty została ona napadnięta przez usiłującego ją zabić mężczyznę. O ile pozornie wydarzenie to nie wpłynęło na jej zachowanie, o tyle doznana trauma utkwiała w jej podświadomości. Gdy pewnego dnia na sklepowej wystawie bohaterka zobaczyła obraz przedstawiający wydarzenie podobne do tego, którego sama była uczestniczką, zaczęła się identyfikować jednak nie z ofiarą, a z napastnikiem.

Ptak o kryształowym upierzeniu jest w kontekście całej filmografii Daria Argenta dziełem szczególnie ważnym, ponieważ przedstawiony w nim motyw bohatera zmagającego się z własną percepcją będzie wielokrotnie wracać w innych filmach tego reżysera¹⁵. Protagonista *Głębokiej czerwieni* (*Profondo rosso*, 1975), Marcus Daly, również będzie utrzymywać, że zobaczył coś, co może być kluczowe do odkrycia tożsamości mordercy, nie będzie jednak w stanie precyzyjnie wskazać, co to było. Suzy Bannion (Jessica Harper), protagonistka *Suspirii*, będzie starała się przypomnieć sobie, co dokładnie powiedziała przed wybiegnięciem ze szkoły tańca jedna z uczennic.

Maitland McDonagh nazywa Sama Dalmasa „ćmą leącą do ognia”, chcąc zwrócić uwagę na jego obsesję na punkcie mordercy i chęć rozwiązania zagadki

¹⁵ Warto zauważyć, że Argento nie był jedynym twórcą wykorzystującym subiektywizację rzeczywistości w celu wprowadzenia widza w błąd. Zabieg ten został zastosowany także w innych gialli, chociażby we wspomnianych w tekście *Śladach*, *Tutti colori del buio*, *L'Occhio nel labirinto* czy *La ragazza che sapeva troppo*. Z kolei *Siedem czarnych nut* Fulciego dokonuje modyfikacji zwrotu akcji z tej ostatniej realizacji — bohaterka tamtego filmu doświadcza bowiem wizji nie przeszłości, jak się jej przez większość czasu wydaje, ale przyszłości.

na własną rękę¹⁶. W podobny sposób można scharakteryzować dwóch wymienionych właśnie bohaterów, a także Norę z filmu Maria Bavy. Eloise z *Ostatniej nocy w Soho* wyróżnia się na ich tle — choć ona również dochodzi do błędnych konkluzji z powodu zniekształconego obrazu jej snów, to, po pierwsze, doświadcza ona wspomnień drugiej osoby, a po drugie, jej stosunek do fantastycznego zjawiska, z którym ma do czynienia, jest znacznie bardziej skomplikowany. Początkowo sny na pewno wzbudzają jej fascynację, przenoszą ją bowiem do upodobanej przez nią dekady, o czym świadczy jej gust muzyczny, a także oddziałują zarówno na jej osobowość, jak i pracę w trakcie studiów. Z czasem jednak wspomnienia Sandy stają się coraz bardziej traumatyczne, a gdy wizerunki pozbawionych twarzy duchów zaczynają nawiedzać bohaterkę także na jawie, wówczas Eloise staje się kovenowskim detektywem amatorem i stara się dociec nie tylko wydarzeń widzianych w swoich snach, ale też znaleźć sposób, aby przeciwdziałać ich występowaniu.

Nie można także zapomnieć o samej konstrukcji *Ostatniej nocy w Soho*, która również wykorzystuje grę pozorów. Jak wspomniałem wcześniej, początkowo film stara się przekonać widza, że ten będzie miał do czynienia ze znacznie bardziej umowną historią, co budowały takie elementy jak widzenie przez Eloise w lustrze obrazu zmarłej matki czy przeniesienie się w snach do ulubionego dziesięciolecia i wcielenia w postać całkowicie różną od siebie. Wright wprowadza widza w błąd w podobny sposób, w jaki czynił to Argento; Sandy, podobnie jak Monica Ranieri, jest ofiarą, lecz w zupełnie innym aspekcie, niż jest to przez większość czasu sugerowane. Obie kobiety z powodu prześladowań ze strony mężczyzn stają się morderczyniami i obie wybierają nóż — falliczny symbol — jako narzędzie swoich zbrodni. O ile jednak Monica upodabnia się do swojego oprawcy, w pewnym sensie „staje się” mężczyzną, o tyle Sandy ów falliczny symbol obraca przeciwko Jackowi oraz każdemu, z kim została zmuszona uprawiać seks.

Postać Ranieri można postrzegać na dwa sposoby: z jednej strony jako przejaw mizoginii we włoskim horrorze, wszak jest ona chorą psychicznie kobietą, która, jak się dowiadujemy, zdominowała swojego męża i to jego próbowała zabić, czego świadkiem był Sam Dalmas; z drugiej — przez pryzmat występującego w horrorze gotyckim motywu ofiary, Monica stała się przecież morderczynią po zostaniu napadniętą przez mężczyznę. W podobny sposób można postrzegać Ninę Tobias (Mimsy Farmer), bohaterkę *Czterech much w szarym aksamicie* (*Quattro mosche di velluto grigio*, 1971), która była przez swojego ojca wychowana jak chłopiec, a w pewnym momencie została umieszczona w szpitalu, gdzie planowała zemstę. Niestety rodzic zmarł, nim Nina zdołała wyjść na wolność, przez co kumulująca się w niej nienawiść nie mogła znaleźć ujścia. Pewnego dnia bohaterka spotkała Roberta (Michael Brandon), który bardzo przypominał jej ojca,

¹⁶ Zob. M. McDonagh, *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*, Minneapolis-London 2010, s. 41.

toteż postanowiła swoje frustracje wyładować na nim, wpierv go prześladować, a następnie usiłując zabić. Sandy z *Ostatniej nocy w Soho* łączy w sobie elementy obydwu bohaterek, albowiem podobnie jak Monica Ranieri staje się morderczynią, a tak jak w wypadku Niny jej zemsta dosięga mężczyzn. Różnica polega na środku ciężkości w wątkach tych postaci. O ile Monicę i Ninę poznajemy jako antagonistki i dopiero na koniec odkryty zostaje tragiczny wymiar tych postaci, w przypadku bohaterki filmu Wrighta ma miejsce odwrotna sytuacja — Sandy najpierw ukazana jest jako ofiara; wraz z Eloise odkrywamy jej traumatyczną przeszłość, a dopiero finał filmu zdradza nam, że wskutek tego wszystkiego stała się ona zabójczynią mężczyzn. Podczas gdy Argento przedstawiał wspomniane bohaterki przede wszystkim jako złoćców, Wright odwraca ten trop, ukazując morderstwo jako rozpaczliwą odpowiedź na wszystkie doświadczone krzywdy. Monica Ranieri uczyniła nóż, symbol męskiego popędu seksualnego, częścią siebie i sama zaczęła atakować kobiety, natomiast Sandy obróciła go przeciwko wykorzystującym ją mężczyznom.

Inne odniesienia

Drugim filmem Argenta, do którego Wright zdaje się nawiązywać w kontekście wątku Sandy/pani Collins, jest wspomniana wcześniej *Głęboka czerwień* — zauważalne są bowiem podobieństwa między tą postacią a Martą (Clara Calamai), morderczynią ze wspomnianego filmu. Pierwszym, co je łączy, jest bycie związaną z show-biznesem; Marta, jak się przelotnie dowiadujemy, była w młodości aktorką. Dodatkowo obie są przedstawiane w sposób uniemożliwiający widzowi posądzenie ich o posiadanie mrocznej przyszłości; pani Collins jest przyjazną, choć zdystansowaną staruszką, Marta natomiast służy za przerwany komediiowy i stale przekreśla zawód głównego bohatera.

Tym jednak, co najbardziej łączy te dwie postaci, są ich mordercze tendencje. Przed laty Marta zabiła swojego męża, usłyszawszy od niego, że ten chce umieścić ją w szpitalu psychiatrycznym. Podczas popełniania zbrodni słyszała puszczoaną na gramofonie dziecięcą kołysankę. Gdy po latach ktoś zbliżał się do odkrycia jej mrocznego sekretu, bohaterka, aby przywołać traumę z przeszłości i wprawić się w morderczy trans, słuchała wspomnianego utworu na krótko przed popełnieniem zbrodni. Sadystyczny charakter tych czynów może sugerować, że czerpała przyjemność z ich popełniania.

W przypadku pani Collins sytuacja wygląda podobnie; dom, który zamieszkiwała i w którym pokój wynajmowała Eloise, był miejscem, gdzie doświadczyła wielu swoich tragedii, jednak podczas jednej z pierwszych rozmów z protagonistką stwierdziła, że z powodu wspomnień nie byłaby w stanie go sprzedać¹⁷. Co

¹⁷ W trakcie rozmowy pani Collins z Eloise, gdy ta pierwsza wspomina o morderstwach, pojawiają się krótkie przeblyski, pokazujące, jak ciała zostają ukryte za ścianami i pod podłogą.

więcej, podczas rozmowy z dziewczyną o swojej przeszłości jej zachowanie ulega wyraźnej zmianie, a gdy wspomina popełnione morderstwa, czyni to z satysfakcją. Wiedząc, że ktoś poznał jej tajemnicę, z łatwością przygotowuje się do zabicia Eloise oraz jej przyjaciela, który niespodziewanie je odwiedza.

W kontekście nawiązania do *Profondo rosso* na uwagę zasługuje także specyficzne wykorzystanie muzyki we wspomnianej scenie; gdy bowiem protagonistka zauważa, że w jej herbacie znajdowała się trucizna, pani Collins włącza gramofon, a na nim utwór *You're My World* Cilli Black. Uciekając po schodach, Eloise doświadcza kolejnej wizji na jawie — postrzega panią Collins jako Sandy, w dodatku to ona śpiewa wspomnianą piosenkę. Właśnie tego utworu protagonistka słuchała przed zaśnięciem podczas pierwszej nocy w nowym miejscu zamieszkania — nocy, w której po raz pierwszy przyśniła jej się grana przez Taylor-Joy bohaterka. Skoro utwór ten powrócił w dwóch kluczowych dla akcji filmu momentach — wywołał serię snów o przeszłości Sandy, a także był przez nią śpiewany podczas finałowej konfrontacji — możemy wysnuć przypuszczenie, że dla samej Sandy/pani Collins miał on szczególne znaczenie, może nawet był w jakiś sposób związany z jej traumatycznymi doświadczeniami, podobnie jak dziecięca kołysanka w przypadku Marty z *Głębokiej czerwieni*.

Oprócz tych wyraźnych nawiązań do włoskich horrorów oraz gialli Wright popełnia także szereg mniejszych, w tym ponownie do dzieł Daria Argenta. Samo to, że pani Collins postanowiła otruć Eloise, może nie być przypadkowe — przywodzi na myśl *Phenomenę* (1985) Argenta, w której grana przez Darię Nicolodi pani Bruckner, próbując chronić swoją mroczną tajemnicę, próbowała otruć Jennifer (Jennifer Connelly) — protagonistkę tego filmu. Jennifer zresztą, całkiem podobnie jak Eloise, trafiawszy do szkoły z internatem, nie znajduje akceptacji wśród rówieśniczek; obie bohaterki łączy także posiadanie specyficznego daru — w wypadku protagonistki Wrighta są to prawdopodobne zdolności mediumiczne, Jennifer natomiast potrafi telepatycznie porozumiewać się z owadami.

W *Ostatniej nocy w Soho* Edgar Wright dokonał też drobnych nawiązań między innymi do *Suspirii* — za sprawą dominującego w wielu scenach kolorowego oświetlenia, lecz także do jej sequela z 1980 roku, zatytułowanego *Inferno*. Klub, w którym Eloise udaje się na zabawę, nosi bowiem nazwę Inferno, w dodatku jego szyld wyraźnie przypomina kartę tytułową z tamtego filmu. Dodatkowo w dziele Wrighta, oprócz świata mody, o którym pisałem wcześniej, ważną rolę odgrywają taniec i śpiew, które były wątkami kolejno: wspomnianej *Suspirii* oraz *Opery* (1987), której główna bohaterka Betty (Cristina Marsillach) jest początkującą śpiewaczką operową.

Z jednej strony można uznać, że pani Collins nie chce sprzedać domu w obawie przed odkryciem wszystkich zwłok, z drugiej — z powodu niedomówień (jeśli Sandy ukryła ciała w takich miejscach, jak to możliwe, że nikt w sąsiedztwie nie wyczuł odoru rozkładających się zwłok?) oraz przez samo zachowanie bohaterki podczas wyjawiania swojego sekretu można ten wątek interpretować na różne sposoby.

Zakończenie

Włoskie kino grozy jako fenomen, szerokie zjawisko, można zamknąć w różnych ramach czasowych — jego początek przypada bowiem na 1956 rok (premierę *Wampirów* Fredy i Bavy), koniec wyznacza z kolei druga połowa lat pięćdziesiątych (nie oznacza to oczywiście, że po tym okresie horror we Włoszech nie powstawał w ogóle, w porównaniu jednak z poprzednimi dekadami były to jedynie sporadyczne próby). Mimo bycia zamkniętym rozdziałem historii włoskiego kina gatunek ten pozostał w świadomości zarówno widzów, jak i twórców, którzy na przestrzeni lat albo oddawali mu hołd, albo czerpali z niego wyraźne inspiracje, poczynając od niezależnych produkcji w rodzaju *Gorzkiego* (Amer, 2009) Héle-ne Cattet i Brunona Forzaniego lub *Francesci* (2015) Luciana Onettiego, a kończąc na tych mainstreamowych, jak *Crimson Peak. Wzgórze krwi* (Crimson Peak, 2015) Guillerma del Toro. Dodatkowo w 2018 roku Luca Guadagnino zrealizował *remake Suspirii* Daria Argenta, w którym podjął, podobnie jak Wright w swoim filmie, polemikę z tradycją włoskiego horroru i jego najbardziej charakterystycznymi motywami. *Ostatniej nocy w Soho* bez wątpienia wpisuje się w tę tendencję, będąc zarówno ukłonem w stronę wspomnianego gatunku, jak i jego twórczym przetworzeniem, a nawet krytyką pewnych jego elementów.

Omawiany film wykorzystuje niedomówienia, grę pozorów oraz oniryczną konwencję w sposób podobny do tego, w jaki robili to włoscy twórcy, sięgając w tym celu po podobne zabiegi formalne, jak użycie kolorowego oświetlenia o nie zawsze oczywistym statusie ontologicznym w ramach świata przedstawionego. Dokonuje także przetworzenia motywów świadczących o mizoginistycznym charakterze włoskiego kina grozy i gialli, zmieniając ich środek ciężkości i ukazując je tym samym z innej, krytycznej perspektywy. Modyfikuje i miesza z sobą niektóre z nich, jak ma to miejsce z detektywem amatorem, postacią kobiety ofiary i morderczyni oraz zmagają z traumami przeszłości. Mimo iż miejscem akcji jest w nim Londyn, *Ostatniej nocy w Soho* jest filmem niewątpliwie „włoskim”, nawiązującym do tradycji tamtejszego horroru i jej twórczym przetworzeniem.

Bibliografia

Opracowania

- Curti R., *Italian Gothic Horror Films, 1957–1969*, McFarland & Company, Jefferson 2015.
- Koven M.J., *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, Lanham 2006.
- Lucas T., *Mario Bava: All the Colors of the Dark*, Video Watchdog, Cincinnati 2007.
- McDonagh M., *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010.

Oalney I., *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*, Indiana University Press, Bloomington 2013.

Smith A.L., *Blood & Black Lace: The Definitive Guide to Italian Sex and Horror Movies*, Stray Cat Publishing, Liskeard 1999.

Źródła internetowe

The Late Show with Stephen Colbert, *Thomasin McKenzie Really Had To Do Her Homework before "Last Night in Soho"*, YouTube, 29.10.2021, https://www.youtube.com/watch?v=EagM5OH_6Cc&ab_channel=TheLateShowwithStephenColbert.

Filmografia

Bicz i ciało (La frusta e il corpo), reż. M. Bava, Francja–Włochy 1963.

La Corta notte delle bambole di vetro, reż. A. Lado, Jugosławia–Włochy–RFN 1971.

Crimson Peak. Wzgórze krwi (Crimson Peak), reż. G. del Toro, USA 2015.

Cztery muchy w szarym aksamicie (Quattro mosche di velluto grigio), reż. D. Argento, Francja–Włochy 1971.

Francesca, reż. L. Onetti, Argentyna–Włochy 2015.

Głęboka czerwień (Profondo rosso), reż. D. Argento, Włochy 1975.

Gorzki (Amer), reż. H. Cattet, B. Forzani, Francja–Belgia 2009.

Inferno, reż. D. Argento, Włochy 1980.

Malabimba, reż. A. Bianchi, Włochy 1979.

Nuda per Satana, reż. L. Batzella, Włochy 1974.

L'occhio nel labirinto, reż. M. Caiano, Włochy–RFN 1972.

Opera, reż. D. Argento, Włochy 1987.

Operacja strach (Operazione paura), reż. M. Bava, Włochy 1966.

Ostatniej nocy w Soho (Last Night in Soho), reż. E. Wright, Wielka Brytania 2021.

Phenomena, reż. D. Argento, Włochy 1985.

Il profumo della signora in nero, reż. F. Barilli, Włochy 1974.

Ptak o kryształowym upierzeniu (L'Uccello dalle piume di cristallo), reż. D. Argento, Włochy–RFN 1970.

La ragazza che sapeva troppo, reż. M. Bava, Włochy 1963.

Le Regine, reż. T. Cervi, Francja–Włochy 1970.

Sei donne per l'assassino, reż. M. Bava, Francja–Włochy–RFN–Monako 1964.

Siedem czarnych nut (Sette note in nero), reż. L. Fulci, Włochy 1977.

Suspiria, reż. D. Argento, Włochy 1977.

Suspiria, reż. L. Guadagnino, USA–Włochy 2018.

Ślady (Le orme), reż. L. Bazzoni, M. Fanelli, Włochy 1975.

Tutti i colori del buio, reż. S. Martino, Hiszpania–Włochy 1972.

Wampiry (I vampiri), reż. R. Freda, M. Bava, Włochy 1956.

Joanna Królikowska

ORCID: 0000-0003-3375-264X

Uniwersytet Łódzki

***Wrocław. Escape Room* — groza w teatrze lalek dla dorosłych**

Słowa kluczowe: monstrum, manekin, teatr lalek, lalka teatralna, kostium teatralny, groza

Keywords: monster, mannequin, puppet theatre, puppet, theatrical costume, terror

***Wrocław: Escape Room* — the Terror in Puppet Theatre for Adult Viewers**

Summary

The article concerns the graduation puppet performance *Wrocław: Escape Room*, directed by Arkadiusz Buszko from the National Academy of Theatre Arts in Kraków at the Puppetry Department in Wrocław. The narrative of the performance is set in post-apocalyptic Wrocław, and the heroes are historic figures connected with this city at various stages of their lives. An analysis of the performance, with particular emphasis on the role and form of puppets, animated objects and costumes, made it possible to assess how the staging concepts of the creators contributed to the horror effect and how they influenced the presentation of the characters. The authors of the Wrocław diploma piece utilized the puppets' potential for formal transformations in creating characteristic, fascinating, but also quite frightening puppets and costumes made of fragments of mannequins. Therefore, the analysis of the elements of the performance was supplemented with considerations on the mannequins and their role in the theatre. The second category that is significant for the interpretation of the performance is the notion of a monster. Research on the perception of monsters in culture proved to be helpful, as it allowed for reading the characters of the performance through the lens of monstrosity.

Ogromny potencjał formalny teatru lalkowego, skierowanego nie tylko do dzieci, ale również do widzów dorosłych, nie przestaje zaskakiwać — pomysły in-

scenizatorów umożliwiają kreowanie fascynujących scenicznych światów. „Lalki rzadko bywają tradycyjne, bo ambicją twórców jest poszukiwanie nowych form, oryginalnych sposobów animacji oraz współistnienia na scenie aktorów w żywym planie i animantów”¹ — pisała badaczka teatru lalek Halina Waszkiel o współczesnych kierunkach jego rozwoju.

Teatr lalek dla dorosłego widza, choć nie tak popularny jak teatr dla młodszej publiczności, ma w Polsce wieloletnią tradycję. Oprócz aktywności podejmowanych przez wiele instytucji lub twórców na marginesie ich pracy artystycznej już na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku powstawały sceny przeznaczone wyłącznie dla publiczności niedziecięcej. Jako pionierów tak sprofilowanej, konsekwentnie i długotrwanie realizowanej działalności Marek Waszkiel wskazywał: Małą Scenę we Wrocławskim Teatrze Lalek, Scenę Młodych w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu oraz Scenę dla Dorosłych w Białostockim Teatrze Lalek². Tacy twórcy nie tylko szukali nowej publiczności dla teatru lalek, wykorzystując literaturę dla dorosłych jako materiał dla spektakli³, lecz także podejmowali eksperymenty z formą i badali relacje między animatorem a lalką.

Eksplorowanie możliwości teatru lalkowego łączy się zarówno z podejmowaną w spektaklach dla dorosłych tematyką, jak i ich estetyką. Choć i tu, podobnie jak w spektaklach dziecięcych, można tworzyć piękne sceniczne światy, to nie stroni się również od tego, co brzydkie, straszne i groźne. W tym kontekście warto przywołać chociażby spektakle Wiesława Hejny na Małej Scenie Wrocławskiego Teatru Lalek. Do jego najbardziej znanych przedstawień należą: *Proces* Franza Kafki (1985), *Gyubal Wahazar* Stanisława Ignacego Witkiewicza (1987) i *Faust* Johanna Wolfganga Goethego (1989), składające się na cykl „Fenomen Władzy”. Były one przygotowywane w ścisłej współpracy ze scenografką Jadwigą Mydlarską-Kowal, odpowiedzialną za ich charakterystyczną warstwę plastyczną. Marek Waszkiel pisał: „Siła wyobraźni plastycznej Mydlarskiej-Kowal bywała w tych spektaklach tak porażająca, że z intelektualnej gry zostawał wizualny obraz”⁴. Grozę wywoływały szczególnie lalki ze sztuki Witkacego *Gyubal Wahazar* — jak relacjonował Jan Kłossowicz — blade, chude postacie o wyłupiastych oczach, przypominające zombie, „galeria łysych, pomarszczonych, trzęsących się starców i jeszcze bardziej obrzydliwych, posiwiałych, pokracznych i rozmamłanych staruch”⁵. Sensy były ewokowane nie tylko na poziomie treści, ale również wydobytane przez warstwę plastyczną spektaklu, wyrazistą i mocno oddziałującą

¹ H. Waszkiel, *Teatr lalek dla dorosłych*, „Teatr” 2015, nr 11, s. 94.

² M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Warszawa 2012, s. 158.

³ Zob. H. Waszkiel, *Lalkowe adaptacje sceniczne dla dorosłych*, [w:] H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, s. 271–303.

⁴ M. Waszkiel, *op. cit.*, s. 214.

⁵ J. Kłossowicz, *Podróż do krainy lalek*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/107926/podroz-do-krainy-lalek> (dostęp: 29.06.2022).

na widzów. Przedstawienia miały bowiem angażować publiczność zarówno intelektualnie, jak i zmysłowo⁶.

W podobny sposób oddziałują także najnowsze spektakle z nurtu teatru lalkowego dla dorosłych, niejednokrotnie wywołujące efekt grozy. Jednym z takich przedstawień jest — by pozostać przy wrocławskich inscenizacjach — spektakl dyplomowy studentów Wydziału Lalkarskiego we wrocławskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, zatytułowany *Wrocław. Escape Room*⁷. Akcja przedstawienia w reżyserii Arkadiusza Buszki toczy się w alternatywnym Wrocławiu⁸. Scenariusz Piotra Rowickiego zakłada, że w wyniku apokalipsy życie na Ziemi stało się niemożliwe, a mieszkańcy miasta musieli przenieść się do podziemia⁹. Taka rzeczywistość budzi niepokój, bo — jak pisał Georges Canguilhem — „antyświat jest urojonym, niepokojącym i przerażającym światem tego, co potworne”¹⁰.

Analiza tego spektaklu, ze szczególnym uwzględnieniem roli i formy lalek, animowanych przedmiotów oraz kostiumów, pozwoli stwierdzić, w jaki sposób współczesne koncepcje inscenizacyjne przyczyniły się do wywołania efektu grozy i jak wpłynęły na przedstawienie postaci scenicznych. Ze względu na wykorzystanie nieklasycznych lalek pomocny będzie termin „animant”, wprowadzony przez Halinę Waszkiel, oznaczający wszystko, co poddawane jest animacji przez aktora-lalkarza¹¹. W wypadku omawianego spektaklu posłużenie się tym pojemnym pojęciem wydaje się konieczne z uwagi na płynną granicę między kostiumami aktorów a animowanymi przez nich lalkami i przedmiotami. Ponadto stosowo-

⁶ M. Waszkiel, *op. cit.*, s. 214.

⁷ *Wrocław. Escape Room*, spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Lalkarskiego w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu, reż. i chor.: Arkadiusz Buszko, tekst: Piotr Rowicki, scen., kostiumy, lalki i oprac. graficzne: Dżesika Zemsta, Wojciech Bereś (ASP), wizualizacje: Katarzyna Trzewik (PJATK), muz.: Dawid Dorożyński (AM), asyst. reż.: Miłosz Broniszewski, Bartosz Kurowski, obsada: Julia Bochenek, Miłosz Broniszewski, Szymon Bujak, Ula Gołdowska, Agnieszka Horniczak, Antonia Lewicka, Sandra Obrębska, Adriana Paprocka, Joanna Piłska, prapremiera: 5.02.2021, Scena im. Tadeusza Różewicza.

⁸ Wrocław wielokrotnie był miejscem akcji w tekstach kultury, szczególnie w literaturze, na przykład w powieściach fantasy Roberta J. Szmidta (między innymi cykl „Szczyry Wrocławia”) czy kryminałach Marka Krajewskiego (seria o detektywie Eberhardzie Mocku). Na podstawie tych ostatnich powstały sceniczne adaptacje: *Koniec świata w Breslau* (2015) w reżyserii Agnieszki Olsten we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego, *Mock. Czarna Burleska* (2019) w reżyserii Konrada Imieli w Teatrze Capitol we Wrocławiu, a także spektakl Teatru Telewizji *Mock* (2018) w reżyserii Łukasza Palkowskiego oraz słuchowisko Teatru Polskiego Radia *Widma w mieście Breslau* (2017) w reżyserii Mariusza Malca.

⁹ Zob. opis spektaklu na stronie Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu, <http://www.ast.wroc.pl/spektakle/wroclaw-escape-room-rez-arkadiusz-buszko/> (dostęp: 8.02.2022).

¹⁰ G. Canguilhem, *Potworność i to, co potworne*, przeł. D. Leszczyński, „Nowa Krytyka” 14, 2003, s. 236.

¹¹ Zob. H. Waszkiel, *Dramaturgia...*, s. 10 oraz P. Olkusz, H. Waszkiel, *Lalka, czyli animant*, „Teatr” 2014, nr 6, s. 79.

wanie animantów w teatrze — jak pisała Waszkiel — sprzyja kreowaniu postaci nierealistycznych, charakteryzujących się tajemniczością, pochodzących ze sfery pozaludzkiej i mających niejasny status ontologiczny¹², co dobrze koresponduje z bohaterami spektaklu *Wrocław. Escape Room*.

Autorzy wrocławskiego przedstawienia wykorzystali możliwości absurdałnych i fantastycznych przekształceń formalnych lalek, tworząc charakterystyczne animanty i kostiumy, skonstruowane z fragmentów manekinów. W związku z tym analiza elementów spektaklu, uwzględniająca specyfikę teatru lalkowego, zostanie uzupełniona o rozważania na temat manekinów i ich funkcji w teatrze.

Drugą ważną dla interpretacji przedstawienia kategorią jest pojęcie monstrum. Pomocne okazały się więc badania nad postrzeganiem monstrów w kulturze, pozwalające na odczytywanie bohaterów spektaklu przez pryzmat monstrualności i ukazujące interpretacyjne możliwości tej kategorii w przypadku analizowanego spektaklu.

Manekiny w postapokaliptycznym Wrocławiu

Żyjący w postapokaliptycznej rzeczywistości ludzie spotykają autentyczne postaci z przeszłości, związane na różnych etapach swojego życia z Wrocławiem — niektóre długotrwale, inne wyłącznie epizodycznie. Ponadto ich opowieści dotyczą różnych okresów w historii miasta — od końca XIX wieku, przez dwudziestolecie międzywojenne, II wojnę światową, aż po PRL. W spektaklu pojawiają się: Clara Immerwahr (Julia Bochenek¹³) — chemiczka, pierwsza kobieta ze stopniem doktora w Uniwersytecie Wrocławskim; Fritz Haber (Szymon Bujak) — mąż Clary, chemik, wynalazca gazów bojowych stosowanych podczas I wojny światowej; Manfred von Richthofen (Miłosz Broniszewski) — urodzony we Wrocławiu niemiecki lotnik z okresu I wojny światowej, nazywany „Czerwonym Baronem”, znany ze swoich licznych zwycięstw w bitwach powietrznych; Karl Denke (Miłosz Broniszewski) — rzeźnik spod Wrocławia, morderca wykorzystujący ciała swoich ofiar do wyrobu przetworów mięsnych; Zbigniew Cybulski (Szymon Bujak) — wybitny polski aktor, który zginął pod kołami pociągu na wrocławskim dworcu; Zofia Gostomska-Zarzycka (Ula Gołdowska) — bibliotekarka, współtwórczyni Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, poszukiwaczka zaginionych zbiorów; Edith Stein (Antonia Lewicka) — pochodząca ze stolicy Dolnego Śląska filozofka, zakonnica, zamordowana w Auschwitz, a po śmierci kanonizowana; Pari Banu [właśc. Janina Kozaczewska] (Adriana Paprocka) — jasnowiedzka wraz z Frau Kupfer (Joanna Pilska) — wróżbitką o nieznanym imieniu, działające we Wrocławiu po II wojnie światowej; oraz Maria Błaszczewicz (Agnieszka Horniczka) — matka himalaistki Wandy Rutkiewicz.

¹² Zob. H. Waszkiel, *Teatr...*, s. 92.

¹³ W nawiasach zostały podane nazwiska aktorów i aktorek grających wymienione postaci.

Wszystkie te postaci pojawiają się w podziemnym Wrocławiu, by opowiedzieć ludziom, którzy przetrwali kataklizm, epizody ze swojego życia. Fabuła spektaklu zostaje zatem zorganizowana wokół luźno powiązanych kolejnych historii i problemów postaci. Bohaterowie są trochę jak wracający do żywych zombie, jednak w przeciwieństwie do nich mają głos¹⁴, dlatego mogą mówić o tym, co ich spotkało. Nie tyle więc zwiastują katastrofę (ta w świecie przedstawionym spektaklu już się zdarzyła), ile swoją obecnością ostrzegają przed kolejną. Zarazem jednak ich obecność budzi niepokój, bo — jak pisał Mikołaj Marcela — „Żywe trupy to [...] ci, którzy z perspektywy naszej kultury jawią się jako nie-my: Inni, zagrażający naszemu porządkowi”¹⁵. Ich pojawienie się w świecie narusza granicę między żywymi a martwymi.

Oprócz postaci inspirowanych autentycznymi osobami występują również bohaterowie, których status ontologiczny nie jest jasny: Chochlik (Sandra Obrębska) — specjalizujący się w żartach i psikusach; Matka Boska (Sandra Obrębska) — chodząca po wrocławskich piwnicach i szukająca dla siebie odpowiedniego przydomka (na przykład Matka Boska Piwniczna); Czarna Pani (Adriana Paprocka) — która może być uosobieniem śmierci (Czarną Panią nazywano też epidemię ospy wietrznej we Wrocławiu w 1963 roku¹⁶); oraz Mumia (Joanna Pilaska) — mumia egipska znajdująca się we wrocławskiej Aptece „Pod Murzynem”¹⁷.

Zasada rządząca wyborem tak różnorodnych postaci — ludzkich i nieludzkich — nie jest klarowna. Niewątpliwie jednak wprowadzenie ich do spektaklu uwypukla dziwność świata przedstawionego.

Tytułowa metafora Wrocławia (lub w uogólnieniu — świata) jako escape roomu pozwala uwidocznic fikcyjną ramę przedstawienia (podobnie jak motyw teatru w teatrze) mimo wykorzystania autentycznych postaci i wydarzeń. Logika pokoju zagadek dopuszcza łączenie fikcji z faktami historycznymi, odnoszenie się zarówno do wyobraźni widzów, jak i do ich wiedzy o realnym świecie. Niemniej metafora escape roomu zawarta w tytule przedstawienia nie zostaje wykorzystana przez twórców dosłownie. Jej zastosowanie nie oznacza możliwości ingerencji publiczności w przebieg wydarzenia, gdyż widzowie znajdują się poza escape roomem. Jednocześnie narracja pokoju zagadek powinna uzasadniać konstrukcję spektaklu i umożliwiać spójne połączenie poszczególnych epizodów, a także motywować wybór postaci i kolejność ich pojawiania się w przedstawieniu. Tymczasem ich obecność w spektaklu wydaje się chaotyczna. Postaci są autonomiczne,

¹⁴ Por. M. Marcela, *Potwór nie-my, czyli rzecz (o) Zombie*, [w:] M. Marcela, *Monstruarium nowoczesne*, Katowice 2015, s. 104.

¹⁵ *Ibidem*, s. 105.

¹⁶ Zob. A. Kraska-Lewalski, „Czarna Pani we Wrocławiu...”. *Epidemia ospy prawdziwej w 1963 r. w archiwum i obiektywie Józefa Bakalarskiego, operatora Polskiej Kroniki Filmowej*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 30, 2019, s. 153–185.

¹⁷ Zob. B. Maciejewska, *Tajemnice kamienicy Pod Murzynem na wrocławskim placu Solnym*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław”, 22.08.2014, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,16516684,tajemnice-kamienicy-pod-murzynem-na-wroclawskim-placu-solnym.html> (dostęp: 11.03.2022).

a sceny zazwyczaj niepowiązane z sobą, co zaburza przyczynowo-skutkową logikę escape roomu. Kompozycję przedstawienia lepiej opisałyby raczej metafora fotoplastikonu niż pokoju zagadek. Spójności między bohaterami należałoby zatem szukać nie tyle w fabularnej strukturze spektaklu, ile w warstwie plastycznej — lalkach, kostiumach i scenografii.

Efekt grozy w spektaklach lalkowych skierowanych do dorosłej publiczności może być związany z akcentowaniem specyfiki teatru lalkowego i niejednoznacznego statusu lalki, wynikającego z usytuowania jej na pograniczu życia. „Być może głównym powodem strachu, jaki wywołuje lalka, jest jej nieoczywisty status ontologiczny, plasujący się pomiędzy tym, co żywe, i tym, co nieżywe”¹⁸ — zastanawiał się Jakub Kłeczek. Lalka bowiem, będąc przedmiotem, zostaje poddana ożywieniu dzięki animacji. Działanie lalkarza pozwala zatem na tymczasowe użyczenie jej życia. Ten pograniczny status wydaje się szczególnie problematyczny w wypadku lalek reprezentujących ludzi, gdy martwej materii zostaje nadany pozór żywej istoty. Jednocześnie, jak zauważała Katarzyna Fazan:

lalka ze swą potęgą martwoty, a równocześnie możliwościami przekształceń formalnych, często skandalicznych, tzn. pornograficznych bądź absurdalnych, łączących członki w sposób fantastyczny, przełamuje nieruchomość, poszerza przestrzeń egzystencji. Pozwala także doświadczyć ambiwalencji panowania „stworcy nad stworzeniem”: uwolnienie jej potencjalnych metamorfoz wyzwala nieskończone wariacje, cudowne wcielenia, a także zagrożenia¹⁹.

Grozę odczuwaną podczas odbioru spektaklu, wynikającą z niejasnego statusu ontologicznego samych bohaterów, wywołuje nie tylko użycie lalek teatralnych, których status jest immanentnie graniczny. Potęguje ją także zastosowanie manekinów, które — podobnie jak lalki — również łączą w sobie życie i śmierć. Ta kondycja manekinów inspirowała chociażby Tadeusza Kantora, wykorzystującego je w swoich spektaklach (niebędących przecież przedstawieniami lalkowymi):

To niejasne i niewytłumaczalne uczucie, że przez tę istotę ludzką podobną do żywej, pozbawioną świadomości i przeznaczenia, przepływa ku nam groźny przekaz Śmierci i Nicości — to właśnie ono staje się przyczyną — równocześnie przekroczenia, odtrącenia i przyciągania. Oskarżenia i fascynacji²⁰.

Również w spektaklu *Wrocław. Escape Room* widoczna jest fascynacja manekinami i właściwą im martwotą. Ich wykorzystanie dobrze koresponduje z pojawieniem się nieżyjących już postaci związanych z Wrocławiem oraz wykreowaną na scenie sytuacją postapokaliptyczną. Scenę wypełniają porzucane nogi, ręce i korpusy, co sprawia wrażenie, jakby na podłodze leżały rozczłonkowane ludzkie ciała. Postapokaliptyczne pobojuwisko, kojarzące się z usłanym trupami polem

¹⁸ J. Kłeczek, *Groza w polskim teatrze lalek*, [w:] *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016, s. 41.

¹⁹ K. Fazan, *Sztuczne reprezentacje osoby. Lalki, manekiny, zombie i inne obrazy (nie)istnień*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 2017, nr 1–2, s. 290.

²⁰ T. Kantor, *Teatr Śmierci*, [w:] T. Kantor, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Wrocław-Kraków 2004, s. 18 (pisownia oryginalna).

bitwy, budzi grozę od pierwszych scen spektaklu (szczególnie że temu widokowi towarzyszą w pierwszej sekwencji jęki i krzyki oraz mnóstwo dymu). Manekinowe korpusy są też powieszone na linkach, potem spadają z hukiem na podłogę. Elementy sklepowych manekinów nie pełnią przy tym jedynie funkcji scenograficznej, ale są także animowane przez aktorów. Ponadto plastikowe kończyny okazują się tworzywem lalek teatralnych — składających się zarówno z elementów manekinów, jak i fragmentów lalek zabawek. W tym przypadku status lalek jest więc tym bardziej niejednoznaczny — same będąc na granicy tego, co żywe i nieożywione, jednocześnie są złożone z elementów o niejasnym statusie. Co więcej, plastikowe kończyny stały się również materiałem, z którego zostały wykonane przedmioty animowane przez aktorów, na przykład krzyż, śmigło, kosa, krzesło, walizki czy karabiny. I wreszcie — dodatkowe członki zostały także wykorzystane jako elementy kostiumów.



Fotografia 1. Scena zbiorowa, fot. Tobiasz Papuczys

Jak pisała Katarzyna Fazan, „manekin w teatrze występuje obok ciała, w następstwie ciała, w celach jego *prze m i e n i e n i a* lub podwojenia [wyr. J.K.]”²¹. We wrocławskim spektaklu pierwsza i druga funkcja nie realizują się, natomiast trzecia — już tak. Manekin występuje bowiem nie tyle obok ciała aktora, ile w połączeniu z nim. Nie chodzi więc o wytworzenie kontrastu między nimi, ale o ich zespolenie. W przypadku wykonanych z manekinowych kończyn kostiumów zacierają się granice między manekinem a lalkarzem. Przypomina to niektóre animanty stosowane przez brazylijskiego tancerza i performerę Dudę Paivę²² — wyko-

²¹ K. Fazan, *op. cit.*, s. 291.

²² Zob. stronę internetową Duda Paiva Company, <https://dudapaiva.com/> (dostęp: 14.03.2022).

nane z gąbki lalki-hybrydy. Ich wykorzystanie wiąże się ze współdzieleniem ciała aktora z lalką, a co za tym idzie — płynnością granicy między nimi²³. Choć w wypadku spektaklu *Wrocław. Escape Room* inny jest materiał, z którego wykonano lalki, to — podobnie jak u Paivy — udaje się osiągnąć efekt przenikania się ciała animatora i animanta.

Zachodzi tu specyficzna relacja między cielesnością aktorów a manekinami włączonymi w strukturę kostiumów. „Napięcie dramatyczne wyznaczone jest właśnie przez dynamikę tych form — człowieka i manekina”²⁴ — pisał o spektaklu Paweł Stangret. Wygląda to, jakby elementy manekinów zostały połączone z ciałami wykonawców, stając się niejako protezami, dodającymi „sztuczność do naturalności, martwe do żywego, przedmiot do podmiotu”²⁵. Wbrew założeniom, według których proteza miałaby zastępować nieobecną część ciała, w spektaklu są one jednak naddatkami. Nie zastępują brakujących kończyn, ale je duplikują. Podważają więc funkcję protezy, której wykorzystanie powinno zbliżać ciało człowieka do wyglądu uznanego za normę. W tym przypadku manekinowe kończyny-protezy nie przybliżają ciał aktorów do normalności. Wręcz przeciwnie — prowadzą do ich wynaturzenia. Kostiumy wykraczające poza cielesną normę sprawiają, że wykonawcy przypominają monstra.

Potencjał monstrualności

Zastosowane w spektaklu psychodeliczne kostiumy i lalki autorstwa Dżesiki Zemsty i Wojciecha Beresia²⁶ nie tylko wydają się wyrazem twórczej wyobraźni projektantów, ale zdają się nieść wielorakie znaczenia. Wybór monstrualnej formy nie jest przecież przypadkowy i trudno byłoby ograniczać jego funkcję

²³ Zob. M. Waszkiel, *Lalkarze świata: Duda Paiva*, „Teatr Lalek” 2021, nr 1 (143), s. 2–6.

²⁴ P. Stangret, *Turystyczna atrakcja*, e-teatr, 23.11.2021, <https://e-teatr.pl/turystyczna-atak-cja-19053> (dostęp: 18.02.2022).

²⁵ A. Rosochacka, *Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzniona*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 126.

²⁶ Wówczas studenci Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu na kierunku scenografia. Być może należałoby w ich projektach scenograficznych i kostiumograficznych szukać odniesień do działalności wrocławskich twórców, na przykład powstałej na początku lat osiemdziesiątych XX wieku grupy Luxus, odrzucającej rygory formalne oraz ciężar i powinności sztuki wysokiej, postulującej całkowitą wolność twórczą, czerpiącej z popkultury, odrzucającej abstrakcję na rzecz „atrakcji”, postrzegającej twórczość jako strategię komunikacyjną i zdającej sobie sprawę z siły oddziaływania wizualności na odbiorcę (zob. A. Mituś, P. Stasiowski, P. Rybison, *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus*, Wrocław 2014, s. 13–14, 29–39, 100–101, 122–142). Szczególnie popkulturowy sznyt prac Luxusu i stosowane przez nich techniki kolażowe wydają się bliskie młodemu pokoleniu artystów. Kostiumy do spektaklu *Wrocław. Escape Room* są bowiem swego rodzaju popkulturowym, atrakcyjnym wizualnie kolażem sklepowych manekinów kojarzących się z wystetyzowanymi wystawami w centrach handlowych oraz fragmentów masowo produkowanych, popularnych lalek typu Barbie i Baby Born.

jedynie do wizualnej efektowności. „Monstrualne ciało w swoich reprezentacjach jest zawsze ciałem niespokojnej wyobraźni, ale też rodzajem autorefleksji i autokomentarza”²⁷ — pisała Monika Bakke o nieuchronnych konotacjach związanych z reprezentacjami monstrów. Figura monstrem jest bowiem otwarta na różnorakie odczytania, może obejmować — co podkreślała Anna Wieczorkiewicz — szeroki zakres sensów, w zależności od kontekstu i aktualnej sytuacji społeczno-politycznej²⁸. Wielość i różnorodność bohaterów spektaklu, obdarzonych przez twórców monstrualnym kostiumem, pozwala na wskazanie kilku ścieżek interpretacyjnych.

Podstawą stroju każdego z aktorów jest cielisty trykot, do którego przymocowane są dodatkowe elementy, będące zazwyczaj fragmentami manekinów. Kostium Clary Immerwahr wyróżniają doczepione dłonie oraz dodatkowa twarz z tyłu głowy, strój Fritza Habera również składa się z nadmiernej liczby dłoni. Kostium Zofii Gostomskiej-Zarzyckiej łączy cztery dodatkowe ręce oraz niezliczoną liczbę gałek ocznych. Manfred von Richthofen oraz Edith Stein mają dodatkowe stopy oraz torsy, przy czym do stroju lotnika zostaje potem dołączony czerwony korpus z nogami, przypominający śmigło, które kojarzy się z profesją bohatera i jego przydomkiem („Czerwony Baron”). Kostium świętej pozostaje zaś niezmienny, choć w toku akcji aktorka grająca tę postać wykorzystuje krzyż składający się z manekinowych kończyn (nie jest on jednak włączony w strukturę jej stroju). Zbigniew Cybulski ma dodatkową parę rąk i pierś, Frau Kupfer — osiem nadprogramowych nóg (w tym sześć wyrastających z głowy), tors oraz dwie głowy przymocowane do ramion, a Pari Banu — dodatkowe nogi (zarówno z manekinów, jak i z dziecięcych lalek), tors oraz naszyjnik z główek lalek. Z kolei Karl Danke najpierw ma tylko kolejne ręce i naszyjnik w kształcie ludzkiego serca, później otrzymuje nowy kostium — pośladki wyrastające z głowy, korpus z biustem, następne dłonie oraz frędzelki z nówek lalek. Kostium Marii Błaszczewicz został skonstruowany z dwóch dodatkowych par biustu, głowy wyrastającej z ramienia oraz nienaturalnie długich rąk; Czarna Pani ma kołnierz z nóg, nadprogramowe dłonie przyczepione do korpusu oraz nogę wyrastającą z pośladków. Natomiast kostium Matki Boskiej składa się z dwóch bezgłowych korpusów manekinów przyczepionych do bioder oraz diademu z nówek lalek (towarzyszą jej aniołki — kukły wykonane z fragmentów lalek zabawek, przypominające putta, tyle że jakby stworzone przez doktora Frankensteina). Chochlik ma tymczasem wydłużone szponiaste palce oraz bulwiastą narośl na karku, a Mumia nakrycie głowy składające się z główki oraz nówek dziecięcego manekina.

Opisane kostiumy łączą żywe ciało aktora z elementami sztucznymi, w tym wypadku plastikowymi kończynami. „Pierwszą zasadą, której podlega wytwa-

²⁷ M. Bakke, *Wyobrażone ciałem się staje. O hybrydach, monstrach i istotach postludzkich*, [w:] *O wyobraźni*, red. R. Liberkowski, W. Wilowski, Poznań 2003, s. 33.

²⁸ A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009, s. 57.

rzanie monstrualnego ciała, jest zasada hybrydyzacji²⁹ — wydaje się, że zostały jej podporządkowane również stroje z wrocławskiego spektaklu. Ponadto ich cechą jest nadmiar, uznany przez Annę Wieczorkiewicz — oprócz braku — za istotę odmienności³⁰. W przypadku wrocławskiego przedstawienia chodzi przede wszystkim o zwielokrotnienie części ciała.

Multiplikacja kończyn poprzez kostiumy nie jest zabiegiem nowym. Pod tym względem stroje z *Wrocław. Escape Room* przypominają kostiumy projektu Krzysztofa Pankiewicza do spektaklu *Jan Maciej Karol Wścieklica* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Krystyny Barwińskiej w Teatrze Ziemi Mazowieckiej w Warszawie (1967)³¹. Różnica polega jednak na tym, że tamte kostiumy wywoływały raczej efekt udziwnienia, podczas gdy stroje z wrocławskiego przedstawienia budzą grozę. Multiplikacja członków nie prowadzi bowiem jedynie do zniekształcenia postaci ludzkich, ale wręcz do ich monstrualizacji. Nie należy jednak łączyć fizycznych anomalii zobrazowanych poprzez kostiumy z faktyczną cielesnością bohaterów. Animanty nie mają w spektaklu funkcji mimetycznej — nie chodzi o odtworzenie autentycznej anatomii postaci. W wypadku *Wrocław. Escape Room* należałoby rozpatrywać znaczenie kostiumów na poziomie metaforycznym.

Jedną z dróg interpretacji mogłoby być ukazywanie przez monstrualność aberracji psychicznej. O odniesieniu kategorii monstrualności do bestialskich czynów pisała Wieczorkiewicz:

Mówi się wprawdzie o monstrach w sensie moralnym — pozbawionych wyobraźni emocjonalnej przestępcach, o seryjnych mordercach. Określając ich w ten sposób, stawiamy barierę między tym, co cechuje nas, ludzi w pełnym tego słowa znaczeniu, a bestialskim wykroczeniem poza prawa moralne. Określenie „monstrum” to znak wykluczenia³².

Taka interpretacja wydaje się zasadna w wypadku postaci kanibala Karla Denkego — można przyjąć, że monstrualny wygląd ciała konotuje potworności dokonane przez mordercę, wytwarzającego ze szczątków zamordowanych ludzi przetwory mięsne i sprzedającego je na wrocławskim rynku. Jednocześnie wiąże się to z klasyfikacją przez innych jego czynów jako niehumanitarnych. Monstrum to zatem ten człowiek, którego inni postrzegają jako takiego. Monstrualność podlega więc relatywizacji w zależności od kontekstu, podobnie jak opisana przez Bernharda Waldenfelsa kategoria obcości, określana „poprzez odniesienie do każdorazowego Tu i Teraz, w których człowiek mówi, działa, myśli”³³.

²⁹ J.J. Courtine, *Ciało niehumanitarne, [w:] Historia ciała. Od renesansu do oświecenia*, t. 1, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 351.

³⁰ A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 11.

³¹ Zob. galerię zdjęć ze spektaklu *Jan Maciej Karol Wścieklica*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/28824/jan-maciej-karol-wscieklica> (dostęp: 29.06.2022).

³² A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 7.

³³ B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 19.



Fotografia 2. Matka Boska (Sandra Obrębska), fot. Tobiasz Papuczys



Fotografia 3. Karl Denke (Miłosz Broniszewski), fot. Tobiasz Papuczys

Podążając tą drogą, w podobny sposób można interpretować kolejne postaci, doprowadzające w bezpośredni lub pośredni sposób do śmierci innych swoimi niejednoznacznymi etycznie działaniami — jak w wypadku lotnika Manfreda von Richthofena (zestrzelił w bitwach powietrznych 80 wrogich samolotów podczas I wojny światowej) czy Fritza Habera (wynalazcy gazów bojowych, które pozbawiły życia tysiące ludzi). W obu przypadkach nie chodzi jednak o jednoznaczną, zasługującą na potępienie aberrację psychiczną. W przeciwieństwie do mordercy Denkego czyny von Richthofena i Habera są ambiwalentne, wpisane w spełnianie okrutnego, choć z ich perspektywy patriotycznego obowiązku wobec ojczyzny w czasie wojny. Mimo iż obaj są winni śmierci wielu osób, von Richthofen uznawany jest w Niemczech za legendę lotnictwa i bohatera wojennego, Haber zaś za swoje osiągnięcia naukowe otrzymał Nagrodę Nobla. W tym wypadku monstrualny kostium podkreśla dwuznaczność ich czynów, każe widzieć dwie strony postaci — zarówno tę bohaterską, jak i potworną.

Trop interpretacyjny, według którego monstrualny kostium miałyby piętnować i sugerować dokonanie potwornych czynów, traci jednak swoją zasadność w przypadku innych postaci spektaklu, niezasługujących na potępienie. Konieczne jest więc myślenie o monstrualności w znacznie szerszym kontekście. Być może należałoby w tej sytuacji łączyć monstrualność fizyczną, wizualizowaną przez teatralne kostiumy, nie tyle z aberracjami psychicznymi i dokonaniem czynów moralnie niejednoznacznych, ile z szeroko pojętą innością bohaterów: „cielesne monstrum jest przecież właśnie skrajnym przypadkiem Innego, gdzie cechy definiujące Inność są ekstremalnie wyrażone. Monstrum to radykalnie Inny, czyli obcy”³⁴ — pisała Anna Alichniewicz o powiązaniu cielesnej monstrualności z innością. Gdyby interpretować monstrualną cielesność bohaterów spektaklu, zobrazowaną poprzez kostiumy, jako uwidocznienie ich odmienności względem otoczenia, to okaże się, że niemal w każdej postaci tkwi — czasem dość wyraźny, innym razem zakamuflowany — pierwiastek inności.

Pozanormatywność może mieć jednak wymiar pozytywny, jak w przypadku wybitnych kobiet, przebijających szklany sufit patriarchalnego świata, takich jak Clara Immerwahr czy Zofia Gostomska-Zarzycka. Inność to w ich życiorysach podważenie obowiązującej normy w zakresie aktywności kobiet w życiu naukowym, a z perspektywy mężczyzn zagrożenie dla *status quo*. Kobiety poprzez swoje działanie i odchodzenie od przypisanych im ról społecznych zaczęły burzyć zastany porządek. Znamienne, że ubiegająca się o przyjęcie na studia w Uniwersytecie Wrocławskim Immerwahr (jej aktywność uniwersytecka przypada na koniec XIX wieku) słyszy od ówczesnych przeciwników nasilających się tendencji feministycznych, że jest kuriozum i dziwadłem, a Gostomska-Zarzycka, z uporem przeszukująca po II wojnie światowej Wrocław i okolice w celu odnalezienia zagi-

³⁴ A. Alichniewicz, *Doświadczenie monstrualnej cielesności. Próba analizy fenomenologicznej w świetle Medytacji kartezjańskich Husserla*, „Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria” 2017, nr 1 (101), s. 215.

nionych zbiorów, zostaje nazwana wariatką. Obie są więc czymś w rodzaju anomalii w życiu społecznym — te zaś są związane z pojawiającym się zagrożeniem³⁵.



Fotografia 4. Zofia Gostomska-Zarzycka (Ula Gołdowska), fot. Tobiasz Papuczys

Z jednej strony charakterystyczny kostium tych bohaterek może być interpretowany jako piętno w związku z przekroczeniem ówczesnych norm społeczno-obyczajowych. Przy takiej interpretacji miałby on stygmatyzujący charakter, tak samo jak inwektywy, którymi były obrzucane bohaterki. Z drugiej natomiast niespodziewanie zyskuje on inny wymiar w obliczu słów jednej z postaci. Clara Immerwahr mówi: „Czasy były takie, że kobieta bez męża była niewidzialna, a nawet podejrzana”³⁶. Zwrócenie uwagi na problem niedostrzegania kobiet w życiu społecznym nieoczekiwanie nadaje monstrialnym kostiumom nowe znaczenie — dzięki nim kobiety stają się widoczne (lub też ich problem zostaje dodatkowo podkreślony dzięki strojom) na równi z mężczyznami, przynajmniej w świecie przedstawionym spektaklu.

Skoro „cechą wyróżniającą monstrum jest odmienność od reszty otoczenia”³⁷, być może to właśnie w szeroko rozumianej odmienności, zarówno negatywnej, jak i pozytywnej, należałoby szukać klucza interpretacyjnego do zaprojektowa-

³⁵ Por. A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 13.

³⁶ Cytat ze spektaklu, spisany na podstawie nagrania udostępnionego przez Akademię Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu.

³⁷ M. Lyszczyna, *Monstrum jako substytut śmierci*, [w:] *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice 2013, s. 245.

nych makabrycznych kostiumów. Monstrualność strojów można rozpatrywać jako wskaźnik ponadprzeciętności postaci, posiadających wyjątkową wiedzę i predyspozycje. W takim rozumieniu odmiennosc reprezentują nie tylko Clara Immerwahr i Zofia Gostomska-Zarzycka, ale także dwie jasnovidzki, Pari Banu i Frau Kupfer, dysponujące niezwykłą przecież umiejętnością przepowiadania przyszłości. Ponadprzeciętność jest również domeną filozofki Edith Stein, nie tylko ze względu na jej zainteresowania badawcze. Fenomenolożka została kanonizowana jako Święta Teresa Benedykta od Krzyża, co dla wiernych Kościoła katolickiego oznacza wyniesienie jej ponad przeciętnego człowieka.

Gdyby postrzegać rzeczoną ponadprzeciętność jeszcze szerzej, można by uwzględnić jako wskaźnik odmienności również wszelkiego rodzaju talenty, w tym wybitny talent aktorski. To wyjaśniałoby monstrualność kolejnego z bohaterów — kultowego aktora Zbigniewa Cybulskiego. Niezwykłe przymioty lub niepowседневne działania postaci zostają więc podkreślone właśnie poprzez wykorzystanie monstrualnych kostiumów, które — eksponując nienormatywne ciało — pozwalają na dostrzeżenie wyjątkowości bohaterów. I nawet matka Wandy Rutkiewicz — Maria Błaszczkiewicz — jest tu postacią nieprzeciętną, nadopieczniczą, ale i wiernie strzegącą prywatności, a potem także pamięci swojej zaginionej w górach córki.

Przyjęcie kryterium odmienności charakteryzującej monstra dotyczyłoby też postaci o niejasnym statusie bytowym, takich jak Chochlik, Matka Boska, Czarna Pani i Mumia, których pojawienie się między autentycznymi bohaterami wydaje się problematyczne. Niemniej zaklasyfikowanie ich jako osobliwości jest możliwe. Dodatkowe tropy podsuwa postać Mumii będącej eksponatem we wrocławskiej aptece. Jej obecność każe ponownie spojrzeć na pozostałych bohaterów i również w nich dostrzec obiekty wystawione, w tym wypadku przez twórców spektaklu, na pokaz. Zakładając więc, że „Stygmaty fizyczne i wyjątkowe umiejętności przeważnie stanowią punkt wyjścia do obrócenia osoby w osobliwość”³⁸, być może należałoby bohaterów przedstawienia postrzegać nie tylko indywidualnie, ale też jako zbiorowość, która tworzy swego rodzaju gabinet osobliwości.

Gra o życie

Wykorzystanie monstrualności w spektaklu ma ogromną siłę oddziaływania na publiczność poprzez wzbudzanie różnorodnych reakcji emocjonalnych. Świadczą o tym chociażby recenzje: Henryk Mazurkiewicz pisał o dreszczach wywołanych przez kostiumy i lalki³⁹; Paweł Stangret zwracał uwagę na przerażającą

³⁸ A. Wiczorkiewicz, *op. cit.*, s. 242.

³⁹ H. Mazurkiewicz, *Koniec świata po wrocławsku*, Teatralny.pl, 14.04.2021, <https://teatralny.pl/recenzje/koniec-swiate-po-wroclawsku,3275.html> (dostęp: 11.03.2022).

i odpychającą sferę wizualną spektaklu, odzwierciedlającą apokalipsę⁴⁰; Kamil Bujny na pierwszy plan wysuwał poczucie bezradności⁴¹; Paulina Drezniak wskazywała na magnetyczność i absurdalność kostiumów oraz chaos i niepokój całego spektaklu⁴²; Julia Gawryszczak podkreślała psychodeliczność scenicznej rzeczywistości⁴³; Zofia Kędra opisywała zaś niepokój połączony z fascynacją⁴⁴. Nie bez przyczyny oprócz strachu czy grozy Anna Wieczorkiewicz wskazywała, że również „podziw i odraza to reakcje pojawiające się w konfrontacji z monstrem”⁴⁵.

Efekt grozy spowodowany na początku przedstawienia nie jest jednak stały. Jego natężenie nie wzrasta równomiernie, ale ma charakter pulsujący, co wiąże się także z wywoływaniem zaskoczenia. Groza powraca wraz z najbardziej niejednoznacznymi moralnie postaciami, ustępuje miejsca akceptacji w przypadku bohaterów, których wysiłki można uznać z dzisiejszej perspektywy za słuszne. Uświadamia to historyczną zmienność postrzegania monstrialności oraz relatywność cech uważanych za monstrialne. Monstrialność, podobnie jak obcość, jest względna, definiowana w określonym czasie, przestrzeni i porządku kulturowym⁴⁶, a zatem — parafrazując Waldenfelsa — ile porządków, tyle monstrialności⁴⁷.

Sceniczny pokój zagadek umiejscowiony w alternatywnym Wrocławiu okazał się gabinetem osobliwości, w którym postaci wskazują na zaburzenie zastanego ładu. Monstrialna fizjonomia animantów dopełnia nie tylko charakterystykę bohaterów, lecz również zmusza do postawienia pytań o kondycję świata. Jak pisała Wieczorkiewicz:

Myślenie za pomocą monstrialnych figur to sposób zajmowania się niejasnymi, wątpliwymi, budzącymi niepokój obszarami ludzkiego bycia w świecie. Zarówno powoływanie ich do życia w tekstach i obrazach, jak i dostrzeżenie w świecie rzeczywistym pozwala zbliżyć się jakoś do obaw związanych z zaburzeniem owego porządku i końcem takiego świata, w którym ludzie są w stanie czuć się bezpiecznie. Jest też pewnym rodzajem twórczej refleksji nad ludzkim uniwersum⁴⁸.

Oznacza to, że wykorzystanie reprezentacji monstrów ma zwracać uwagę nie tylko na nie same, ale też na świat, w którym się pojawiły, i na wywołane dysonanse. Ich obecność problematyzuje także kwestię norm społecznych i odchyień

⁴⁰ P. Stangret, *op. cit.*

⁴¹ K. Bujny, *Wrocław jako zagadka*, Teatr dla Wszystkich, 17.02.2021, <https://teatrdlawszystkich.eu/wroclaw-jako-zagadka/> (dostęp: 10.04.2022).

⁴² P. Drezniak, *Nauka prowadzi do śmierci*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 6.

⁴³ J. Gawryszczak, *Remiks*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 7.

⁴⁴ Z. Kędra, *Czy tak wygląda koniec?*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 8.

⁴⁵ A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 145.

⁴⁶ Por. B. Waldenfels, *op. cit.*, s. 11, 31.

⁴⁷ Por. *ibidem*, s. 30, 33.

⁴⁸ A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 52.

od nich. Niewątpliwie postaci spektaklu wskazują zarówno na własne problemy, jak i na rzeczywistość, w której funkcjonowały. Odbija się w nich portret ludzi epoki. Obecność monstrów uwidoczniła obawy społeczeństwa i mówi wiele nie tylko o oglądanych osobliwościach, lecz również o ludziach postrzegających je w taki sposób.

Nie bez przyczyny postacie nawiedzają Wrocław już po apokalipsie, gdy pojawia się szansa na odbudowę świata. Będzie to możliwe, gdy ludzie dokonają prze wartościowania dotychczasowego życia, stawiają czoła lękom i pokonają uprzedzenia — nie tylko te uświadamiane przez bohaterów. Obecność monstrów ma więc ogromny wpływ na przebieg zabawy w escape roomie, która okazuje się metaforą życia. „To tylko gra. O być albo nie być”⁴⁹ — można usłyszeć w spektaklu. Stawka jest więc wysoka. Wygranie tej gry to w rzeczywistości wygranie nowego życia i nowego porządku świata.

Bibliografia

Opracowania

- Alichniewicz A., *Doświadczenie monstrialnej cielesności. Próba analizy fenomenologicznej w świetle Medytacji kartezjańskich Husserla*, „Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria” 2017, nr 1 (101), s. 215–221.
- Bakke M., *Wyobrażone ciałem się staje. O hybrydach, monstrach i istotach postludzkich*, [w:] *O wyobraźni*, red. R. Liberkowski, W. Wilowski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu–Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii, Poznań 2003, s. 23–34.
- Canguilhem G., *Potworność i to, co potworne*, przeł. D. Leszczyński, „Nowa Krytyka” 14, 2003, s. 223–236.
- Courtine J.J., *Ciało nieludzkie*, [w:] *Historia ciała. Od renesansu do oświecenia*, t. 1, red. G. Vi-garello, przeł. T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 341–353.
- Fazan K., *Sztuczne reprezentacje osoby. Lalki, manekiny, zombie i inne obrazy (nie)istnień*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 2017, nr 1–2, s. 289–300.
- Kantor T., *Teatr Śmierci*, [w:] T. Kantor, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław-Kraków 2004, s. 13–22.
- Kłęczek J., *Groza w polskim teatrze lalek*, [w:] *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 37–51.

⁴⁹ Cytat ze spektaklu, spisany na podstawie nagrania udostępnionego przez Akademię Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu. Wprowadzenie metafory gry wiąże się również z pojawieniem się napięcia między samą grą a jej stawką. Wydaje się, że w tym wypadku słowo „gra” jest wieloznaczne i może dotyczyć także gry aktorskiej. W sytuacji studentów „gra o być albo nie być” w spektaklu dyplomowym toczy się o zostanie zauważonym przez recenzentów, dyrektorów teatrów czy reżyserów, co może się w przyszłości przełożyć na propozycje zawodowe.

- Kraska-Lewalski A., „Czarna Pani we Wrocławiu...”. *Epidemia ospy prawdziwej w 1963 r. w archiwum i obiektywie Józefa Bakalarskiego, operatora Polskiej Kroniki Filmowej*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 30, 2019, s. 153–185.
- Lyszczyna M., *Monstrum jako substytut śmierci*, [w:] *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 245–258.
- Marcela M., *Monstrarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Mituś A., Stasiowski P., Rybson P., *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus*, BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław 2014.
- Olkusz P., Waszkiel H., *Lalka, czyli animant*, „Teatr” 2014, nr 6, s. 76–79.
- Rosochacka A., *Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzniona*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 125–136.
- Waldenfels B., *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Waszkiel H., *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwero-wicza w Warszawie, Warszawa 2013.
- Waszkiel H., *Teatr lalek dla dorosłych*, „Teatr” 2015, nr 11, s. 90–94.
- Waszkiel M., *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwero-wicza w Warszawie, Warszawa 2012.
- Waszkiel M., *Lalkarze świata: Duda Paiva*, „Teatr Lalek” 2021, nr 1 (143), s. 2–6.
- Wieczorkiewicz A., *Monstrarium*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Źródła internetowe

- Bujny K., *Wrocław jako zagadka*, Teatr dla Wszystkich, 17.02.2021, <https://teatrdlawszystkich.eu/wroclaw-jako-zagadka/>.
- Duda Paiva Company, <https://dudapaiva.com/>.
- Galeria zdjęć ze spektaklu *Jan Maciej Karol Wścieklica*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/28824/jan-maciej-karol-wscieklica>.
- Kłossowicz J., *Podróż do krainy lalek*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/107926/podroz-do-krainy-lalek>.
- Maciejewska B., *Tajemnice kamienicy Pod Murzynem na wrocławskim placu Solnym*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław”, 22.08.2014, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,16516684,tajemnice-kamienicy-pod-murzynem-na-wroclawskim-placu-solnym.html>.
- Mazurkiewicz H., *Koniec świata po wrocławsku*, Teatralny.pl, 14.04.2021, <https://teatralny.pl/recentzje/koniec-swiatea-po-wroclawsku,3275.html>.
- Mikołajewska K., *Dwie premiery studentów AST — zagłada świata i powrót do spektaklu Lupy*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław”, 23.02.2021, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,26818870,postapokaliptyczna-wizja-wroclawia-i-zapatrzeni-w-siebie-artystci.html?disableRedirects=true>.
- Stangret P., *Turystyczna atrakcja*, e-teatr, 23.11.2021, <https://e-teatr.pl/turystyczna-atrakcja-19053>.
- Wrocław. Escape Room*, strona Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu, <http://www.ast.wroc.pl/spektakle/wroclaw-escape-room-rez-arkadiusz-buszko/>.

Druki ulotne

- Dreznik P., *Nauka prowadzi do śmierci*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 5–7.
- Gawryszczak J., *Remiks*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 7–8.

Kędra Z., *Czy tak wygląda koniec?*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 8–9.

Spektakle teatralne

Wrocław. Escape Room, reż. A. Buszko, prapremiera: Wydział Lalkarski w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu, 5.02.2021, Scena im. Tadeusza Różewicza.

Grzegorz Trębicki

ORCID: 0000-0001-6740-8922

Jan Kochanowski University of Kielce, Poland

Cixin Liu's *The Remembrance of Earth's Past* Trilogy: The End of All Things

Keywords: fantastic literature, science fiction, Cixin Liu, *The Remembrance of Earth's Past*, space opera, Dan Simmons, *Hyperion Cantos*

Słowa kluczowe: literatura fantastyczna, science fiction, Cixin Liu, *Wspomnienie o przeszłości Ziemi*, space opera, Dan Simmons, *Hyperion*

Summary

The present paper is the third in the series of articles devoted to the selected aspects of a modern science fiction genre variant that has previously been approximated as 'the space opera of a great crisis,' the remaining two publications being: 'Trylogia *Wspomnienie o przeszłości Ziemi* Cixina Liu: w poszukiwaniu kontekstów interpretacyjnych' [Cixin Liu's *The Remembrance of Earth's Past* Trilogy: In Search of Interpretative Grounds] and 'Mariaż dwóch światów: quasi-chrześcijańska wizja ewolucji człowieka i kosmosu w *Pieśniach Hyperiona* Dana Simmonsa' [The Marriage of Two Worlds: A Quasi-Christian Vision of the Evolution of the Universe and Humanity in Dan Simmons' *Hyperion Cantos*]. The paper first provides a summary of the previous discussion, especially the modified description of the key generic traits of 'the space opera of a great crisis,' and then conducts a more detailed, comparative analysis of the two representative and essential, yet contrasting achievements of the genre in question: Liu's trilogy *The Remembrance of Earth's Past* and Simmon's tetralogy *Hyperion Cantos*, in respect to the worldviews that inform them, respectively, as well as their narrative structures. It is suggested that the narrative structures of both works are considerably influenced by their respective worldviews and that, paradoxically, the apparently crude and simple narration of *The Remembrance of Earth's Past* may be viewed as a conscious literary operation aimed at enhancing the trilogy's message. Thus, (contrary to many previous critical opinions) Liu's work proves to be not only a major extrapolative achievement but also an interesting artistic one.

The present paper is the third in the series of articles devoted to selected aspects of a modern science-fiction genre variant that has previously been approximated as ‘the space opera of a great crisis,’ the remaining two being: ‘Trylogia *Wspomnienie o przeszłości Ziemi* Cixin Liu: w poszukiwaniu kontekstów interpretacyjnych’ [Cixin Liu’s *The Remembrance of Earth’s Past* Trilogy: In Search of Interpretative Grounds]¹ and ‘Miaż dwóch światów: quasi-chrześcijańska wizja ewolucji człowieka i kosmosu w *Pieśniach Hyperiona* Dana Simmonsa’ [The Marriage of Two Worlds: A Quasi-Christian Vision of the Evolution of the Universe and Humanity in Dan Simmons’ *Hyperion Cantos*].²

As my current paper is a direct continuation of the first of the articles mentioned above, I will briefly summarize statements and proposals included therein.

In the initial article I introduced the contemporary Chinese science-fiction writer Cixin Liu and discussed his extraordinary international status as an emerging SF star as well as the notable critical reception of his greatest work up-to-date — *The Remembrance Of Earth’s Past*,³ which very quickly achieved the status of a canonical SF work worldwide. Subsequently, I briefly summarized the complex and multi-layered plot of the trilogy, at the same time referring to the conventions of ‘the space opera of a great crisis.’ Finally, I proposed slightly different interpretative grounds than those that are usually applied in the discussions of Liu’s trilogy. Firstly, I suggested a comparative analysis of certain selected aspects of *The Remembrance Of Earth’s Past* and, arguably, a quintessential work of ‘the space opera of a great crisis,’ Dan Simmons’ *Hyperion Cantos*.⁴ Secondly, I observed that the very construction of the plot and characters in Liu’s epic, generally regarded by the critics as relatively pretextual, unsophisticated and almost completely subordinated to the presentation of cognitive ideas in the text, might, in fact, be more significant than it appears to be at first sight. I hope to join both these research threads in my present discussion.

Before I start, let me recapitulate the main features of ‘the space opera of a great crisis,’ implementing several modifications to my previous description:

¹ G. Trębicki, ‘Trylogia *Wspomnienie o przeszłości ziemi* Cixin Liu: w poszukiwaniu kontekstów interpretacyjnych’, [in:] *W kręgu zagadnień literatury powszechnej*, eds. R. Kotowski, I. Mityk, Kielce 2007, pp. 215–228.

² G. Trębicki, ‘Miaż dwóch światów: quasi-chrześcijańska wizja ewolucji człowieka i kosmosu w *Pieśniach Hyperiona* Dana Simmonsa’, *Ethos* 36, 2023, no. 4 (144), pp. 107–123.

³ From now on abbreviated as ROEP. The trilogy comprises three volumes: 三体, published originally in China in 2006 and translated in 2014 into English as *A Three Bodied Problem* and in 2017 into Polish as *Problem trzech ciał*; 黑暗森林, published originally in China in 2008 and translated in 2015 into English as *The Dark Forest* and in 2017 into Polish as *Ciemny las*; and, finally, 死神永生, published originally in China in 2010 and translated in 2016 into English as *Death’s End* and in 2018 into Polish as *Koniec śmierci*. Interestingly (and perhaps regrettably), Polish versions were not translated directly from Chinese but from English.

⁴ *The Hyperion Cantos* (henceforward abbreviated as *HC*) is divided into two diologies, the first one comprising *Hyperion* (1989) and *Fall of Hyperion* (1990) and the second *Endymion* (1996) and *The Rise of Endymion* (1997).

1. Presentation of humanity on the verge of a great crisis (civilizational or technological, with major social, psychological or even ontological implications) or a threat (motifs of, for example, disaster on a cosmic scale, contact/clash with an alien civilization or an artificial intelligence).

2. Well-discernible and earnest (not only pretextual or purely 'scenographical') references to recent scientific theory, especially cosmology and quantum physics. It must be emphasized that the ambition of the authors here is usually to propose — in a manner of speaking — a 'total' and 'realistic' speculation, in other words, to present a relatively holistic, multidimensional and coherent vision, often concerning the very nature of the universe and the evolution of humankind, which, while being only a literary extrapolation, is, nevertheless, compatible and consistent with contemporary scientific research (from which it draws its main inspiration), and (at least theoretically) in certain aspects might, in fact, prove true. Such vision is not merely a literary game, but rather a serious intellectual undertaking, an ambitious attempt to deal with the most fundamental questions.

3. The creation of the fictional universe on a spectacular scale; description of large vistas of known and unknown space and multitude of star systems; introducing chronology that spans over tens, hundreds or even thousands of years.

4. The introduction of eschatological and ontological motifs re-interpreted not in religious or para-religious but rather strictly rational, scientific paradigm (although in some text efforts to unite both paradigms surface).⁵

5. Presentation of a multitude of characters and points of view, more or less relevant to the fictional events; in more recent texts of this genre variation an emphasis is put on a reliable psychological motivation of these characters.

6. Taking the structure of a multi-volume novel, which in an obvious way is caused by the scope of the fictional universe and the narrated events.

7. More or less optimistic resolution of the crisis at the end of the text.

8. Preserving — more or less emphasized — the convention of a classical adventure sci-fi novel with charismatic protagonists, easy for the implied readers to identify with, who after paying a greater or lesser price finally overcome the hardships and are instrumental in reaching the positive conclusion mentioned above.

As it has been suggested, the *Hyperion Cantos* by Dan Simmons may be viewed as a quintessential text of this genre variant and, perhaps, one of its greatest achievements (if not the greatest one). I have discussed at some length the plot and main premises of the novel in 'Mariaż dwóch światów...', so at this point I will only emphasize the elements especially relevant for my present argument.

1. In conformity to the space opera tradition the plot (and similarly as in Liu's trilogy) spans over several hundred years, moves through the multitude of star systems and engages a large group of characters.

⁵ See my discussion in 'Mariaż dwóch światów...?'

2. Still in conformity with the above conventions (and to some extent differently than in *ROEP*) narration follows the convention of adventurous space-opera, also emphasizing dramatic tensions between the characters. The plot is also shaped by the mythopoeic patterns that usually clearly manifest themselves in non-mimetic literature (for example, the motif of a quest, motifs of initiation and spiritual transformation of the protagonists, references to Campbellian hero's journey, dramatic confrontations with antagonists, etc.).⁶ The very ending offers a very meaningful Eucatastrophe — consolation — in a very Tolkienesque fashion.⁷

3. The *Cantos* relate humanity's struggle against the artificial intelligences of the TechnoCore which first evolved in symbiosis with human civilization but then turned against humans, attempting to manipulate and control them in order to parasitize on them. Narration especially focuses on the conception and life of Aenea, daughter of a human woman and a Cybrid (an entity resulting from the fusion of an artificial intelligence's consciousness with a human body, directly connected to the TechnoCore). Aenea becomes a messianic, Christ-like figure whose final sacrifice and martyrdom enables the victory over the TechnoCore.

4. *HC* extensively refers to modern cosmology and quantum physics but also to philosophy and theology (especially the ideas of Teilhard de Chardin and his concept of 'Omega point'). Thus, tetralogy may be viewed as an ambitious attempt to unite the scientific and the para-religious paradigms by re-interpretations of religious ideas in scientific, rational terms. Ultimately, the element of 'transcendence' usually associated with strictly religious thinking gains scientific validation and is explained as, in fact, a 'physical' element of the structure of the universe.

5. At the end of the last volume, thanks to Aenea's sacrifice, humanity gains access to 'the Void which Binds' (or in scientific terminology 'Planck Space') — a benevolent quantum space permeating the whole universe which unifies all existence and stores the 'echoes' of every consciousness that ever existed. Although

⁶ The mythopoeic patterns in non-mimetic literature are probably most easily observed and have been most extensively discussed by critics and scholars in relation to the genre of secondary world fantasy, but they also underlie the structure of many notable SF works.

⁷ Eucatastrophe, the term coined by J.R.R. Tolkien in his famous essay 'On Fairy Tales' ([in:] J.R.R. Tolkien, *Tree and Leaf*, Unwin, London 1964) can be described as a sudden turn of the plot, a happy ending bringing joy and consolation. This concept has been especially well discussed and explained by Marek Oziewicz in his seminal work on mythopoeic fantasy (*One Earth, One People: The Mythopoeic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*, Jefferson, NC–London 2008): '[T]he plot of mythopoeic fantasy must end happily. Yet throughout, and even when the story approaches its conclusion, the failure is presented as a more probable outcome; the odds are too great and there are few hints that things will end well. In those circumstances, when the happy end comes it has quality of a eucatastrophe: a wished for though extremely improbable and difficult to imagine miraculous deliverance; a turn of events which gives rise to a sense of joy not unlike the joy or religious revelation' (p. 87). The very ending of *The Rise of Endymion* offers, perhaps, one of the most powerful and meaningful eucatastrophes in SF, if not in the whole non-mimetic literature. The text executes it without, apparently, compromising the verisimilitude of the plot or the coherence of the presented world model, which even further seems to enhance this operation.

TechnoCore tries to manipulate this space, destroying it at the same time, the true control over it (as Aenea reveals) can only be achieved with empathy and love. Mastering it enables, for example, unlimited and instant travel and communication even on cosmic distances as 'a quantum wave of probabilities.'

6. Thus, the novel describes humanity's ascent to the higher level of existence and offers a holistic, coherent vision of the evolution of cosmic civilization as well as the whole universe including the elements of what may be called 'cosmic sociology' (in which it is again analogous to *ROEP*, although both visions differ strikingly).

7. Contrarily to *ROEP*, the universe is described not as a hostile but rather a benevolent place. In her struggle, Aenea is discreetly supported by a collective of advanced intelligent species who perceive ruthless, deprived of empathy artificial intelligences of the TechnoCore as a threat to universal harmony, and help humanity proceed to a higher level. Ultimately, empathy turns out to be not a mere emotion, intrinsic to human species, but rather a physical principle resulting from the very structure of the universe.

As it can be plainly seen, both Simmon's and Liu's works share a lot of characteristics: they refer to the same literary traditions, employ similar narrative strategies and conventions, and are equally inspired by the same branches of modern science (cosmology and quantum physics). They both impress with the scope and complexity of presented visions. Above all, they ask almost identical, fundamental questions about the nature of the universe and the possible future of humankind. The answers they give, are, however, strikingly different.

In 'Mariaż dwóch światów...' I emphasized the struggle of the two worldviews in contemporary science (including not only the natural sciences, but also the humanities — psychology, philosophy, theology, etc.) and more broadly in culture — the reductionist/materialistic and the holistic/para-religious ones. In short, the para-religious or holistic worldview, which does not need to be associated with any particular religion, implies the possibility of certain transcendental meaning, a deeper destiny which may refer both to human life and the very existence of the universe as such. It assumes that certain aspects of reality that cannot be convincingly described or even perceived by natural sciences (we might call them 'transcendental' or 'spiritual') are, in fact, real. On the other hand, the reductionist/materialistic approach assumes that the whole reality (including, as many contemporary neurobiologists suggest, the phenomenon of human mind or 'soul') can be reduced to mechanisms describable and explainable completely by standard tools of natural sciences. Any deeper 'meaning' or 'spirituality' is not of an autonomous or transcendental nature but is, at best, emergent, that is, it emerges from basic purely physical processes, perhaps constituting merely a by-product of the evolution, (which obviously is only aimed at the survival of the fittest) or a certain cognitive illusion. Visions presented by Dan Simmons and Cixin Liu are largely informed by these two opposing worldviews.

The greatest strength of the *Hyperion Cantos* is, perhaps, the revision of the holistic worldview: the rewriting or the conversion of ‘the transcendental vision’ from the irrational and para-religious paradigm to the rational and para-scientific one, without losing its basic traits: the sense of deeper meaning related both to human life and the universe itself, the unity and sacredness of all life, the significance of love and empathy which gain solid, physical foundations. This is, in a way, an adequate gospel or metaphysics for the quantum age, on one hand discarding the old religious dogmas in the face of the modern scientific research, but on the other still preserving hope and consolation that traditional religious systems used to offer for thousands of years.⁸

Liu’s text, in turn, adopts an extreme version of the reductionist/materialist worldview. Taking into account the fact that his novels have been written in contemporary communist China, one might assume ideological or political motivation behind it, but it would probably be a false trail. Amazingly pessimistic message of *ROEP* has apparently nothing to do with the Marxist philosophy which has always inspired mediocre at best but rather optimistic SF (*vide* classical Soviet space operas in the vein of, for example, Sergey Snegov novels). Paradoxically, the interstellar optimism of communist SF, related to its unquestioning faith in progress, power of man and Marxist-Leninist principles, shares a lot (save, obviously, for the last of the characteristics mentioned above which, however, might be easily replaced by, say, the spirit of American individualism and entrepreneurship) with many American or British works of the Golden era of SF. Both of these groups of texts seem to have been definitely informed by the rational, materialistic paradigm. But Liu’s work exemplifies yet another version of materialism/reductionism. It seems to have been influenced by the metaphysical scepticism of such prominent figures of modern science as, for example, Stephen Hawking or Brian Greene⁹ or the apparently incomprehensible failure to detect activity of alien civilizations in space.¹⁰

⁸ The *Hyperion Cantos* are to the largest extent inspired by Christianity but they also refer to several Buddhist ideas.

⁹ A good approximation of this reductionist attitude one can find, for example, in Brian Green’s popular study: *Until the End of Time: Mind, Matter, and Our Search for Meaning in an Evolving Universe*, Allen Lane, New York 2020.

¹⁰ It is usually referred to as “the Fermi Paradox”. As Gerry Canavan explains and comments: “The idea of the Fermi Paradox, in brief, is that if our ideas about how common life is in the universe are correct the human race should already have encountered evidence of alien life, perhaps in cosmic phenomenon that can’t be explained other than the massive galactic engineering projects of super-advanced technological civilizations but perhaps also in their physical presence on the Earth [...]. It is a mystery that we can’t find anyone else, a mystery that implies the optimistic future of the consensus cosmogony is likely somehow wrong. The fact that we can’t find any aliens in the heavens suggests we’ll never get to the stars either” (“Death Immortalized”, *The New Inquiry*, 27.10.2016, <https://thenewinquiry.com/death-immortalized/>, accessed: 10.11.2020). Liu, of course, cleverly explains the Fermi paradox with “the Dark Forest” rule.

Liu draws radical but logical conclusions from philosophical and scientific premises he adopts. It may be even argued that his version of materialism is much more coherent than those referred to in the previous paragraph, because it is devoid of all ideological, politically motivated or wishful elements. His universe is a metaphysically 'empty,' soulless place. *Death's End* 'fully dispenses with the God hypothesis,'¹¹ in both its traditional religious variations and its para-scientific, rationalized substitutes as Simmon's 'void that binds.' There is no place for community of peaceful civilizations as universal empathy is replaced by universal hostility. As Canavan concludes, 'it turns out there is nothing outside Darwin, outside game-theory, outside imperialism, outside race-hate. There are no pacifistic victories to be had in Liu's version of *Civilization*, no *Star Trek* future of peace and mutual cooperation.'¹² Thus — in conformity with 'the Dark Forest' rule that determines 'cosmic sociology' — Liu's premises unavoidably lead to the destruction of not only Trisolaris and Earth but also every intelligent species that ever inhabited our universe, and, ultimately, the universe itself.

It is worth noting that — contrary, for example, to many SF works of dystopian tradition — *ROEP* does not blame the flaws in human nature for this ultimate failure. In fact, the overall depiction of humankind is rather balanced and sympathetic, despite the gloomy recount of the cultural revolution in China at the beginning of the first volume. What seems to be a great paradox, humanity dooms itself when it chooses for the Swordholder the noble Cheng Xin representing humanity's best traits rather than her psychotic rival.¹³ Despite her virtues, or, perhaps, because of them, Cheng Xin will not rise to become a humanity's saviour like Aenea, but rather puts it on the verge of extinction. She cannot be a saviour; human virtue, sacrifice, love or compassion are completely insignificant in this soulless universe. They are empty gestures that may be (and are by *ROEP*'s narration) appreciated for their own sake but carry no deeper meaning as they are not rooted in any higher metaphysical (or, in fact, as in the *Hyperion Cantos*, physical) reality. And, reversely, the dark sides of human nature which are, to some extent, a reflection of laws governing universe, in the end prove to be equally insignificant. There is no salvation and — ironically — condemnation. The only ultimate reality is that of death and the end of all things — 'a death that survives everything, an abstracted concept of death that itself never ends, that just dies and dies and dies.'¹⁴

As it has been noted previously, *ROEP*'s narration is often regarded as unrefined and almost completely subordinated to the presentation of cognitive ideas

¹¹ G. Canavan, *op. cit.*

¹² *Ibidem.*

¹³ See L. Guanxi, 'China Turns Outward: On the Literary Significance of Liu Cixin's Science Fiction', *Science Fiction Studies* 49, 2019, no. 1, p. 13.

¹⁴ G. Canavan, *op. cit.* Cavanah also suggests that the English title *Death's End* (and thus also the Polish — *Koniec śmierci*) is not quite adequate as the Chinese original suggests rather *Death Immortalized* or *The Immortal Death*.

in the text. In the latter part of my discussion I will attempt to argue that Liu's storytelling may, in fact, be more meaningful than it appears at first sight.

If we compare the narrations of *HC* and *ROEP*, it is clearly visible that both use certain operations to make their respective plots more attractive, to engage the reader, to introduce suspense, etc. The narrative structure of the *Cantos*, is perhaps, more interesting and sophisticated (especially in *Hyperion* inspired by *Canterbury Tales*), but both works employ typical space opera patterns and tropes, honouring SF tradition. In both cases the language is relatively simple and transparent, and it is clearly meant to primarily forward the plot and convey texts' cognitive messages and not to focus reader's attention too much on its own organization. Some occasional, minor experiments in *Cantos* (such as modelling the speech of Ummon, one of the Artificial Intelligences of Technocore on Buddhist koans) are not obtrusive. The characters in both novels are also constructed with proper care about their inner motivations and quite believable. In conformity with the conventions typical for contemporary SF they are instrumental (and subordinated to) conveying the cognitive ideas but at the same time also round and autonomous enough to preserve the feeling of verisimilitude and win readers' sympathy.

The real difference becomes visible when we look closely at the construction of the story itself. Simmons extensively uses the conventions of adventure SF which, in turn, are inspired by classical storytelling and mythopoeic structures. The events, then, do not 'occur of [their] own necessity, rather than according to the dictates of an overall plot.'¹⁵ The narrative abounds in dramatic confrontations with antagonists, unavoidable encounters, skilfully woven subplots, denouements, etc. All those operations subvert the notion of verisimilitude understood as acknowledging the randomness of life and the universe. They belong to popular or genre literature, but, at the same time, indirectly result from the already mentioned mythopoeic patterns. At a higher level they reflect human longing for fulfilment and search for the meaning — both of an individual human life, and of the universe itself. The *Hyperion Cantos* are, perhaps, a quintessential example of a successful marriage of two basic functions of literature as described by Robert Scholes — cognition and sublimation.¹⁶ It, as it has been said, delivers a cathar-

¹⁵ Comp. Brian Attebery's discussion on J.R.R. Tolkien's *Lord of the Rings* and the criticism devoted to this work (B. Attebery, *Strategies of Fantasy*, Bloomington–Indianapolis 1992, pp. 18–19).

¹⁶ Both notions are especially useful in relation to non-mimetic literature. As Scholes argues: 'Fiction has always been characterized to perform two functions. Some fictions accomplish both equally, some emphasize one, but a work which accomplishes neither must be a bad fiction or no fiction at all. We may call these functions sublimation and cognition. As sublimation, fiction is a way of turning our concerns into satisfying shape, a way of relieving anxiety, of making life bearable. Sometime as this function of fiction is called a dirty and degrading word: "escapism." But it is not exactly that, any more than sleep is an escape from not being in a dream, from being wherever we are when we are asleep and not dreaming. Sleep and dreaming are aspects of life which are important because they are necessary for our functioning as waking beings. A healthy person sleeps and dreams in order to awake refreshed. As sublimation, fiction takes our worst fears and takes

sis; an Eucatastrophe. Thus, the narrative structure of the tetralogy parallels its optimistic (meta)physical message. The existence of some higher destiny towards which protagonist head is reflected by the construction of the plot itself and its final culmination and denouement.

In an analogical way, it can be argued that the narrative structure of Liu's work is not merely accidental or pretextual but echoes the gloomy vision of the universe presented therein. The narration discards operations described in the previous paragraph and constantly defies expectations of the reader.¹⁷ The protagonists or characters may be treated by the narrator with sympathy and understanding, but, ultimately, their fate is determined by the authorial pessimistic vision. They are simply some of the multitude of actors whose point of view has been presented because they are more or less instrumental in the recounted events or simply bear witness to them. But — in contradistinction to the protagonists of the *Hyperion Cantos* — Aenea, Raul Endymion, Father De Soya or others — after all, their actions, wrong or right, in the end turn out to be insignificant and unable to change the final outcome. The rejection of anthropocentrism as a philosophical idea results in the rejection of 'protagonist-centrism' as a narrative device.

Consequently, the convention used by Cixin Liu might be described as a 'hyper-mimetic' space opera. The narrator explores such plot as it seems to unavoidably result from his reflections on history, sociology, psychology and human nature in general as well as his assumptions concerning the evolution of intelligent life. Narration pays a due homage to the randomness of life and indifference of the universe. This is, in a way, not a story proper, not a mythopoeic saga, but rather a history, a fictionalized chronicle of imaginary, but at the same time imaginable, future. In soulless universe no plots that can lead to Eucatastrophe or fulfilment are possible. A true story can bring no consolation when the only truth is the death of the universe itself. It can merely document the vain human struggle to avert the end of all things.

them by organizing them in a form charged with meaning and value. Even the label "escapist" acknowledges that fiction is connected to our actual existence by offering us relief from its problems and pressure [...] In its cognitive function, fiction helps us to know ourselves and our existential situation. Because fiction does function in this way, it has sometimes been assumed that it must offer us a record of experience or a picture of real life. This is the realistic fallacy, which so much of contemporary critical thought has labored to expose. For fiction offers us not transcriptions of actuality but systematic models which are distinct from reality, though they may be related to it in various ways. [...] All fiction contributes to cognition [...] by providing us with models that reveal the nature of reality by their very failure to coincide with it' (R. Scholes, *Structural Fabulation*, London 1975, pp. 4–6).

¹⁷ See my comment on *Dark Forest's* ending in 'Trylogia Wspomnienie o przeszłości ziemi'. Another example of defying readers' expectations might be the romantic motif of Yun Tianming's love for Cheng Xin. On several occasions it almost seems that the two lovers — separated by time, space and their respective fates — will finally, after all, reunite (perhaps in a similar 'Eucatastrophic,' apparently miraculous but rationally explainable fashion as Aenea and Raul Endymion reunite at the end of *The Rise of Endymion*). However, it never happens.

Thus, paradoxically, the apparently crude and simple narration of *The Remembrance Of Earth's Past* may alternatively be viewed as a conscious literary operation aimed at enhancing the trilogy's message, and Liu's work proves to be not only a major extrapolative achievement of recent science fiction, but also an interesting artistic one.

Bibliography

- Attebery B., *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1992.
- Canavan G., 'Death Immortalized', *The New Inquiry*, 27.10.2016, <https://thenewinquiry.com/death-immortalized/>.
- Green, B., *Until the End of Time: Mind, Matter, and Our Search for Meaning in an Evolving Universe*, Allen Lane, New York 2020.
- Guanxi L., 'China Turns Outward: On the Literary Significance of Liu Cixin's Science Fiction', *Science Fiction Studies* 46, 2019, no. 1, pp. 1–20.
- Oziewicz M., *One Earth, One People: The Mythopoetic Fantasy Series on Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*, McFarland and Company, Jefferson, NC–London 2008.
- Scholes R., *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, University of Notre Dame Press, Notre Dame–London 1975.
- Tolkien J.R.R., 'On Fairy Tales', [in:] J.R.R. Tolkien, *Tree and Leaf*, Unwin, London 1964, pp. 5–22.
- Trębicki G., 'Mariaż dwóch światów: quasi-chrześcijańska wizja ewolucji człowieka i kosmosu w *Pieśniach Hyperiona* Dana Simmons', *Ethos* 36, 2023, no. 4 (144), pp. 107–123.
- Trębicki G., 'Trylogia *Wspomnienie o przeszłości ziemi* Cixina Liu: w poszukiwaniu kontekstów interpretacyjnych', [in:] *W kręgu zagadnień literatury powszechnej*, eds. R. Kotowski, I. Mityk, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2019, pp. 215–228.

W kręgu literatury kryminalnej

Joanna Kokot

ORCID: 0000-0002-4648-3402

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Między powieścią sensacyjną a literaturą detektywistyczną. *Tajemnica dorożki* Fergus Hume'a

Słowa kluczowe: literatura detektywistyczna, powieść sensacyjna, Fergus Hume, rola czytelnika

Keywords: detective fiction, sensation novel, Fergus Hume, reader's role

Between Sensational Fiction and Detective Literature: *The Mystery of a Hansom Cab* by Fergus Hume

Summary

Although Fergus Hume's *The Mystery of a Hansom Cab* (1886) is a continuation of the convention of the English sensational fiction, popular in the 1860s and 1870s, one can notice there patterns which will later be typical of detective literature. While the reader of a sensational novel was not 'invited' to solve the detective puzzle (provided there is any) by himself/herself and so to act as a rival of the fictional detective, in Hume's text the way in which the narrative discourse is carried provokes the reader to speculate on the motive of the murder and the perpetrator. The reader is thus presented with the data allowing him/her to draw conclusions on his own, independently from the detective, although he/she is sometimes put on a wrong track. Thus on the one hand the reader is offered an opportunity to 'enter' the presented reality and follow the sensational course of events as they 'happen,' on the other this reality is revealed as a construction subordinated to particular laws and principles — the tale is a puzzle containing clues necessary to solve it, while the reader's role is to link the seemingly unconnected elements into one logical whole.

W drugiej połowie XIX wieku pojawił się w Anglii nowy typ prozy powieściowej, zwany powieścią sensacyjną bądź romansem sensacyjnym. Podczas gdy w centrum uwagi mimetycznej powieści obyczajowej, dominującej wówczas na rynku literackim, znajdowało się przede wszystkim życie codzienne klasy średniej, a bohaterzy, tło obyczajowo-społeczne i typ zdarzeń nie odbiegały od tego, co znane było potencjalnym czytelnikom z ich własnego doświadczenia¹, powieść sensacyjna proponowała inną wizję angielskiego społeczeństwa. Wykorzystując motywy obecne w *penny dreadfuls* (utworach adresowanych przede wszystkim do klas niższych), takie jak zbrodnie, przebrania i maskarady, bigamia, oszustwa czy fałszywa tożsamość, ukazywała ona przedstawicieli klasy średniej jako prześląkniętych niegodziwością nie mniej niż społeczne doły, podatnych na zepsucie, skrywających mroczne tajemnice z przeszłości bądź łamiących prawo w teraźniejszości — burząc w ten sposób obraz społeczeństwa utrwalony, a raczej rozpropagowany przez *domestic novel of manners*. Jak pisze jeden z badaczy:

Chociaż wielu krytyków, zarówno wówczas, jak i później, czuło, że literatura sensacyjna zawdzięcza wiele ze swojej popularności nade wszystko szokowaniu i atrakcyjności niezależnej od klasowych podziałów, niewielu byłoby w stanie zaprzeczyć, że była prawdziwym wyzwaniem w swej gotowości do podważenia wielu ówczesnych norm wiktoriańskich dotyczących klas i ról społecznych, rasy, a także seksualności².

Istotnie, u podstaw modelu świata komunikowanego w powieści sensacyjnej znalazło się przekraczanie norm, zasad i granic. Nie była to jednak jedyna cecha charakterystyczna dla tego typu literatury. W przeciwieństwie do *penny dreadfuls*, w których podobne motywy miały wymiar „sensacyjny” w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, służąc — podobnie jak dzisiejsze brukowce — głównie rozrywce i doświadczeniu swobodnie traktując zasadę „odzwierciedlania” prawdziwego życia (dotyczy to nie tylko tekstów, które traktowały o upiorach, wampirach czy wilkołakach), powieści sensacyjne — adresowane do tych samych czytelników co *domestic novel of manners* — nierzadko pełniły funkcję interwencyjną, podkreślając hipokryzję wiktoriańskiego społeczeństwa, niedostatki prawa, nie najlepszą sytuację kobiet (także tych ze sfer wyższych), społeczne niesprawiedliwości itp. Tak więc ich funkcja nie różniła się nadmiernie od zakładanej funkcji rodzinnych powieści obyczajowych — chodziło o ukazanie „naszych sąsiadów”, chociaż nie tyle, jakimi być powinni, ile jakimi mogą być w rzeczywistości.

¹ Poglądy wiktoriańskich krytyków i pisarzy na relację powieściowego świata do rzeczywistości pozatekstowej omawia między innymi Kenneth Graham w *English Criticism of the Novel: 1865–1900*, Oxford 1966, s. 20–23.

² „Although many critics, both then and later, feel that sensation fiction owes its popularity primarily to its shock value and its appeal across class lines, few can deny that it was daring in its readiness to question a range of contemporary Victorian norms relating to class, gender, race, and sexuality” — R. Fantina, *Victorian Sensational Fiction: The Daring Work of Charles Reade*, Basingstoke 2010, s. 12; jeśli nie zaznaczono inaczej, przeł. J.K. (wówczas podaję także dany fragment w brzmieniu oryginalnym).

Szczyt popularności powieści sensacyjnej przypada na lata sześćdziesiąte XIX wieku, jednak po tym okresie nie do końca zniknęła ona z „literackiej mapy”, a jej echa można odnaleźć nawet w utworach ówczesnego nurtu głównego. Motywy sensacyjne pojawiają się chociażby w powieściach Anthony’ego Trollope’a (*Orley Farm*, 1862; *The Eustace Diamonds*, 1873), George’a Meredith’a (*Evan Harrington*, 1861; *Rhoda Fleming*, 1865), George Eliot (*Felix Holt the Radical*, 1866) czy Thomasa Hardy’ego (*Desperate Remedies*, 1871) — ten ostatni wykorzystuje także motyw mrocznych sekretów z przeszłości w *Tessie Durbervillów* (*Tess of the d’Urbervilles*, 1891)³. Nade wszystko jednak dziedzictwo powieści sensacyjnej to niektóre z powstających pod koniec XIX wieku odmian literatury popularnej. Jak zauważa Patrick Brantlinger:

Mimo że „powieść sensacyjna” była jedynie pomniejszą odmianą gatunkową brytyjskiej prozy, popularną w latach sześćdziesiątych XIX wieku, by zaniknąć dekadę czy dwie później, przetrwała ona w rozmaitych formach w kulturze popularnej, a w najbardziej oczywisty sposób w swoich bezpośrednich latoroślach — we współczesnych powieściach oraz filmach kryminalnych i detektywistycznych, a także w thrillerach⁴.

Nie sposób zaprzeczyć, iż rodząca się w latach osiemdziesiątych XIX wieku angielska proza detektywistyczna ma ogromny dług wobec powieści sensacyjnych. Akcja tych ostatnich nierzadko zdominowana była przez motyw śledztwa, tak istotny dla nowego gatunku; jako przykłady mogą posłużyć takie utwory jak: *The Notting Hill Mystery* (1962–1963) Charlesa Felixa, *Tajemnica pani Audley* (*Lady Audley’s Secret*, 1861–1862) Mary Elizabeth Braddon, *Kamień księżycowy* (*The Moonstone*, 1868) oraz *Prawo i dama* (*The Law and the Lady*, 1874–1875) Wilkiego Collinsa czy wcześniejsza od nich *Samotnia* (*Bleak House*, 1852–1853) Charlesa Dickensa (w tej ostatniej powieści wątek śledztwa nie jest jeszcze dominujący).

W niektórych z tych utworów pojawia się zawodowy detektyw — policjant (detektyw Buckett w *Samotni* czy sierżant Cuff w *Kamieniu księżycowym*) albo agent ubezpieczeniowy (protagonista *The Notting Hill Mystery*) — jednak zazwyczaj śledztwo prowadzone jest z pobudek osobistych przez nieprofesjonalistę. Celem Valerii Macallan, bohaterki *Prawa i damy*, jest dowiedzenie niewinności jej męża; Robert Audley z *Tajemnicy pani Audley* bada przeszłość swojej stryjenki; Marian Halcombe i Walter Hartright z *Kobiety w bieli* (*The Woman in White*, 1859–1860) Collinsa próbują się dowiedzieć, co stało się z Laurą Fairlie, przyrodnią siostrą Marian i ukochaną Waltera; zaś gospodyni Noela Vanstone’a z *Córek*

³ Więcej na ten temat zob. L. Pykett, *The Sensation Legacy*, [w:] *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*, red. A. Mangham, Cambridge, MA 2013, s. 211–213.

⁴ „Even though »sensation novels« were a minor subgenre of British fiction that flourished in the 1860s only to die out a decade or two later, they live on in several forms of popular culture, obviously so in their most direct offspring — modern mystery, detective, and suspense fiction and films” — P. Brantlinger, *What Is “Sensational” about the “Sensational Novel”?*, „Nineteenth-Century Fiction” 37, 1982, nr 1, s. 1.

niczyich (*No Name*, 1862) tego autora usiłuje dociec prawdziwej tożsamości żony swojego pryncypała.

Powieści te są tymczasem jedynie zapowiedzią formuły nowego gatunku⁵, która wykształciła się (choć także jeszcze nie do końca) w opowiadaniach Arthura Conan Doyle'a o Sherlocku Holmesie, których postacią pierwszoplanową jest detektyw niezaangażowany osobiście w zdarzenia, prowadzący śledztwo zgodnie z określoną metodą i w rozwiązaniu akcji rekonstruujący swój tok rozumowania⁶.

Rok przed opublikowaniem przez Conan Doyle'a *Studium w szkarłacie* (*A Study in Scarlet*, 1887), otwierającego cykl utworów o Sherlocku Holmesie, ukazała się powieść australijskiego pisarza, Fergus Hume'a, zatytułowana *Tajemnica dorożki* (*The Mystery of a Hansom Cab*)⁷, której centralnym motywem jest zagadka kryminalna. Książka ta niemal natychmiast (ściślej w 1887 roku, gdy pojawiło się jej pierwsze angielskie wydanie) stała się bestsellerem — „w niespełna trzy miesiące sprzedano 300 000 egzemplarzy”⁸; co ciekawe, popularnością przerosła początkowo utwór Conan Doyle'a⁹.

⁵ Nie wszyscy badacze podzielają ten pogląd. Thomas S. Eliot za pierwszą (i najlepszą) powieść detektywistyczną w literaturze angielskiej uznał właśnie *Kamień księżycowy* Collinsa (zob. T.S. Eliot, *Wilkie Collins and Dickens*, [w:] T.S. Eliot, *Selected Essays 1917–1930*, London 1932, s. 412). Podobnego zdania jest Julian Symons, wspominający także o innej powieści, którą zalicza do tego gatunku: *The Notting Hill Mystery* Charlesa Felixa (zob. J. Symons, *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel. A History*, Harmondsworth 1985, s. 50–52). Co ciekawe, Arthur Conan Doyle odwołuje się w swojej pierwszej książce o Sherlocku Holmesie do tekstów Edgara Allana Poeo i Émile'a Gaboriau (nawet jeśli detektywi stworzeni przez tych pisarzy są tam poddani krytyce), nie zaś do powieści sensacyjnych.

⁶ Zauważmy, że żaden z wymienionych tu zawodowych detektywów z powieści sensacyjnych nie dochodzi do konkluzji, badając ślady i na ich podstawie wyciągając odpowiednie wnioski. Zazwyczaj najistotniejsze są w ich śledztwach zeznania świadków (powieść Felixa jest właśnie zbiorem takich zeznań umieszczonych w ramie raportu agenta ubezpieczeniowego). W *Kamieniu księżycowym* sierżant Cuff, który ostatecznie poprawnie odgaduje nazwisko złodzieja, nie rekonstruuje swojego toku rozumowania — nie wiadomo więc, na jakiej podstawie doszedł do takich, a nie innych wniosków.

⁷ Podstawą analizy jest wydanie: F.W. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, Chicago-New York [b.r.w.]. Cytaty polskie podaję za: F. Hume, *Tajemnica dorożki*, przeł. J.S. Zaus, [b.m.w.] 2019. Ponieważ jednak w wydaniu polskim nie znalazły się niektóre fragmenty, podaję je tutaj we własnym tłumaczeniu (umieszczone w nawiasach kwadratowych, podobnie jak poprawki błędów tłumacza). Gdy całego przytaczanego fragmentu brakuje w przekładzie, strony, na których powinien się on znaleźć, podano w nawiasach kwadratowych.

⁸ „300 000 copies were sold in less than three months” — Ch. Pittard, *From Sensation to the “Strand”*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*, red. Ch.J. Rzepka, L. Horsley, Chichester 2010, s. 108. Zob. także S. Knight, *Crime Fiction 1800–1914: Detection, Death, Diversity*, Basingstoke 2004, s. 52; S. Knight, *Radical Thrillers*, [w:] *Watching the Detectives: Essays on Crime Fiction*, red. I.A. Bell, G. Daldry, Basingstoke 1990, s. 175. O możliwych przyczynach popularności powieści Hume'a pisze z kolei Christopher Pittard w *The Real Sensation of 1887: Fergus Hume and “The Mystery of a Hansom Cab”*, „Clues” 26, 2007, nr 1, s. 37–48.

⁹ Jak wspomina Howard Haycraft, *Studium w szkarłacie* nie odniosło początkowo wielkiego sukcesu. Popularność przyniosła pisarzowi i stworzonemu przezeń detektywowi dopiero po-

Akcja *Tajemnicy drożki* toczy się w Melbourne. Podobnie jak zawiązaniem właściwej akcji powieści Conan Doyle'a jest odnalezienie zwłok Enocha Drebbera, tak też początkiem ciągu zdarzeń przedstawionych w utworze Hume'a jest odkrycie martwego Olivera Whyte'a w tytułowym pojeździe. Śledztwo w tej sprawie prowadzi dwóch rywalizujących z sobą detektywów¹⁰ — Gorby, a potem Kislip — początkowo podejrzewając jednego ze znajomych ofiary, Briana Fitzgeralda. Gdy okazuje się, że Brian ma niezbite alibi, na horyzoncie pojawia się dwóch kolejnych podejrzanych: ojciec narzeczonej Briana, pan Frettlby (faworyt Gorby'ego) i przyjaciel zamordowanego, niejaki Moreland (za jego kandydaturą opowiada się Kislip).

Przy okazji poszukiwań, prowadzonych początkowo przez Briana, później zaś przez prawnika Caltona, wychodzą na jaw tajemnice z przeszłości pana Frettlby'ego. Ongiś poślubił on aktorkę Rosannę Moore, która porzuciła go i wyjechała do Anglii, skąd przysłyły (fałszywe, jak się okazało) informacje o jej śmierci. Córka Frettlby'ego, Madge, jest przy tym nieślubnym dzieckiem, jako że jego drugie małżeństwo zostało zawarte jeszcze za życia Rosanny. O sekrecie Frettlby'ego wie Brian, który usiłuje go chronić ze względu na narzeczoną. Mamy tu więc do czynienia z podwójnym śledztwem i dwojaką zagadką: policyjni detektywi koncentrują się na zabójstwie Whyte'a, podczas gdy dociekania Briana, a później Caltona związane są przede wszystkim z przeszłością Frettlby'ego, a właściwie z sekretem Rosanny, która przybywa do Australii i umiera w slumsach Melbourne. Samo morderstwo zaś ma bezpośredni związek z tajemnicą Frettlby'ego, szantażowanego przez Whyte'a.

Wyraźne są tu echa konwencji powieści sensacyjnej: przedstawiona rzeczywistość oscyluje między „codziennością” zakładanych czytelników (a więc tym, co stanowiło istotę powieści obyczajowej tego okresu, będącej układem odniesienia dla powieści sensacyjnej) a tym, co niecodzienne i sensacyjne (morderstwo, sekrety z przeszłości, życie w slumsach wielkiego miasta). *Tajemnica drożki* „w istocie jest późną powieścią sensacyjną”¹¹, w której „najważniejszą zagadką jest nie

wieść *Znak czterech* (*The Sign of Four*, 1890), zamówiona przez amerykański „Lippincott's Magazine”, a nade wszystko cykl opowiadań publikowanych w „The Strand Magazine” od 1991 roku. Zob. H. Haycraft, *Murder for Pleasure. Life and Times of the Detective Story*, New York-London 1941, s. 4–5.

¹⁰ Echo owej rywalizacji mamy w *Studium w szkarłacie* Conan Doyle'a, gdzie śledztwo w sprawie śmierci Drebbera prowadzą detektywi Lestrade i Gregson, którzy „mają ze sobą na pieńku. Są tak o siebie zazdrośni jak dwie piękne kobiety” (A.C. Doyle, *Studium w szkarłacie*, przeł. T. Evert, Warszawa 1997, s. 26) — dokładnie to samo można powiedzieć o detektywach Hume'a.

¹¹ „[A]ctually constitutes a late sensation novel” — Ch. Pittard, *The Real Sensation of 1887...*, s. 39. Warto zwrócić uwagę, że nawet to, co okazuje się ważne dla wątku detektywistycznego, w istocie typowe jest dla powieści sensacyjnej — chodzi o motyw pomyłonej tożsamości. Jak wspomina Winifred Hughes: „ulubionym środkiem, powszechnym w wiktoriańskim melodramacie, jest pomyłona tożsamość jako konsekwencja zbrodni, wypadku, nieprawego pochodzenia albo celowego podszywania się pod kogoś” („The favourable expedient, universal in Victorian melodrama, is mistaken identity, caused by crime, accident, illegitimacy, or deliberate impersonation” — W. Hu-

tożsamość zabójcy Whyte'a, ale raczej rodzinny sekret Frettlby'ego"¹². Powstaje jednak pytanie, czy istotnie powieść Hume'a oferuje odbiorcy jedynie rozpoznanie zautomatyzowanych układów znanych z powieści sensacyjnej, w której nawet zagadka kryminalna i prowadzone śledztwo uwikłane są w tajemnice z przeszłości bohaterów. Wydaje się, że odpowiedzi nie należy szukać wyłącznie na poziomie fabuły utworu, ale i na poziomie przyjętych przez pisarza strategii narracyjnych, modelujących typ odbiorcy i sposób jego uczestniczenia w procesie komunikacji.

* * *

Początek powieści oferuje czytelnikowi namiastkę „wejścia” w świat przedstawiony i doświadczenia go tak, jak doświadczają go sami protagoniści. Mamy tu minimalny udział narratora w przekazywaniu informacji o zdarzeniach — przekaz ten odbywa się za pośrednictwem wypowiedzi z powieściowej rzeczywistości, jedynie przytaczanych w narracji głównej. Na pierwszy rozdział składają się niemal wyłącznie (poza krótkimi, jednozdaniowymi wprowadzającymi wstawkami) dwa artykuły z „Argusa”¹³, poświęcone tajemniczemu morderstwu. Zarówno same okoliczności odnalezienia zwłok, jak i informacje zdobyte w trakcie wstępnego śledztwa zostają przekazane z wewnętrznego punktu widzenia¹⁴ — z perspektywy dziennikarza „Argusa”. Odbiorca otrzymuje zatem dokładnie taką samą wersję zdarzeń, jaka dotarła do postaci z powieściowego świata. Do minimum ograniczone są także wypowiedzi głównego narratora w następnym rozdziale, w którym

ghes, *The Maniac in the Cellar: Sensation Novel of the 1860's*, Princeton 1980, s. 20). Przykłady można odnaleźć w wielu powieściach Wilkiego Collinsa: *Kobieta w bieli* czy *Griffith Gaunt* (sobowtór), *Armada* (identyczność imienia i nazwiska), *Córki niczyje* (impersonacja). W powieści Hume'a problem z identyfikacją zabójcy polega głównie na tym, że „wszyscy zamożni podejrzani wyraźnie ubierają się tak samo” („all the wealthy suspects seem to dress alike” — M. Kipperman, *White Settler/Big City: Mimicry and the Metropolis in Fergus Hume's "The Mystery of a Hansom Cab"*, „Antipodes” 22, 2008, nr 2, s. 135) i wyglądają tak samo; zob. także C. Clarke, *Late Victorian Crime Fiction in the Shadows of Sherlock Holmes*, Basingstoke 2014, s. 52.

¹² „[T]he central mystery is not who murdered Whyte, but, rather, the Frettlby family secret” — Ch. Pittard, *The Real Sensation of 1887...*, s. 40. O tym, do jakiego stopnia zagadka „detektywistyczna” funkcjonuje jako pretekst do zgłębiania sekretów z przeszłości pana Frettlby'ego, świadczy wstęp do wydania powieści z 1898 roku, w którym autor wprost wyjawia nazwisko mordercy: „W pierwszym szkicu uczyniłem zbrodniarzem pana Frettlby'ego, ale czytając manuskrypt, doszedłem do wniosku, że jego wina jest zbyt oczywista, a więc napisałem całą historię ponownie, wprowadzając postać Morelanda jako kozła ofiarnego” („In the first draft I made Frettlby the criminal, but on reading over the M.S. I found that his guilt was so obvious that I wrote out the story for a second time, introducing the character of Moreland as a scape goat” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/4223>, dostęp: 1.08.2023).

¹³ Warto przypomnieć, że „The Argus” to tytuł autentycznego australijskiego dziennika wychodzącego w latach 1846–1957.

¹⁴ Chodzi o punkt widzenia postaci, a nie narratora pozostającego poza przedstawioną rzeczywistością.

narracja prowadzona jest w stylu raportu sądowego: przedmioty odnalezione przy denacie wymienione są w punktach, zaś w przytoczonym przesłuchaniu świadków brakuje zwrotów typu „powiedział”, „powiedziała” — pytania i odpowiedzi poprzedzone są wyłącznie skrótami „P” (pytanie) i „O” (odpowiedź). Owa dramatyzacja (rozpisanie na role) ogranicza epicki wymiar tej części utworu — zamiast opowiadania mamy tu przedstawienie¹⁵. Adresat narracji staje się niejako „świadkiem” przesłuchania bez pośrednictwa narratora i — podobnie jak w wypadku rozdziału 1 — jest czytelnikiem tekstów z powieściowego świata (protokołów przesłuchań i listy przedmiotów z miejsca zbrodni), mając dostęp wyłącznie do tych informacji, które komunikowane są w przedstawionej rzeczywistości.

Narzędziem budowania pomostu między odbiorcą a bohaterami powieści i ich światem jest jednak nie tylko owa niby-bezpośredniość doświadczenia (lektura dokumentów). Nade wszystko podkreślane są podobieństwa między rzeczywistością narratora, głównych postaci i zakładanego odbiorcy utworu (reprezentanta klasy średniej). Mimo że akcja rozgrywa się w Australii, pisarz nie nawiązuje do stereotypowego obrazu tego kraju jako swego rodzaju pogranicza, nie ma tu sugestii peryferyjności przedstawionej rzeczywistości w relacji do Starego Świata. Wprawdzie wspomina się o ranczach i faktoriach, lecz „barwni postrzygacze owiec, poszukiwacze złota, osadnicy, farmerzy i zwolnieni skazańcy są tu znacząco nieobecni”¹⁶. Brakuje także obszerniejszych wzmianek o osobliwościach natury (endemiczna fauna i flora tego kontynentu), z wyjątkiem informacji o — zrozumiałych na antypodach — upałach w czasie Bożego Narodzenia. Nawet w fragmencie, w którym narrator poświęca kilka słów owemu zjawisku (niezwykłemu z punktu widzenia mieszkańca północnej półkuli), podkreślona jest swojskość świątecznych obyczajów kultywowanych przez mieszkańców Australii:

Dlatego w ten gorący dzień Bożego Narodzenia ze słońcem na niebie Australijczycy zasiadali do stołu zastawionego pieczeniową wołową i staroangielskim puddingiem śliwkowym, które spożywali z zadowoleniem [charakterystycznym] dla dań uświęconych tradycją, a na sylwestra kontynuowali celtycki zwyczaj [nawiedzania swoich „przyjaciół” z butelką whiskey] i szkockim wierszem *Auld Lang Syne*¹⁷.

¹⁵ W podobny sposób zostaną później zrelacjonowane zeznania świadków podczas procesu Briana. Pojęcie dramatyczności rozumiemy tu za Andrzejem Zgorzelskim jako sposób przekazywania informacji o świecie przestawionym, który „sytuuje odbiorcę tej informacji w pozycji widza lub obserwatora” (A. Zgorzelski, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Gdańsk 1999, s. 43), w opozycji do epickości (relacjonowania) i liryczności (implikowania).

¹⁶ „[C]olourful shearers, diggers, squatters, farmers and freed convicts are notably absent” — M. Kipperman, *op. cit.*, s. 130.

¹⁷ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 186. W wersji polskiej zwyczaj, zgodnie z którym świętujący sylwestra „repairs to the indoors of his »friends« with a bottle of whiskey” (F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 146), zmienił się, nie wiedząc czemu, w zwyczaj „przystrajania drzwi »przyjaciół« butelkami whiskey”.

Melbourne, główne miejsce akcji, ukazane jest jako „bardzo nowoczesne wiktoriańskie miasto”¹⁸, a więc pozbawione jakichkolwiek cech wyróżniających. Przeciwnie, podkreślana jest typowość zarówno samej metropolii, jak i zachowań jej mieszkańców. Gdy narrator Hume’a opisuje na przykład „Blok” na Collins Street, owa promenada okazuje się „tym samym co [Broadway w Nowym Jorku], Bow Street i Row w Londynie albo Bulwary w Paryżu”¹⁹, gdzie chodzi przede wszystkim o „pokazanie się”: „W tym Bloku ludzie pokazywali się w nowych strojach, witali przyjaciół, usuwali się z drogi wrogom i ucinali sobie pogawędkę”²⁰, czyli — jak stwierdza narrator — podtrzymywali wielowiekową wielkowiejską tradycję, sięgającą aż do Via Appia w starożytnym Rzymie. Nacisk pada na typowość — niezależnie od tego, jakiej narodowości byliby potencjalni odbiorcy, ich doświadczenie życia wielkowiejskiej socjety jest podobne.

W analogiczny sposób przedstawione są poszczególne obszary przestrzenno-społeczne metropolii. Mamy tu zatem eleganckie Collins Street i dzielnicę St. Kilda, slumsy Little Burke Street zamieszkałe przez biedotę oraz Burke Street, będącą swego rodzaju strefą pogranicza — to ulica teatrów i lokali rozrywkowych, a więc miejsce, gdzie gromadzą się przedstawiciele nie tylko sfer wyższych, ale i półświatka²¹.

Same slumsy Melbourne ukazane są jako miejsce egzotyczne i obce, a zarazem znane i typowe. Gdy Calton zapuszcza się tam po raz pierwszy, idzie — dla własnego bezpieczeństwa — w towarzystwie policjanta; tak zachowałby się typowy przedstawiciel klasy średniej (w świecie *Tajemnicy drożki* nie ma miejsca na samotne eskapady, przebrania i tym podobne motywy typowe dla *penny dreadfuls*). Z jednej strony slumsy jawią się zatem jako miejsce niebezpieczne i różniące się drastycznie od dzielnic, w których kwitnie życie towarzyskie Melbourne:

Kislip dotarł z prawnikiem bezpiecznie do środka alei, gdzie już nikt nie mógł na nich skoczyć bez ostrzeżenia, tu dało się dostrzec kucającego w mroku mężczyznę albo po drugiej stronie kobietę z rozczochranymi włosami i nagimi piersiami wychylającą się z okna i próbującą odetchnąć świeżym powietrzem. Widać też było dzieci bawiące się w wyschniętym rynsztoku i słychać było ich rozchodzące się szerokimi echemi piskliwe głosy, dziwnie brzmiące w posepnym mroku i mieszające się z frywolnymi piosenkami, jakie wyśpiewywał zataczający się i objijający o ściany mężczyzna. Tu i ówdzie widać było Chińczyków w ich bladoniebieskich bluzach, szybko gadających niczym stado papug i sunących z malującą się na ich żółtych twarzach typowo dalekowschodnią apatią. Tu i tam w otwartych drzwiach ukazywał się strumień gorącego światła i widać było Mongołów zgromadzonych wokół stolików do gry, gdzie grano w chińską grę fan-tan, albo skąd wychodzili, porzucając ulubione hobby,

¹⁸ „[A] very modern Victorian city” — M. Kipperman, *op. cit.*, s. 130.

¹⁹ F. Hume, *Tajemnica drożki*, s. 79.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Warto wspomnieć, że początkowo dość ostro zarysowane granice między biedotą a klasą wyższą, a także przypisanymi im kręgami przestrzennymi ulegają zakłóceniu w miarę rozwoju zdarzeń; zob. C. Clarke, *op. cit.*, s. 50–51, 54.

aby posuwistymi krokami udać się do smaźalni, skąd dochodziła kusząca woń pieczonego ptactwa i gdzie czekały już na klientów pieczone indyki²².

Oglądane oczami protagonisty Little Burke Street i jej okolice są zatem drastycznie odmienne od jego codziennego doświadczenia, prowadząc do pytania o to, „jak ludzkie istoty mogły żyć w tak ponurych miejscach”²³. Z drugiej wszakże strony nie różnią się one od innych wielkomiejskich siedlisk biedoty. Jak podkreśla narrator: „sąsiedztwo [...] było wielce podobne do dzielnicy Seven Dials w Londynie”²⁴. Nawet jeśli protagonista nie należy do społeczności zamieszkującej slumsy, nie jest mu ona do końca obca — podobnie jak nie jest obca zakładanemu czytelnikowi, niezależnie od tego, czy jest on mieszkańcem Melbourne, czy Londynu.

Łącznikiem między światem powieściowym a rzeczywistością odbiorcy są nie tylko opisy miejsc, w których rozgrywają się zdarzenia, i społeczności, do której należą główni bohaterowie. Podobnym pomostem jest też zakładane wspólne zaplecze kulturowe protagonistów (a także narratora) i czytelników. Postaci wykonują modne utwory muzyczne lub czytują teksty popularnych wówczas autorów (przy czym, podkreślmy, czynności te nie mają najmniejszego znaczenia dla rozwoju akcji). Niekiedy zjawiska kulturowe poddawane są krytyce, jak wtedy, gdy narrator informuje o niechętnym stosunku Madge do modnych powieści²⁵ bądź gdy gani ich autorów za „poliglotyzm”, a ściślej — za wtrącanie francuskich i niemieckich zwrotów²⁶; można by uznać, że owe niezbyt pochlebne uwagi mogłyby się spotkać z uznaniem czytelnika zakładanego dla *Tajemnicy dorożki*.

Kiedy indziej typ posiadanych książek świadczy o postaci i jej charakterze. Tak jest choćby w wypadku utworów Zoli odnalezionych w pokoju Whyte’a, które Gorby komentuje następująco: „Słyszałem coś o nim; jeżeli jego powieści są tak złe jak reputacja o nim, to nie zamierzam ich czytać”²⁷. Nie jest to wyłączenie opinia detektywa — Hume nawiązuje do kontrowersji wokół powieści francuskich naturalistów (obecnych wówczas na rynku angielskim głównie w „drugim obiegu”, jako pirackie wydania), krytykowanych nie tyle za brak walorów artystycznych, ile za rzekomą niemoralność i deprawowanie potencjalnych czytelników²⁸. Odbiorca świadomy owych kontrowersji może zatem natychmiast wyrobić sobie opinię o panu Whycie, wyraźnie lubującym się w niestosownych lekturach.

Wspólnota kulturowa między bohaterami powieści a jej odbiorcą sugerowana jest jednak przede wszystkim przez rozliczne aluzje literackie, funkcjonujące jako

²² F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 134–135.

²³ *Ibidem*, s. 136.

²⁴ *Ibidem*, s. [134]. W oryginale: „the neighbourhood [...] was so like that of the Seven Dials in London” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 105. Tego fragmentu brakuje w przekładzie.

²⁵ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 270.

²⁶ *Ibidem*, s. [187].

²⁷ *Ibidem*, s. 37.

²⁸ Zob. np. W. Frierson, *The English Novel in Transition: 1885–1940*, New York 1965, s. 37–38.

swego rodzaju kod interpretacyjny dla przedstawionej rzeczywistości, a zarazem odwołujące się do hipotetycznego wykształcenia i odczytania adresata narracji. Narrator komentuje ulubiony temat monologów pani Hableton, gospodyni Whyte'a, przywołując opinię Benjamina Disraeliego: „Beaconsfield²⁹ napisał w jednej ze swoich powieści, że ci, co wiele o sobie mówią, są ludźmi interesującymi”³⁰; słowa tego autora posłużyły także jako opis jednej z postaci, nieodznaczającej się nadmiernym intelektem: „Calton [...] zauważył, że Rolleston przypomina mu to, co powiedział jeden z bohaterów powieści Beaconsfielda, Lothair: »Nie był intelektualnym krezusem, ale jego kieszeń zawsze była pełna sześciopięciopięć«”³¹. Gorby podobny jest z postury do Hamleta — „[otyły], pozbawiony oddechu”³² — i do „Kapitana Rabusia z opowieści o Ali Babie”³³, Calton natomiast komentuje niezrozumiałą dlań postawę Madge słowami Balzaka: „Całkowicie zgadzam się z panem Balzakiem, który twierdził, że mężczyzna nie może zrozumieć kobiety, ponieważ [nie udało się to nawet Bogu, który ją stworzył]”³⁴, wcześniej zaś, rozprawiając o sprzyjających mordercy okolicznościach popełnienia zbrodni, powołuje się na autorytet De Quinceya: „Proszę przeczytać relację De Quinceya ze sprawy Timothy Marra, a przekona się pan, że wiele miejsc publicznych jest na tyle bezpiecznych, iż można w nich ryzykować popełnienie morderstwa”³⁵.

Wstępne partie niektórych rozdziałów to ogólne rozważania na temat mniej lub bardziej typowych losów czy zachowań bohaterów, mających swoje odpowiedniki w kulturowych stereotypach. Na przykład rozdział 7, w którym pojawia się pan Frettlby, otwierają następujące słowa narratora:

Stary grecki mit o królu Midasie, który dotknięciem wszystko zamieniał w złoto, jest bardziej prawdopodobny niż większość ludzi może sobie wyobrazić. W średniowieczu wierzono, że istnieją ludzie mogący dokonywać takiej zamiany i że nabyli taką moc dzięki posiadaniu kamienia filozoficznego — kamienia, którego szukało w mrocznych wiekach wielu alchemików. I właśnie wiek dziewiętnasty dał ludziom taką moc transformacji.

Lecz my nie przypisujemy tego ani greckim bogom, ani [średniowiecznym] przesądom; my nazywamy to szczęściem³⁶.

²⁹ Benjamin Disraeli — wiktoriański pisarz i polityk, w 1876 roku otrzymał tytuł lorda Beaconsfield.

³⁰ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 24.

³¹ *Ibidem*, s. 49–50.

³² *Ibidem*, s. 65. W przekładzie: „zwioteczały”, w oryginale „fat and scant of breath” (F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 49). Przytaczane przez narratora słowa to wypowiedź Gertrudy z aktu piątego, sceny drugiej *Hamleta*, określająca księcia jako „fat and scant of breath” („tłusty kompleksji / I tchu krótkiego” w przekładzie Józefa Paszkowskiego). Mimo że wokół słowa „fat” powstało wiele kontrowersji — obraz grubego Hamleta niezbyt pasuje do stereotypowego wyobrażenia tej postaci — w wypadku pana Gorby'ego zdecydowanie chodzi o nadwagę, a nie sflaczałość.

³³ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 65. Chodzi tu oczywiście o herszta rozbójników.

³⁴ *Ibidem*, s. 107. W przekładzie: „Bóg popełnił błąd w procesie jej stworzenia”, jednak tekst oryginalny to: „God who created her failed to do so” (F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 82) — „failed to do so” odnosi się do zrozumienia, a nie stworzenia.

³⁵ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 53.

³⁶ *Ibidem*, s. 44.

Podobnie rozpoczyna się rozdział 30, w którym retrospektywna opowieść i komentarze narratora na temat losów Madge poprzedzone są dywagacjami na temat Nemezis czy też Fatum jako czynnika kształtującego ludzkie życie. Te i inne literacko-kulturowe aluzje i odniesienia modelują określony typ odbiorcy: czytającego i będącego w stanie docenić erudycję narratora-komentatora lub postaci.

Owo budowanie wspólnoty między odbiorcą powieści a głównymi bohaterami wyraźnie służy ukazaniu rzeczywistości przedstawionej w utworze jako odpowiednika świata, w którym żyje czytelnik. Tak więc, podobnie jak w powieści sensacyjnej, protagoniści jawią się jako „nasi sąsiedzi”, nawet jeśli ich zachowania odbiegają niekiedy od tych, które cechują postaci z powieści obyczajowej. Celem jest identyfikacja odbiorcy z bohaterami, współprzeżywanie z nimi zdarzeń, które — jakkolwiek mogą się wydawać niecodzienne — w istocie mogłyby mieć miejsce i w świecie pozatekstowym. Nie jest to jednak jedyny styl lektury, jaki założono dla powieści Hume’a.

* * *

Jak powiedzieliśmy wcześniej, w czasie gdy powstawał utwór Hume’a, powieść sensacyjna nie była już nowością (termin *sensation novel* wywodzi się nie tyle od pełnej napięć akcji, ile od sensacji, jaką powieści te wzbudziły wśród czytelników — pod koniec lat osiemdziesiątych mocno już przebrzmiałej), mogłoby się zatem wydawać, że rolą czytelnika jest tu nade wszystko rozpoznanie zautomatyzowanych konwencji. Sam Hume podpowiada taki właśnie typ lektury, kiedy we wstępie do wydania z 1898 roku przyznaje się do inspiracji utworami Émile’a Gaboriau. Zamiarem pisarza nie było stworzenie oryginalnego utworu, ale trafienie w gust potencjalnych odbiorców — powieść miała po prostu przynieść mu dochód i popularność.

Spytałem wiodącego księgarza w Melbourne, jakiego rodzaju książki sprzedają się najlepiej. Odpowiedział, że jest ogromny popyt na powieści detektywistyczne Gaboriau. Jako że nigdy nie słyszałem o tym pisarzu, zakupiłem wszystkie jego utwory — jakieś jedenaście tytułów — i starannie je przeczytałem. Styl tych opowieści spodobał mi się i zdecydowałem się napisać książkę w podobnym stylu — z tajemnicą, morderstwem i życiem niższych klas w Melbourne³⁷.

Z jednej strony uwagi te zdają się potwierdzać, że zadaniem odbiorcy istotnie jest jedynie rozpoznanie znanych układów — niezależnie od tego, czy byłyby to

³⁷ „I inquired of a leading Melbourne bookseller what style of a book he sold most of. He replied that the detective stories of Gaboriau had a large sale; and as, at the time, I had never heard of this author, I bought all his works — eleven or thereabouts — and read them carefully. The style of these stories attracted me and I determined to write a book of the same class; containing a mystery, a murder, and a description of low life in Melbourne” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, Project Gutenberg.

konwencji angielskiej powieści sensacyjnej, czy też układy znane z utworów Gaboriau. Z drugiej wszakże — takie przyznanie się do świadomej imitacji podkreśla to, że świat przedstawiony w utworze nie ma być po prostu niby-kopią rzeczywistości czytelników, ale że naśladuje on rzeczywistość wykreowaną w tekstach literackich. Podobne sugestie pojawiają się i w samej narracji.

Niektóre ze wspomnianych wcześniej aluzji literackich, funkcjonujących jako swego rodzaju miejsca wspólne dla narratora, postaci i odbiorcy utworu, odgrywają inną jeszcze rolę. Oto w artykułach z „Argusa”, przytaczanych w rozdziale 1, samo morderstwo i jego bezpośrednie okoliczności przedstawione są jako zdarzenia rodem z literatury sensacyjnej — nie tylko z utworów Gaboriau, ale i z *La Crime de l'omnibus* Fortuné du Boisgobey, innego popularnego w owym czasie francuskiego autora powieści kryminalnych:

Z samego jego charakteru, miejsca, w którym zostało dokonane, i z faktu, że morderca zniknął, nie pozostawiając śladów, mogłoby się wydawać, że cała sprawa została w całości wzięta z powieści Gaboriau i że tylko słynny detektyw Lecocq mógłby ją wyjaśnić³⁸.

[Według Jamesa Payne'a, znanego powieściopisarza, fakt czasami ma zwyczaj uprawiać kłusownictwo w domenie fikcji i co ciekawe, ta sprawa dowodzi prawdziwości owego stwierdzenia]. W jednej z powieści Fortuné de Boisgobey, zatytułowanej *Tajemnica omnibusu* (*La Crime de l'omnibus* — 1882), autor opisał podobną zbrodnię³⁹.

W podobny sposób zagadkowe morderstwo komentuje Brian, postrzegając je jako bliższe literackiej fikcji niż codziennego życia: „Morderstwo w dorożce [...]. [Prawdziwy romans, który bije na głowę powieści pani Braddon]”⁴⁰. Zauważmy, że podczas gdy rolą powieści sensacyjnej było korygowanie obrazu rzeczywistości proponowanego przez powieść obyczajową, a więc przekonanie czytelnika, że tak właśnie jest naprawdę⁴¹ w realnym świecie, w utworze Hume'a nie próbuje się argumentować, że takie morderstwa jak tam przedstawiono są na porządku dziennym — czy to w powieściowej rzeczywistości, czy to w świecie czytelników. Wręcz przeciwnie — tajemnica zabójstwa w dorożce określona jest tu jako wdzie-

³⁸ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 5. Opuszczony przez tłumacza fragment brzmi: „According to James Payne, the well-known novelist, fact is sometimes in the habit of poaching on the domain of fiction, and curiously enough, this case is a proof of the truth of this saying” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 7.

³⁹ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 10.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 62. W oryginale fragment ten brzmi: „A romance in real life, which beats Mrs Braddon hollow” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 47. Tłumacz jest jednak bardziej łaskawy dla pisarki: „Jak w powieści Mary Elizabeth Braddon”.

⁴¹ Na przykład *Kobieta w bieli* Collinsa rozpoczyna się od krytyki angielskiego systemu prawnego, zaś Braddon w *Tajemnicy pani Audley* rozprawia się z sielankowym obrazem angielskiej prowincji. Charles Reade dostarcza we wstępach do swoich powieści rzetelną dokumentację rzeczywistych zdarzeń, które posłużyły jako wzorzec dla jego fabuł. Jak sam powiada: „*Hard Cash* podobnie jak *The Cloister and the Hearth* to rzeczowy romans, czyli fikcja oparta na prawdziwych wydarzeniach” („*Hard Cash* like *The Cloister and the Hearth* is a matter-of-fact Romance; that is a fiction built on truths” — Ch. Reade, *Preface to the First London Edition*, [w:] Ch. Reade, *Hard Cash: A Matter-of-Fact Romance*, Leipzig 1864, s. iii).

rający się w rzeczywistość element sztucznego świata, wykreowanego w tekstach literackich, a więc coś nieprawdopodobnego, jak z romansu⁴². Sugestia, że zdarzenia ukazane w utworze już z perspektywy postaci jawią się jako rodem z powieści (czy wręcz jako dziwniejsze niż w powieści, jeśli pamiętać o uwadze Briana), lokuje czytelnika „poza” światem przedstawionym, narzucając mu nie tyle poczucie wspólnoty z komunikowaną rzeczywistością, ile rolę obserwatora, śledzącego osobliwe zdarzenia i ich dalszy rozwój z dystansu. I to śledzącego je w podobny sposób, jaki zakładany będzie później dla odbiorców prozy detektywistycznej⁴³.

Wątek zagadkowej zbrodni inicjującej kolejne wydarzenia akcji, a także śledztwa prowadzonego przez policyjnych detektywów, poprowadzony jest inaczej niż choćby w powieściach Wilkiego Collinsa, gdzie kolejne „zeznania” nie tyle podsuwają czytelnikowi tropy i wskazówki, ile informują o poszczególnych etapach rozwoju zdarzeń. W utworze Hume’a zagadkowe morderstwo prowokuje czytelnika do własnych dociekań i spekulacji na podstawie — częściowych — danych dostarczonych przez narratora. Nie są one jeszcze ujawniane w sposób typowy dla powieści detektywistycznej, kiedy to czytelnik śledzi poczynania detektywa, mając do dyspozycji ten sam materiał dowodowy: ślady materialne i zeznania świadków (można powiedzieć, że zasada *fair play* dotyczy obydwu uczestników śledztwa: tego wewnątrz tekstu i tego na zewnątrz). W powieści Hume’a część tropów podsuwana jest bowiem odbiorcy dzięki ujawnianiu myśli postaci, „podśluchiwaniu” ich, gdy mówią do siebie, albo opisywaniu ich reakcji zazwyczaj niezauważonej przez innych. Są to jedynie fragmentaryczne informacje — czytelnik sam ma się domyśleć tego, co wie lub podejrzewa protagonista. Mamy tu podobną grę co w powieści detektywistycznej, jednak w utworze Hume’a kierowanie odbiorcy na fałszywy trop polega na prowokowaniu go do dopowiedzenia tego, co niedo-

⁴² Co ciekawe, zabójstwo podobne do tego, które zostało opisane w utworze Hume’a, miało miejsce trzy lata po opublikowaniu powieści: „Ofiara, bogaty handlarz papierem i członek rady hrabstwa Lancashire, została otruta chloralem, jadąc dorożką 26 lutego 1889 roku” („The victim, a wealthy paper merchant and a member of Lancashire County Council, was poisoned with chloral during a drunken cab journey on 26 February 1889” — C. Clarke, *op. cit.*, s. 188). Nie wiadomo dokładnie, czy morderstwo było dziełem naśladowcy (a więc odwrotnie niż w cytowanej w poprzednim przypisie wypowiedzi Reada byłby to przypadek „prawdziwych wydarzeń opartych na fikcji”), ale okoliczności, miejsce i narzędzie zbrodni były takie same jak te w *Tajemnicy dorożki*. Podobnie jak w świecie powieści Hume’a popełniono zbrodnię niczym z romansu.

⁴³ Jak zauważa LeRoy Panek, odniesienia do innych powieści detektywistycznych bądź ich autorów są dosyć częste w tekstach pisarzy Złotego Wieku (okres międzywojenny). Pełnią one podobną funkcję co w utworze Hume’a — przypominają czytelnikowi, że ma do czynienia z literacką fikcją, nie zaś z „odzwierciedleniem” rzeczywistości pozatekstowej: „Wszystko to [...] wskazuje na fakt, że pisarze Złotego Wieku nie próbowali zaangażować swoich czytelników w przedstawiony świat. Wręcz przeciwnie: pisarze przypominają nam o sztuczności owej formy — to nie zwyczajne życie ani nawet zwyczajna literatura” („This [...] points out that Golden Age writers did not try to absorb their readers in the actuality of a fictional world. The reverse is true: writers remind us of the artificiality of the form — that is normal life or even normal fiction” — L. Panek, *Watteau’s Shepherds: The Detective Novel in Britain, 1914–1940*, Bowling Green, OH 1979, s. 20).

powiedziane, i na podszywaniu mu niemal oczywistego rozwiązania (które, jak się może później okazać, wcale oczywiste nie jest).

Początkowo autorski narrator kieruje podejrzania na Briana. Nie pozostawia żadnych wątpliwości, że to on był człowiekiem, który spotkał się z Whyte'em owego feralnego dnia; świadczą o tym jego własne słowa: „Czy mógł mnie ktoś widzieć? [...] Pschaw! Na pewno nie! Dorożkarz nie mógłby mnie rozpoznać”⁴⁴. Podobne sugestie niesie niepokój Briana, gdy zauważa on nieznanego mężczyznę wyraźnie obserwującego jego dom (którego — słusznie, jak się okaże — bierze za policjanta), a także monolog wypowiedziany tuż po tym, jak dowiaduje się, iż policja ma nowy trop:

— Czy trafili na jakiś ślad? — zastanawiał się, spacerując po pokoju. — Na jaki ślad mogli trafić? Tamtej nocy porzuciłem go, nie pozostawiając za sobą żadnego śladu, ale jeżeli on mnie podejrzewa, nie będzie miał specjalnych trudności w ustaleniu miejsca mojego zamieszkania. Ba! Plotę jakieś nonsensy, padłem ofiarą własnej niezdrowej wyobraźni. Nie istnieje nic, co mogłoby mnie łączyć z tą zbrodnią, więc nie muszę się bać własnego cienia⁴⁵.

Także późniejsze zachowanie Briana kieruje na niego podejrzenie czytelnika. Gdy Madge podczas wspólnego spaceru sprowadza rozmowę na temat mężczyzny, który wsiadł do dorożki razem z Whyte'em, młody człowiek odpowiada „apatycznie [...] nie odwracając głowy”⁴⁶, „tak spokojnie, jak tylko mógł”⁴⁷ (co świadczy o tym, że daleko mu do spokoju), tonem, który był „tak odmienny od zwykłego u niego, nonszalanckiego sposobu mówienia”⁴⁸. Z kolei w czasie herbatki u Madge i jej ojca Brian zastanawia się: „[Ciekawe, czy gdyby wiedzieli o wszystkim, siedzieliby ze mną tak spokojnie przy stole, wcale się nie przejmując]”⁴⁹ — istotnie, któż zachowałby zimną krew, wiedząc, że zasiada do podwieczorku z mordercą? — zaś jego reakcja na wizytę Gorby'ego nie pozostawia żadnych wątpliwości co do stanu jego sumienia: „Fitzgerald zbladł jak ściana, instynktownie czując, że przyszli po niego”⁵⁰. Znaczący jest też jego niepokój o Madge — prawda, przed którą pragnie on chronić dziewczynę, najprawdopodobniej dotyczy jego powiązania ze zbrodnią. Tak można interpretować (w kontekście przywołanych wypowiedzi) jego słowa podsłuchane przez Gorby'ego: „Biedna dziewczyna! Biedna

⁴⁴ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 58.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 69.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 82.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 86. „If they knew all, I wonder if they would sit with me so cool and unconcerned?” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 66. W przekładzie: „jeżeli oni o wszystkim wiedzą, to dziwne, że się tym nie przejmują i siedzą tu razem ze mną przy stole”, co nie ma wielkiego sensu. Pomyłony został tu pierwszy i drugi tryb warunkowy.

⁵⁰ F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 87. Wprawdzie Brian istotnie został w tym momencie aresztowany pod zarzutem morderstwa, jednak Hume podsusza czytelnikowi kontrwskażówkę — trudno, aby rozwiązanie zagadki pojawiło się już w pierwszej ćwiartce powieści!

dziewczyna! Gdyby wiedziała o wszystkim. Jeżeli ona...⁵¹, jak też okrzyk: „Och, Madge! Moja kochana! [...] Gdybyś wiedziała, jak bardzo cierpię... Zdaję sobie sprawę, jak bardzo byś mi współczuła... ale ty nigdy, nigdy nie możesz się dowiedzieć prawdy... Nigdy! Nigdy!”⁵².

Co więcej, sam narrator, komentując opinie przyjaciół Briana, niewierzących w jego winę, nie traktuje ich przekonania jako świadczącego na korzyść podejrzanego, lecz sugeruje coś przeciwnego — oto zawsze znajdują się ludzie, którzy będą wybielać złoczyńców nawet wbrew oczywistym faktom:

[Istnieją bez wątpienia ludzie, którzy uważają, że Neron był sympatycznym młodzieńcem, a jego okrucieństwa to zaledwie przejaw dobrego humoru, zaś Henryk VIII to pantoflarz, którego pechem było posiadanie sześciu żon. Ludzie ci uwielbiają solidaryzować się z łajdakami pokroju Neda Kelly’ego, uznając ich za uosobienie heroizmu i twierdząc, że wyrządzono im krzywdę przez zbyt wąskie pojmowanie praw]⁵³.

Gdy ostatecznie udowodniona zostanie niewinność Briana, jego słowa zyskują inny sens, wskazując raczej na winę Frettlby’ego, co do której młody człowiek byłby przekonany. Dla Madge świadomość, iż jest córką mordercy, to przecież tragedia, stąd wysiłki jej narzeczonego, by prawdziwy sprawca zbrodni nie został wykryty. Tak należałoby tłumaczyć jego obawy przed aresztowaniem, które mogłyby ujawnić zbyt wiele, a także odmowę składania zeznań. Co więcej, również późniejsze reakcje Briana wskazują na jego pewność co do tożsamości mordercy. Gdy rozważa powrót do Irlandii wraz z Madge i jej ojcem: „Nagle poczuł lodowaty dreszcz, mrużąc ostatnie słowa »z jej ojcem«⁵⁴, dalej zaś stwierdza: „Tak długo, jak długo Madge nie będzie o niczym wiedziała; ale siedzieć obok niego, jeść razem z nim, mieć go zawsze obecnego, niczym kościotrupa na ucztach... Boże, dopomóż mi!”⁵⁵. I tu czytelnik prowokowany jest do samodzielnego wyciągania wniosków na podstawie narratorskich niedopowiedzeń co do ostatecznego rozwiązania tajemnicy dorożki — oto pojawia się kolejny podejrzany, którego winy

⁵¹ *Ibidem*, s. 61.

⁵² *Ibidem*, s. 69.

⁵³ *Ibidem*, s. 104. W przekładzie: „Tak, istnieją pewne wątpliwości, jak w tych przypadkach, gdy zachodzi pytanie, czy okrucieństwa tak sympatycznego mężczyzny, jakim był Neron, były jedynie rezultatem przyływu dobrego humoru; albo czy u Henryka VIII, którego niektórzy uważają za niefortunnego męża, opinia pantoflarza nie bierze się z tego, że zdarzyło mu się mieć sześć żon? Ci sami ludzie rozkoszują się wyrażaniem sympatii wielkiemu łajdakowi, Nedowi Kelly’emu. Równocześnie uważając ich wszystkich za ucieleśnienie pojęcia heroizmu, traktując w sposób haniebny i w wąski sposób rozumiejąc reguły prawa” — F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 104. Nie wiadomo za bardzo, o co tu chodzi i jak słowa te mają się do opinii na temat Briana. Tekst oryginalny brzmi: „There are, no doubt, many people who think that Nero was a pleasant young man, whose cruelties were merely an overflow of high spirits; and who regard Henry VIII, as a henpecked husband, who was unfortunate in having six wives. It is these kind of people who delight in sympathizing with great criminals of the Ned Kelly sort, and look upon them as embodiments of heroism, badly treated by the narrow understanding of the law” — F. Hume *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 79.

⁵⁴ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 213.

⁵⁵ *Ibidem*.

w dodatku — jak można wnioskować — świadomy jest protagonista. Słuszność takich konkluzji potwierdza najwyraźniej sam narrator, porównując Frettlby'ego do Makbeta, a szantażystę, Morelanda, do Banka:

Po śmierci Whyte'a znowu odetchnął swobodniej, gdy nagle pojawił się drugi posiadacz jego tajemnicy w osobie Rogera Morelanda. [Jak morderstwo Duncana pociągnęło za sobą zabójstwo Banka, by Makbet mógł poczuć się bezpieczny, tak też Frettlby] uznał, że póki Roger Moreland żyje, jego życie będzie jednym długim pasmem udręki⁵⁶.

Mogłoby się istotnie wydawać, że jedno morderstwo może pociągnąć za sobą kolejne, jakkolwiek niechciane i nieplanowane; podobnie należałoby tłumaczyć somnambulizm Frettlby'ego — starszy pan, jak powie narrator, działa „[z]godnie z nakazem podekscytowanego mózgu”⁵⁷. Jednakże, jak wynika z dalszego toku zdarzeń, w słowach narratora chodzi wyłącznie o ulgę, jaką mógł poczuć Frettlby, gdy szantażysta Whyte przestał mu zagrażać, a która okazała się złudna. Analogia do szekspirowskiego bohatera jest zatem niepełna — Frettlby nie zamordował Whyte'a ani też nie czyha na życie Morelanda.

Czytelnik jest w sytuacji znacznie bardziej uprzywilejowanej niż którykolwiek z detektywów, ma bowiem zarówno dostęp do myśli i słów postaci, jak i do komentarzy narratora podpowiadających tok wnioskowania i kształt wypowiedzi. Zarazem jednak kierowany jest na mylny trop — pozornie oczywiste wyjaśnienia dotyczące takiego, a nie innego zachowania postaci okazują się z gruntu nieprawdziwe — tajemnica skrywana i przez Frettlby'ego, i przez Briana ma tylko pośredni związek z morderstwem. Odbiorca nie jest jednak wyłącznie podsłuchawcem, który ze strzępów wypowiedzi postaci czy z porównań narratora wyciąga mniej lub bardziej wątpliwe wnioski. Oferuje mu się także rolę obserwatora przedstawionej rzeczywistości, który wraz ze śledczym odkrywa coraz to nowsze fakty, łącząc je w całość.

Już rozdział 2, zawierający raport z przesłuchania, jedynie z pozoru powieła informacje zawarte w artykule z „Argusa”. Pojawiają się w nim bowiem nowe szczegóły, które będą miały później znaczenie dla prowadzonego śledztwa, a które prowokują czytelnika do własnych dociekań. Początkowo wiadomo tylko, że pijanego Whyte'a doprowadził do dorożki jakiś mężczyzna, który następnie oddalił się, by za chwilę powrócić i wsiąść do pojazdu razem z ofiarą. Jedyna informacja na temat jego wyglądu to ta, że miał na sobie „rozpięty lekki płaszcz w kolorze jasnobeżowym”⁵⁸. W trakcie przesłuchania ujawnione zostaną kolejne szczegóły: oto ów mężczyzna miał górną połowę twarzy przesłoniętą rondem kapelusza (zatem jego dokładna identyfikacja byłaby niemożliwa), zaś gdy powrócił, jego płaszcz był, nie wiedzieć dlaczego, zapięty. W zeznaniach pojawia się także infor-

⁵⁶ *Ibidem*, s. 265–266. W przekładzie brakuje części zdania zawierającej aluzję do *Makbeta*: „As the murder of Duncan had to be followed by that of Banquo in order to render Macbeth safe” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 207.

⁵⁷ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 271.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 6.

macja o tym, że współpasażer Whyte'a miał na palcu pierścień, który dorożkarz zauważył dopiero wówczas, gdy mężczyzna wysiadł z pojazdu.

Fakt, że dorożkarz nie widział twarzy domniemanego zabójcy, a także niczym nieuzasadnione zmiany w ubraniu tego ostatniego sugerują, że niekoniecznie mamy do czynienia z tym samym człowiekiem. I podczas gdy obawy Briana, że zostanie rozpoznany, nie pozostawiają wiele wątpliwości, iż to on towarzyszył Whyte'owi owej nocy, to jego wielokrotnie podkreślana niechęć do noszenia biżuterii sugeruje, że ktoś inny wsiadł z ofiarą do dorożki. Kilkakrotnie wspomina się też o podobieństwie — zarówno jeśli chodzi o ubiór, jak i o sylwetkę — między głównymi podejrzanymi. Prawda, narrator raczej podkreśla możliwość pomylenia Frettlby'ego i Briana; błąd taki popełnia Madge, reakcja zaś jej ojca może dać sporo do myślenia: „jeszcze nigdy przedtem ojciec tak ostro się do niej nie zwrócił”⁵⁹. Zarazem jednak takie podobieństwo cechuje także Briana i Morelanda — obydwaj są wysocy, szczupli, mają blond włosy i wąsy, a do tego ubierają się tak samo. Tak więc — zanim jeszcze pojawi się detektyw Kislip, który w przeciwieństwie do Gorby'ego przeświadczony jest o winie Morelanda — odbiorcy podpowiada się możliwość, że istnieje więcej niż jeden podejrzany.

Obok narratorskich niedopowiedzeń i sugestii, kierujących odbiorcę na mylny trop, w dodatku powiązany nade wszystko z sekretami z przeszłości, nie zaś z samym morderstwem (obawy Briana dotyczą właśnie tajemnicy poprzedniego związku pana Frettlby, która mogłaby wyjść na jaw), w powieści Hume'a pojawiają się zatem tropy, jakie cechować będą późniejszą prozę detektywistyczną: materialne dowody, zeznania świadków itp., które nie wprost podpowiadają możliwe rozwiązanie zagadki czysto kryminalnej. Z jednej strony odbiorca „podąża” w ślad za detektywem, w miarę rozwoju zdarzeń odkrywając coraz to nowsze fakty i korygując swoją dotychczasową wiedzę, z drugiej zaś proponuje mu się swego rodzaju rywalizację ze śledczym — samodzielne łączenie faktów w całość i wyciąganie wniosków.

Co ciekawe, ostateczne rozwiązanie to nie wynik precyzyjnego rozumowania, odtworzonego pod koniec powieści i prezentującego jedynie słuszne wnioski. Niemal do końca utworu wina Frettlby'ego i wina Morelanda pozostają równie prawdopodobne; kres wątpliwościom kładzie dopiero przyznanie się tego ostatniego. Niezależnie jednak od arbitralności rozwiązania i podwójnej zagadki odbiorca prowokowany jest do wyciągania własnych konkluzji na podstawie zarówno właściwych, jak i mylnych tropów podsuwanych mu przez nadawcę.

* * *

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, świat przedstawiony i rola czytelnika konstruowane są według dwóch pozornie sprzecznych zasad. Z jednej

⁵⁹ *Ibidem*, s. 250.

strony budowana jest wspólnota społeczna i kulturowa między postaciami (oraz narratorem) a odbiorcą — ten ostatni ma rozpoznać powieściową rzeczywistość jako swoją własną, nawet te jej aspekty, z którymi nie styka się na co dzień (życie w slumsach). Podobnie jak w powieści obyczajowej i sensacyjnej drugiej połowy XIX wieku tworzona jest iluzja kopii rzeczywistości pozatekstowej. Z drugiej wszakże — nadawca narzuca dystans do kreowanego przez siebie świata, przedstawiając go nie jako niby-przedłużenie pozatekstowej rzeczywistości, ale jako uniwersum skonstruowane zgodnie z regułami literackimi. Nie chodzi tu jedynie o rozpoznanie konwencji literackich, lecz także o przypomnienie, że powieściowa rzeczywistość jest konstrukcją właśnie, że akcja nie rozwija się „ot, tak po prostu”, ale że wszystko jest celowe i służy sterowaniu reakcjami oraz domysłami czytelnika. Mamy tu zapowiedź tego, co będzie istotą klasycznej powieści detektywistycznej — zadaniem czytelnika jest łączyć pozornie niezwiązane elementy w całość i na tej podstawie wyciągać wnioski dotyczące tego, co jeszcze niewyjawione wprost; nadawca zaś prowadzi swego rodzaju grę z odbiorcą, podsuwając mu także fałszywe tropy.

Nie tylko owa „zabawa w detektywa” zapowiada nowy gatunek. W *Tajemnicy dorożki* śledztwo ma w mniejszym stopniu wymiar personalny niż w powieści sensacyjnej (o ile taki wątek w ogóle się tam pojawiał). Wysiłki Briana Fitzgeralda, który odkrywa niezbyt chwalebna przeszłość swojego przyszłego teścia i który domyśla się (nawet jeśli błędnie) tożsamości mordercy, idą w kierunku utrudniania śledztwa i zatajenia prawdy (Brian nie różni się tu wiele od Rachel Verrinder z *Kamienia księżycowego*, przekonanej o winie swojego narzeczonego). Właściwe dochodzenie prowadzone jest natomiast przez trzy postaci, dla których zagadka jest problemem czysto zawodowym — są to detektywi policyjni Gorby i Kislip oraz prawnik Calton, dla którego rozwiązanie sprawy zabójstwa w dorożce ma być głównie krokiem naprzód w karierze. Niedaleko tu do Sherlocka Holmesa i jego literackich następców.

Nową konwencję zapowiada również odwołanie do Émile’a Gaboriau. Utwory tego pisarza (podobnie jak opowiadania Edgara Allana Poeo o kawalerze Dupinie) stały się inspiracją także dla Arthura Conan Doyle’a, który wprawdzie głosem Holmesa krytykuje swoich poprzedników, lecz każe protagonistom stosować podobne metody śledztwa: od przesłanek do nieuchronnych wniosków. Tymczasem Hume, mimo odwołań do francuskiego pisarza, nie naśladuje metody stosowanej przez detektywa Lecoqa — śledztwo opiera się raczej na zeznaniach świadków i podejrzanym znajdujących prawdę (bądź część prawdy), choć nie zawsze chętnych, by ją wyjawić, a nie na badaniu materialnych śladów, kiedy to detektyw ma pełną kontrolę nad prowadzonym dochodzeniem. Warto podkreślić, że w *Tajemnicy dorożki* rozwiązanie zagadki nie jest efektem zebrania przez śledczego niezbitych dowodów — jak już powiedziano, winny sam się przyznaje — a raczej procesu eliminacji: nie Brian, nie Frettlby, zatem pozostaje Moreland. Tak więc — niezależ-

nie od wysunięcia na plan pierwszy wątku śledztwa — w powieści Hume'a wciąż jeszcze dominują konwencje powieści sensacyjnej.

Również kolejne utwory Hume'a (*Tajemnica drożki* była jego literackim debiutem) wpisują się w nurt literatury będący kontynuacją powieści sensacyjnej, odmienny od prozy detektywistycznej (w Anglii rozwijającej się początkowo głównie jako opowiadanie), w której zagadka kryminalna jest problemem nade wszystko intelektualnym, w centrum uwagi znajduje się detektyw i jego metoda, sama akcja zaś przebiega według dość utartej formuły. W literaturze „kryminalno-przygodowej”, jak się ją niekiedy określa, przeważają takie motywy jak sekrety z przeszłości postaci (*Tajemnica trzech dębów* [*The Three Oak Mystery*, 1924] Edgara Wallace'a, *Tajemnica broszki z opalu* [*The Opal Serpent*, 1905], *The Silent House* [1899] oraz *The Bartlett Mystery* [1919] Louisa Tracy'ego i naturalnie *Tajemnica drożki* Fergususa Hume'a), nieślubne dzieci i problem dziedziczenia majątku (*The Stowmarket Mystery* [1904] Tracy'ego, *Tajemnica trzech dębów* Wallace'a), przebieranki i zmieniona tożsamość (*The Silent House* i *The Secret Passage* [1905] Hume'a, *Szajka Zgrozy* [*The Terrible People*, 1926] Wallace'a) — także do celów śledztwa (*Gabinet nr 13* [*Room 13*, 1924], *Tajemnica żółtych narcyzów* [*The Daffodil Mystery*, 1920] Wallace'a), motyw sobowtóra (*The Stowmarket Mystery* — w powieści tej mamy też zbieżność imion i nazwisk, niczym w *Armadale'u* Collinsa), wyznaczenie przestępcy jako wyjaśnienie zagadki (nade wszystko w powieściach Hume'a), wreszcie motyw cudownego wynalazku powiązany z wątkiem szpiegowskim (*The Mystery of the Green Ray* [1915] Williama Le Queux). W *The Stowmarket Mystery* zabójstwo wpisuje się w ciąg gwałtownych zgonów przewidzianych w proroctwie sprzed niemal 150 lat, a w momencie gdy dokonuje się zbrodnia, protagonista śni o pierwszej z owych śmierci — zakwestionowany jest zatem mimetyczny porządek rzeczywistości. Protagonistę często grozi bezpośrednio niebezpieczeństwo, nierzadko też jest to postać jedynie przypadkowo uwikłana w śledztwo, a nie zawodowy detektyw czy detektyw amator (choć nie brakuje również „seryjnych” detektywów, jak choćby Reginald Brett czy inspektorzy Winter i Furneaux z utworów Tracy'ego; także Kislip i Calton Hume'a powrócą w *Madame Midas* [1888]). Złoczyńcy często nie stają przed sądem — Ooma (*The Stowmarket Mystery*) zażywa truciznę, Moreland (*Tajemnica drożki*) wiesz się w celi, Maude (*Tajemnica broszki z opalu*) ginie pod kołami pociągu, zaś Maraquito (*The Secret Passage*) — samochodu, lord Caranby (*The Secret Passage*) umiera od poparzeń wotriolem, natomiast Rhoda (*The Silent House*) — na zapalenie płuc. Niekiedy przedstawionej rzeczywistości nadano posmak egzotyki — w niektórych powieściach Hume'a (*Red Money* [1911] czy *Hagar of the Pawnshop* [1898]) pojawiają się Romowie, w *Number 17* (1915) Tracy'ego — Chińczycy, w *The Stowmarket Mystery* — Japończycy, natomiast w *The Albert Gate Mystery* (1904) tegoż autora — wysłannicy tureckiego sułtana. Mamy tu także demonicznych złoczyńców (jak choćby Ormuz Khan z *The Fire Tongue* [1921] Saxa Rohmera, pragnący zawładnąć światem), piękne *femmes fatales* (Maraquito z *The Secret Passage*), mię-

dzynarodowe spiski (*The Albert Gate Mystery* czy *Number 17*), egzotyczne sekty religijne (Czyciele Ognia z powieści Rohmera) bądź rodzime organizacje przestępcze (tytułowa Szajka Zgrozy z utworu Wallace'a).

Tak więc *Tajemnica dorożki* z jednej strony zapowiada pojawienie się nowego gatunku, jakim jest proza detektywistyczna, z drugiej zaś kontynuuje formułę dziewiętnastowiecznej powieści sensacyjnej. Jak zauważyliśmy, także późniejsze utwory Hume'a mieszczą się w tej drugiej kategorii; nawet jeśli pojawiają się tam wątki detektywistyczne⁶⁰, nie dominują one w całości utworu i nie determinują przebiegu akcji. Co więcej, w przeciwieństwie do *Tajemnicy dorożki*, w której budowana jest wspólnota między odbiorcą a narratorem i postaciami, późniejsze teksty tego typu proponują świat otwarcie fikcyjny. Można by powiedzieć, że — za pośrednictwem powieści sensacyjnej — mamy tu do czynienia ze swego rodzaju powrotem *penny dreadfuls* przeniesionych na inny poziom kultury — bardziej „demokratycznej” i nieuwarunkowanej społecznie, ale w dalszym ciągu nastawionej wyłącznie na rozrywkę.

Bibliografia

Teksty

- Doyle A.C., *Studium w szkarlacie*, przeł. T. Evert, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
 Hume F.W., *The Mystery of a Hansom Cab*, Rand, McNally & Company Publishers, Chicago-New York [b.r.w.].
 Hume F., *Tajemnica dorożki*, przeł. J.S. Zaus, Wydawnictwo MG, [b.m.w.] 2019.
 Le Queux W., *The Mystery of the Green Ray*, Hodder and Stoughton, London-New York-Toronto 1915.
 Reade Ch., *Hard Cash: A Matter-of-Fact Romance*, Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1864.

Opracowania

- Brantlinger P., *What Is “Sensational” about the “Sensational Novel”?*, „Nineteenth-Century Fiction” 37, 1982, nr 1, s. 1–28.
 Clarke C., *Late Victorian Crime Fiction in the Shadows of Sherlock Holmes*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.

⁶⁰ Na przykład na początku *The Albert Gate Mystery* Reginald Brett w iście holmesowskim stylu odgaduje urlopowe plany swojego lokaja, natomiast tytułowa bohaterka *Hagar of the Pawn Shop*, wykorzystując metodę dedukcji, odkrywa prawdziwą złodziejkę zastawionego w jej lombardzie sznura bursztynów i rozwikłuje zagadkę ukrytego spadku (są to jednak jedynie dwa epizody w całej powieści). Doktor Garnesk, lekarz okulista z *The Mystery of the Green Ray*, odgrywa zarazem rolę detektywa — jak sam stwierdza: „Te dwa powołania są ze sobą blisko spokrewnione [...]. Detektywi mają do czynienia z mordercami i złodziejami, a ja z nerwami i tkankami. Wszystko jest kwestią diagnozy” („The two callings are very closely allied [...]. Detectives deal with murderers and thieves, and I with nerves and tissues. It is all a question of diagnosis” — W. Le Queux, *The Mystery of the Green Ray*, London-New York-Toronto 1915, s. 97).

- Eliot T.S., *Wilkie Collins and Dickens*, [w:] T.S. Eliot, *Selected Essays 1917–1930*, Faber and Faber Limited, London 1932, s. 408–412.
- Fantina R., *Victorian Sensational Fiction: The Daring Work of Charles Reade*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
- Frierson W., *The English Novel in Transition: 1885–1940*, Cooper Square Publishers Inc., New York 1965.
- Graham K., *English Criticism of the Novel: 1865–1900*, At the Clarendon Press, Oxford 1966.
- Haycraft H., *Murder for Pleasure: Life and Times of the Detective Story*, D. Appleton Century Company, New York-London 1941.
- Hughes W., *The Maniac in the Cellar: Sensation Novel of the 1860's*, Princeton University Press, Princeton 1980.
- Kipperman M., *White Settler/Big City: Mimicry and the Metropolis in Fergus Hume's "The Mystery of a Hansom Cab"*, „Antipodes” 22, 2008, nr 2, s. 129–136.
- Knight S., *Crime Fiction 1800–1914: Detection, Death, Diversity*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2004.
- Knight S., *Radical Thrillers*, [w:] *Watching the Detectives: Essays on Crime Fiction*, red. I.A. Bell, G. Daldry, Macmillan, Basingstoke 1990, s. 172–188.
- Panek L., *Watteau's Shepherds: The Detective Novel in Britain, 1914–1940*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, OH 1979.
- Pittard Ch., *From Sensation to the "Strand"*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*, red. Ch.J. Rzepka, L. Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, s. 105–116.
- Pittard Ch., *The Real Sensation of 1887: Fergus Hume and "The Mystery of a Hansom Cab"*, „Clues” 26, 2007, nr 1, s. 37–48.
- Pykett L., *The Sensation Legacy*, [w:] *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*, red. A. Mangham, Cambridge University Press, Cambridge, MA 2013, s. 210–223.
- Symons J., *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel. A History*, Penguin Books, Harmondsworth 1985.
- Zgorzelski A., *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1999.

Źródła internetowe

- Hume F., *The Mystery of a Hansom Cab*, Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/4223>.

Barbara Hac-Rosiak

ORCID: 0000-0002-1568-1051

Uniwersytet Łódzki

**Widmo wychodzi z podziemi.
Domofon Zygmunta Miłoszewskiego
a *Zagłada domu Usherów*
Edgara Allana Poeego**

Słowa kluczowe: widmo, widmontologia

Keywords: spectre, hauntology

**The Spectre Comes out of the Underground:
Domofon by Zygmunt Miłoszewski and
The Fall of the House of Usher by Edgar Allan Poe**

Summary

The concept of hauntology, created by Jacques Derrida, reveals new meanings of those literary works whose essence are liminal places, that are binding the past and the present and former and present tenants with the yoke of crime. Such places include both the crypt from *The Fall of the House of Usher* (1839) by Edgar Allan Poe and the basement from the novel *Domofon* [The Intercom] (2005) by Zygmunt Miłoszewski. These become places where spectres live. Both works are connected by the aesthetics of Gothicism, a gloomy houses visited by a stranger, the frail mental and physical condition of the inhabitants, the motifs of painting, the gradually discovered history of the locations, hiding some dark tragedy and, above all, the underground part of the building, inhabited by spectral female figures demanding justice for the wrongs suffered. The ghostly perspective allows us to distinguish in the construction of the presented world the traumatic moment when the ghost has been born (the story of the haunted palace, Marianna's tragedy), the place haunted by it (the catacombs of the estate, the basement of the block of flats) and the type of manifestation of the ghostly figure (vampiric Lady Usher, beautiful Marianna) along with the way it affects the characters (apparent madness, apathy, the motif of surviving the night). The endings of both works

are parallel, when the buildings tremble in their foundations, and also by symbolical union of the Usher twins, that in Miłoszewski's text.

Widmontologia jako perspektywa badawcza

Widmontologia jest perspektywą badawczą chętnie stosowaną do retrospektywnej analizy przestrzeni dzieła kultury, w którym ważną rolę odgrywa trauma. Koncepcja stworzona przez Jacques'a Derridę pozwala odsłonić nowe sensy także utworów literackich, których istotę stanowią miejsca liminalne, wiążące w sobie przeszłość i teraźniejszość, spajające byłych i obecnych lokatorów jarzmem zbrodni.

Odkąd Edgar Allan Poe wydał w 1839 roku *Zagładę domu Usherów*, opisana w opowiadaniu krypta, rozciągająca się pod posiadłością niegdyś wspaniałego rodu, przyciąga czytelników i krytyków, wyzwalając w nich mieszaninę strachu i fascynacji. W 2005 roku Zygmunt Miłoszewski opublikował powieść, w której również ważnym aspektem konstrukcji świata przedstawionego jest podziemna część budynku, skrywająca mroczny sekret z przeszłości. Mimo że utwory dzieli znaczny dystans czasowy i kulturowy, łączy je zadziwiająco wiele szczegółów. Najważniejszym z nich jest piwnica bródnowskiego bloku, która — tak jak krypta Usherów — staje się miejscem bytowania widm.

Filozoficzną ideę Derridy Andrzej Marzec nazywa konkretną odpowiedzią dekonstrukcji na dotychczasowe faworyzowanie przez tradycyjną ontologię pojęcia obecności¹. Rzeczywiście autor *Widm Marksa* (1993) przeciwstawia nauce o bytach dziedzinę zajmującą się ontologią w i d m, które — w przeciwieństwie do b y t ó w — wymykają się binarnej kategorii obecności (jest–nie ma). Francuski filozof postrzega bowiem życie jako zamieszkałą przez „obecnych” przestrzeń, nieustająco nawiedzaną przez widma tych, których już nie ma albo którzy jeszcze się nie narodzili². Żywi są więc odpowiedzialni przed „nieobecnymi”, dlatego muszą nauczyć się żyć tak, aby oddawać sprawiedliwość widmom.

Celem tych rozważań jest użycie perspektywy widmontologicznej do odczytania analogii między utworami Poego i Miłoszewskiego. Wielość podobieństw pomiędzy tymi tekstami nie tylko zachęca do ich wzajemnego zestawiania i porównywania, ale też do przyjęcia dla obu dzieł jednej perspektywy metodologicznej, która pozwoli odkryć ich utajone dotąd sensy, wyróżnić zdarzenie tragiczne, określić kształt widna, a także wskazać miejsce jego aktywności oraz sposób manifestacji. Włączenie widmontologii do analizy przestrzeni świata przedstawionego dzieł pozwala umiejętnie odczytać przestrzeń, również tę literacką, która stała się areną tragicznych zdarzeń.

¹ A. Marzec, *Widmontologia*, Warszawa 2015, s. 13.

² J. Derrida, *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 13.

Odbicia

Oba teksty, reprezentując nurt opowieści grozy, czerpią z estetyki gotycyzmu. Zofia Sinko wskazuje twórczość Poe'go jako ważny pomost między starym i nowym, uznając ją za ogniowo łączące romans gotycki z późniejszymi opowieściami niesamowitymi i kryminalnymi. W *Zagładzie*... klimat nastrojowej grozy Poe osiąga przez przedstawienie chylącego się ku upadkowi budynku³. Rezydencja prastarego rodu Usherów odbijała swoją zniszczoną fasadę w wodach mieszczącego się na terenie posiadłości stawu, domostwo i historia Rodericka zaś mają odzwierciedlenie w konstrukcji świata przedstawionego *Domofonu*.

Akcja obu utworów rozpoczyna się jesienią w chwili przybycia głównych bohaterów do pewnej mrocznej destynacji. Bezimienny narrator przyjeżdża konno do posesji Usherów.

Przez cały dzień pewnej jesieni — dzień zadymką omglony, posępny i oniemiały, gdy chmury ciężko i nisko zwisały na niebie, przebywałem samopas i konno obszary niezwykle ponurej krainy i wreszcie w chwili przyływu zmierzchów wieczornych stanąłem przed melancholijnym Domem Usherów⁴.

Bohaterowie *Domofonu*, Agnieszka i Robert Łazarkowie, przyjeżdżają pod bródnowski blok samochodem. „Piękna przed południem pogoda teraz zrobiła się paskudna i typowo październikowa, ruch był większy niż zwykle [...]”⁵.

Obu sytuacjom towarzyszy podobna, przygnębiająca aura, która oddziaływała na nastrój bohaterów. Narrator *Zagłady*... opowiada: „od pierwszego wejrzenia, które rzuciłem na ową budowlę, uczucie smutku ponad siły przeniknęło mą duszę. [...] tego smutku nie kołło zgoła najmniejsze źdźbło”⁶, podczas gdy Robert Łazarek stwierdza: „To nie był idealny dzień na rozpoczęcie nowego życia. Coś było nie tak [...]. Żałował, że zdecydowali o rozpoczęciu przeprowadzki w piątek [...] poczuł, jak coś ugniata mu klatkę piersiową. Przez moment nie mógł złapać oddechu i o mało nie wpadł w panikę”⁷.

Na bohaterów *Domofonu* tragedia dosłownie czyha na progu, dlatego też silne emocje towarzyszą im już od pierwszych chwil spędzonych przy ulicy Kondratowicza 41. Na śmiertelny wypadek, który miał miejsce w windzie, szczególnie emocjonalnie reaguje Agnieszka — boi się spojrzeć w stronę windy, dlatego przechodzi obok niej z zamkniętymi oczami, prowadzona przez Roberta. Jest roztrzęsiona, pali mnóstwo papierosów, wreszcie wybucha płaczem. Tym bardziej dziwacznego może zachowanie jej męża, który w pewnym sensie zdradza objawy podobne do atmosfery smutku z *Zagłady domu Usherów*: „Czuję taką pustkę, jakby moja gło-

³ Z. Sinko, *Wstęp*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich*, Wrocław 1964, s. LX–LXI.

⁴ E.A. Poe, *Zagłada domu Usherów*, [w:] E.A. Poe, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Warszawa 2002, s. 244.

⁵ Z. Miłoszewski, *Domofon*, Warszawa 2005, s. 9.

⁶ E.A. Poe, *Zagłada*..., s. 244.

⁷ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 9.

wa nie chciała o tym myśleć. Z trudem przypominam sobie słowa, żeby móc się do ciebie odezwać”⁸.

Oba teksty łączy także motyw odpowiedzi na wezwanie. Usher prosi przyjaciela o przyjazd, tak naprawdę jednak wzywa go na pomoc. Podobnie Robert Łazarek dzwoni po karetkę; ściągnięci na miejsce wypadku przyjeżdżają też policjanci Oleg i Chudy. Bohater przebywający w mrocznej lokacji przyciąga więc do niej kolejne postaci.

W obu utworach to właśnie przyjezdny wprowadza do narracji opis budynku, w którym rozgrywają się wydarzenia fabularne. Dom Usherów, opisywany przez narratora, ma cechy ludzkiego ciała o fatalnej fizycznej kondycji: „mury chłodem przesycone, okna podobne do oczu, które patrząc, nie widzą”⁹. Bródnowski blok przy Kondratowicza poznajemy także z perspektywy jednego z bohaterów, policjanta Olega, któremu miejsce to wydaje się tak podobne do innych miejsc zbrodni, że obrazy wejść, klatek i domofonów tego typu budynków przenikają się w jego wyobraźni. Z tych wielokrotności wyłania się niemy bohater wydarzeń *Domofonu*:

Wejście do bloku. Najpierw przeszklone metalowe drzwi, pokrzywione, z szybami zbrójonymi cienkim drutem. Zazwyczaj połowa zastąpiona dyktą lub kartonem. Tutaj było lepiej, całość wymieniono niedawno na szczelne drzwi z PCW, może nawet szyby są antywłamaniowe. Przy drzwiach domofon, często pełniący funkcję dekoracyjną. Z zamazanymi markerem numerami mieszkań, przypalony zapalniczkami, nieczynny, z wystającymi kabelkami, lub czynny i niemilosiernie piszczący. [...] Potem klatka. Obłożona lastrykiem, wymalowana wszystkim, co tylko gnoje poznajdowały w kieszeni. Na schodach zawsze leżą z boku deski, choć tylko nieznający strachu inwalida zdecydowałby się na ich użycie do szaleńczego zjazdu swoim wózkiem. Skrzynki pocztowe i tablica dezinformacyjna [...] ¹⁰.

Takie ujęcie pozwala ukazać pospolitość bloku przy Kondratowicza oraz monotonię pracy policjanta, któremu groza miejsc zbrodni zupełnie spowszechniała.

Oba dzieła łączy również niemoc psychiczna i fizyczna mieszkańców ponurych domostw. W *Zagładzie domu Usherów* przejawia się ona przede wszystkim w chorobie lady Usher oraz kondycji Rodericka. Zmiana w wyglądzie i zachowaniu pana domu niepokoi narratora, który dostrzega „widmową błądź” oblicza przyjaciela, „nierzeczywisty połysk” jego oczu oraz „nadmierną ruchliwość nerwową”¹¹. Niemoc ogarnia też bohaterów *Domofonu*, kiedy blok przy Kondratowicza okazuje się dla swoich mieszkańców niemyim więzieniem. Niewidzialna siła nie pozwala im opuścić domu; dobija ich poczucie bezradności oraz osamotnienia. Dodatkowo terroryzuje ich tajemnicza smolista substancja: „Spod nakrętki zwisała pęczniejąca, wielka kropla czegoś, co wyglądało jak płynna czern. Było to obrzydliwe. Tłuste, ciężkie i idealnie czarne — nie odbijało żadnego światła,

⁸ *Ibidem*, s. 45.

⁹ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 244.

¹⁰ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 39–40.

¹¹ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 250.

punkt niczego zawieszony w przestrzeni. I — co najgorsze — to żyło. Kropla wydymała się i podrygiwała, jakby rozglądając się za czymś”¹².

Zarówno przyległości dworu Usherów, przede wszystkim staw i drzewa wokół, jak i okolica bloku przy Kondratowicza roztaczały wokół siebie aurę mroczną i depresyjną. Narrator *Zagłady domu Usherów* zwraca uwagę na wpływ, jaki otoczenie domu ma na psychikę Rodericka:

Opętały go pewne uczucia zabobonne, związane z gmachem, [...] związane z wpływem [...] który na umyśle jego, dzięki chorobie, wywierały pewne szczegóły w samym kształcie i w budulcu dziedzicznego pałacu — słowem, treść fizyczna szarych murów, baszt i czerniawego stawu, gdzie się cały gmach zwierciadlił — wycisnęły po pewnym czasie swą pieczęć na treści duchowej jego istoty¹³.

Podobnie przynębiająco wpływało na bohaterów *Domofonu* otoczenie bloku: znajdujący się w jego bliskim sąsiedztwie szpital, napisy na bródnowskich murach, obskurna klatka schodowa oraz mieszcząca się nieopodal, jedna z największych w Europie, nekropolia — cmentarz bródnowski¹⁴. Funkcjonalnym odpowiednikiem stawu, mrocznego zwierciadła z opowiadania Poego, są w tekście Miłoszewskiego szyby, które także zwielokrotniają gęstniejącą w budynku atmosferę, w tym wypadku poprzez izolowanie go od rzeczywistości na zewnątrz: „Przytknęła głowę do szyby i okoliła twarz rękami, żeby zobaczyć, czy ktoś przechodzi na zewnątrz. Ale równie dobrze mogłaby próbować ujrzeć coś za lustrem w łazience”¹⁵. Wszystkie okna bloku, nawet wąska szybka w drzwiach windy, tracą swoją transparentność i obserwatorowi pozostającemu wewnątrz budynku nie ukazują już świata „po drugiej stronie”, a jedynie jednolitą czerń, wszystkie objekty zaś wyrzucone przez drzwi lub okna poza mury bloku natychmiast wlatują z powrotem do środka.

Szkló rozbiło się na wiele kawałków i Rachel Michalak, zanim umarła, zdążyła jeszcze zobaczyć, że za szybą nic nie ma, tylko absolutna czerń, i że kawałki szkła zamiast wypaść razem z kamieniem na podwórko, wlatują z wielką szybkością do środka, jakby z tamtej strony ktoś rzucił kamieniem¹⁶.

W każdym z dzieł pojawia się mieszkaniec, który nie wychodzi z domu: Roderick Usher „od kilku lat nie śmiał opuszczać swojego rodzinnego gmachu”; podobnie w jednym z mieszkań przy Kondratowicza od lat rezyduje pewien tajemniczy inwalida, który nigdy nie przebywa poza swoim lokum na piątym piętrze. Jak się później okazuje, takich uwięzionych mieszkańców bloku w powieści Miłoszewskiego jest znacznie więcej.

¹² Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 167.

¹³ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 251–252.

¹⁴ Książd Warslich mówi: „Były też oczywiście cmentarze, bliżej Pragi żydowski i koło nas potężna nekropolia bródnowska, tak wtedy, jak i dziś największy cmentarz Europy” — Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 270.

¹⁵ *Ibidem*, s. 123.

¹⁶ *Ibidem*.

Kolejnym motywem łączącym oba teksty jest malarstwo — obaj młodzi bohaterowie, Roderick oraz Robert, malują niepokojące obrazy. Usher ukazuje na płótnie jakąś przestrzeń podziemną, piwnicę, którą narrator nazywa tunelem:

Był to mały obraz, przedstawiający wnętrze piwnicy czy też podziemi niepomierne długich, prostokątnych, o murach niskich, wygładzonych, białych, bez żadnych ozdób, bez żadnych przerw. [...] ów tunel znajduje się niezwykle głęboko pod powierzchnią ziemi. Nie widać było żadnego wyjścia w całej jego olbrzymiej rozciągłości. Nie widać było żadnej pochodni, żadnego źródła sztucznych światła, a mimo to wylew wezbranych promieni snuł się od końca do końca i zatapiał wszystko fantastycznym i niepochwytym blaskiem¹⁷.

Agnieszka spostrzega natomiast karton, na którym Robert zrekonstruował „Salę” swojej matki: „Spojrzała na karton. — Malujesz od rana? Pokaż... Przecież to Sala! A tam w kącie maluje twoja mama”¹⁸.

W obu namalowanych lokacjach uderzający jest motyw oświetlenia, albowiem — jak dowiadujemy się ze wspomnień Roberta:

Sala miała siedemdziesiąt metrów powierzchni i była wysoka na ponad siedem metrów w najwyższym punkcie. Wszystkie krokwie, belki i deskowanie dachu były na wierzchu; brak sufitu i ścian działowych dawał Sali dodatkową przestrzeń. W nocy, kiedy jedyne źródło światła stanowił olbrzymi murowany kominek, czarne cienie rzucane przez grube podpory i krokwie tańczyły w czerwonym świetle, a szczyt Sali ginał w mroku tak smoliście czarnym, że strach było tam patrzeć. Robert często wołał spać w Sali niż w swoim pokoju i przed zaśnięciem patrzył zafascynowany na czerń. Miał wrażenie, że tam nie jest pusto, że bulgocze tam ciemna nicość. Wyobrażał sobie, że kiedy światło przygasa, czerń schodzi, oddzielają się od niej grube, tłuste krople, próbując spaść na jego łóżko — i chowają się, jak tylko strzeli iskra albo matka zapali nową świeczkę. Leżał tak i próbował zasnąć, rozkoszując się niesamowitością widowiska, a matka siedziała w kącie Sali, gdzie miała warsztat [...]¹⁹.

Prawdopodobnie smolista substancja, która napawa lękiem lokatorów bloku, jest manifestacją wyobrażeń z dzieciństwa, wywołaną wzajemnym wpływem podświadomości Roberta i siły, która ogarnia przestrzeń zamkniętego budynku.

Ksenia Olkusz zwraca uwagę, że amorficzność mazi, pozbawionej określonego kształtu, to czynnik lękotwórczy. Substancja ta zdaniem autorki może stanowić nawiązanie do czarnej oleistej substancji, którą w serialu *Z Archiwum X* posługiwali się obcy, aby przy jej pomocy przejmować kontrolę nad ludźmi²⁰. Badaczka podkreśla także znaczenie koloru czarnego, symbolizującego ciemność: „W literaturze gotyckiej mrok pełni funkcję estetyczną, odwołującą się do odwiecznie towarzyszącego człowiekowi lęku przed nieokreślonym, nieznanym zagrożeniem”²¹.

¹⁷ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 254.

¹⁸ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 132.

¹⁹ *Ibidem*, s. 129.

²⁰ K. Olkusz, *Konglomerat niesamowitości: Domofon Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i Kultura Popularna” 15, 2009, s. 121.

²¹ *Ibidem*, s. 120.

Oba teksty stopniowo odkrywają przed czytelnikiem historię lokacji. W *Zagładzie domu Usherów* znajdujemy ją w formie rapsodu *Zamek Opętany* autorstwa Rodericka Ushera. Odbiorca opowiadania Poego dowiaduje się, że dom należący do rodziny Rodericka, reprezentowany w tekście wiersza przez zamek, był niegdyś wspaniałą, tętniącą życiem towarzyskim rezydencją. „Od aniołów zamieszkały / Promienisty i pogodny”²² dom uświetniał swoją postacią wspaniałą władca, określony w wierszu mianem porfirogeneta („Wokół tronu, lśniąca wspaniale / Iście, jak porphyrogen, / W należytej widniał chwale / Świetny zamku władca ten”²³). Jako że porfirogenetą określano władcę bizantyjskiego urodzonego po wstąpieniu jego ojca na tron²⁴, można przyjąć, że porównanie „iście jak porphyrogen” podkreśla znakomitość rodu, z którego pochodził dziedzic zamku. Być może określeniem tym Poe chciał wywołać skojarzenie ze wschodnim przepychem, nawiązując w ten aluzyjny sposób do znanej mu²⁵ powieści Williama Beckforda *Vathek* (1786), będącej reprezentantką nurtu orientального gotycyzmu.

Sielankowy obraz przerywa „chmura klęsk obfita”, która „w czarnych szatach spadła” na królewski ród, na zawsze odwracając jego losy: „bo nigdy złota zorza / Już nad zamkiem nie zaświta”²⁶. Porównanie nieszczęśliwych okoliczności do chmury sugeruje nagły i niespodziewany charakter tragicznych wydarzeń, które dosięgnęły mieszkańców tytułowego zamku. Musiały być one brzemiennie w skutki, skoro zamek nieustająco „strasliwe jakieś dzieje / Z niepamiętnych dźwiga lat”²⁷. Królewski ród nigdy więc już nie podniósł się z tragedii, która przypadła mu w udziale od losu.

Historia terenu, na którym później stanął blok będący miejscem akcji *Domofonu*, zostaje opowiedziana Agnieszce, Wiktorowi i Kamilowi przez inwalidę z piątego piętra. Rozdziały, w których w roli głównej pojawia się ten tajemniczy mężczyzna, zostały napisane w narracji pierwszoosobowej, podobnie jak całe opowiadanie Poego. Perspektywa bohatera pozwala zacieśnić horyzont świata przedstawionego dzieła. Wówczas możemy go oglądać jedynie z punktu widzenia konkretnej postaci, co pomaga czytelnikowi ujawnić jego własne obawy, domysły lub pragnienia oraz sugeruje interpretację rozgrywających się wydarzeń. Także historię bródnowskiej ziemi poznajemy zatem z perspektywy opowiadającego.

Dowiadujemy się, że w miejscu obecnego bloku w latach trzydziestych XX wieku rozciągały się pola i łąki, a warszawskie zabudowania zaczynały się nieco dalej i były zamieszkiwane głównie przez ludzi pochodzących z nizin społecznych.

²² E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 255.

²³ *Ibidem*, s. 256.

²⁴ *Porfirogeneta*, Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/porfirogeneta.html> (dostęp: 16.08.2022).

²⁵ A.R. Kidwai, V. Newey, *The Burning Heart in Poe's "Al Aaraaf": Another Possible Source*, „Notes and Queries” 1997, nr 3, s. 365.

²⁶ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 257.

²⁷ *Ibidem*.

Na obrzeżach kolejarskiego osiedla, położonego na rubieżach miasta, doszło do tragedii: „Matka wariatka razem z córkami zamknęła się w małej drewnutni koło chałupy, oblała naftą i podpaliła. Zanim ktokolwiek przybył z pomocą, było już po wszystkim, pełna drewna szopa zajęła się momentalnie”²⁸. Prasa rozpisywała się o rzekomej niepoczytalności kobiety, ale po latach tajemniczemu mieszkańcowi bloku przy Kondratowicza udało się po żmudnym śledztwie dociec prawdy. Dotarłszy do świadków zdarzenia, ustalił, że tragicznie zmarła kobieta nazywała się Marianna Kopeć i była obdarzona zdolnością jasnowidzenia. Dar ten pozwolił jej przewidzieć wypadek teściowej, o czym poinformowała swojego męża, agresywnego alkoholika, który znęcał się nad nią i ich dziećmi. Niestety mężczyzna zignorował przestrożę, skutkiem czego jego matka straciła życie potrącona przez wóz. Za tragedię Kopeć obwinił żonę, rozpowiadając po wsi, że to ona rzuciła na teściową kłatwę, a także przestrzegał okolicznych mieszkańców przed jej „złym okiem”. Do rozprzestrzeniania się oszczerstw w znacznej mierze przyczynił się również kapłan pobliskiego kościoła, ksiądz Warslich. Pijany Kopeć niedługo potem, wpadłszy w sidła, zginął w bródnowskim lesie. Plotki, podsycane przez księdza, narastały. Marianna, straciwszy kontrolę nad sobą, zaczęła mu wygrażać, w konsekwencji czego kapłan bródnowskiego kościoła zainicjował samosąd, który, wymknąwszy się spod kontroli, doprowadził do tragedii. Kobietę, oskarżoną o czary, wraz z jej córkami zapędzono do szopy i oblawszy naftą, podpalono. Marianna w ostatnich słowach przeklęła swoich oprawców.

Tragedia, która dokonała się w okolicy Kondratowicza 41, zostaje wyjawiona dopiero w rozdziale 6 powieści Miłoszewskiego. Należy jeszcze zaznaczyć, że opowiadający ją inwalida nie zdradza całej prawdy, częściowo zatajając niektóre fakty — w niedopowiedzeniu pozostaje przede wszystkim jego tożsamość. Podobnie faktyczna tragedia, która spada na dom Usherów, osnuta jest jedynie w niejasną metaforę wiersza o *Zamku Opętanym*.

Gotycką budowlę z opowiadania Poe’go oraz dwudziestowieczny bródnowski blok łączy przede wszystkim jedna wspólna cecha: podziemna część budynku, tajemnicza arena makabrycznych zdarzeń. Jak zwraca uwagę Agnieszka Izdebska, dla angielskiej powieści grozy takie miejsca jak lochy, podziemne korytarze i mroczne grobowce były cechą konstytuującą gatunek²⁹. Podziemia rozciągające się pod murami zamku zamieszkiwanego przez Rodericka i Madeline są prawdopodobnie pozostałościami dawnego więzienia, być może zaadaptowanymi później do roli magazynu prochu i wina. Narrator zwraca uwagę: „część bowiem gruntu i wszystkie ściany wzdłuż sieni, którą przebyliśmy, aby tam dotrzeć, były szczelnie pokryte miedzią. Drzwi z ciężkiego żelaza były tak samo środkiem ochronnym”³⁰. Bródnowski blok posiada zaś jedno piętro ujemne — piwnicę, której niespokojna

²⁸ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 270–271.

²⁹ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 33.

³⁰ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 260.

aura emanuje na mieszkańców, dostarczając wrażeń grozy także nowo przybyłemu małżeństwu już w chwili ich pierwszej wizyty w podziemnej przestrzeni domu. Robertowi poziom ten przywodzi na myśl lochy i katakumby. W przestrzennym układzie pomieszczeń brakuje logiki: „Po lewej piętnaście, po prawej osiemdziesiąt cztery, po lewej siedemdziesiąt, po prawej trzydzieści trzy”³¹. Miłoszewski mógł tym obrazem nawiązywać zarówno do zwodniczych korytarzy z *Lśnienia* Stephena Kinga, jak i do krótkometrażowego filmu Jana Švankmajera *Do piwnicy* z 1983 roku, który w sugestywny sposób ukazuje, jak piwniczny mrok, echo oraz faktura dotykanych w ciemności przedmiotów intensyfikują się w wyobraźni kilkuletniej dziewczynki, zamieniając się w przerażające wizje.

Podobnie jak katakumby domu Usherów piwnica bloku przy Kondratowicza zdawała się mieć w swojej budowie coś z toporności warowni o militarnym przeznaczeniu: „to wyglądało jak hitlerowska fabryka broni”³². I tak jak Roderick domyśla się jakiegoś nieszczęścia związanego ze złożeniem ciała siostry w katakumbach pod domem, tak nad podziemną strefą bródnowskiego budynku także wisi aura przeczucwanego niebezpieczeństwa, przed którym Agnieszkę Łazarek ostrzega jedna z sąsiadek, odradzając jej schodzenie do piwnicy. Ta okazuje się wielopoziomowa i zanim młodzi małżonkowie odnajdą rząd prawidłowo oznaczonych drzwi do komórek lokatorskich, gubią się w odnogach podziemnego labiryntu.

W *Zagładzie domu Usherów* część podziemna, w której z racji dużej odległości dzielącej dom od rodzinnego grobowca zostają złożone zwłoki lady Madeline, od wielu lat pozostawała zapomniana. Spowite w ciemnościach miejsce długo nie było przez nikogo odwiedzane. Tomasz Różkiewicz zwraca uwagę, że ta część rezydencji Usherów może reprezentować ciemną stronę psychiki, pewnego rodzaju *id* całego rodu³³. W psychoanalitycznej koncepcji Sigmunda Freuda *id* jest jednym z głównych systemów osobowości, i to systemem pierwotnym, w którym kształtują się *ego* i *superego*. *Id* zawiera zatem wszelkie dziedziczne wyobrażenia i popędy, zaopatruje pozostałe systemy w energię psychiczną i choć nie ma żadnego związku z rzeczywistością obiektywną, równocześnie pozostaje w ścisłej relacji z procesami fizjologicznymi³⁴.

Analogia Różkiewicza wydaje się zasadna — piwnica w opowiadaniu Poe’go to przecież część podziemna, a więc ukryta pod powierzchnią ziemi. Jednocześnie jest to najstarsza część domu, którego budowę z pewnością rozpoczęto od zapewnienia pałacowi solidnych fundamentów. Dlatego przestrzeń ta zarazem rozpoczyna i zamyka w sobie historię domu Usherów. Być może to właśnie z niej

³¹ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 67.

³² *Ibidem*, s. 66.

³³ T. Różkiewicz, *Tytułowa posiadłość w Zagładzie domu Usherów jako fizyczna reprezentacja zmieniającej się psychiki bohaterów*, [w:] *Poe-Land: studia i szkice*, red. K. Maciąg *et al.*, Rzeszów 2017, s. 138.

³⁴ C.S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, [przeł. J. Kowalczevska, J. Radzicki], Warszawa 2002, s. 42–43.

emanuje tajemnicza siła oddziałująca na mieszkańców, odrywająca ich od przyziemnego, zewnętrznego świata.

W obu utworach przestrzenie położone poniżej linii gruntu, choć opuszczone, nie są puste — ktoś przebywa na podziemnym poziomie zarówno domu Usherów, jak i bloku przy Kondratowicza. W pierwszym przypadku jest to lady Madeline, która została pochowana żywcem, w drugim zaś podziemia są mieszkaniem dla Marianny Kopeć i jej córki³⁵. Tytułowy dom z *Zagłady*... oraz blok z powieści Miłoszewskiego goszczą zatem bohaterów, których status pozostaje bliżej niedoprecyzowany i nie pozwala się jednoznacznie uchwycić w ramy ani życia, ani śmierci. Katalptyczna Madaline pozostaje gdzieś na pograniczu tych dwóch światów, podobnie zresztą jak książdz Warslich/inwalida czy inni mieszkańcy, pozbawieni możliwości opuszczenia budynku.

Dzieło Poego z powieścią Miłoszewskiego łączy ponadto psychosomatyczny efekt oddziaływania ukrytej wewnątrz murów traumy, manifestujący się w zachowaniu/kondycji mieszkańców „nadziemnych” — aura miejsca zaczyna się udzielać także nowo przybyłym bohaterom. Narrator *Zagłady*... ze zgrozą konstatuje wygląd przyjaciela: „Lecz obecnie w jednolitym spotęgowaniu charakteru tej twarzy i w jej zwykłym wyrazie zaszła taka zmiana, żem nie poznawał człowieka, z którym mówię”³⁶. Pan domu nabrał oznak przewlekłej nerwowości ruchów oraz nieustępującego niepokoju. Drażniły go dźwięki muzyki, z wyłączeniem niektórych instrumentów strunowych. Swoją nietypową kondycję sam Roderick przypisywał mrocznym właściwościom otaczających go murów:

Wiara ta wszakże była [...] związana z siwymi kamieniami domu jego przodków. W tym razie zdolność czucia powstawała, jak mu się roilo, w warunkach zależnych od metody, która budową kierowała — od stosownego rozkładu tak kamieni, jak wszelkich przesłaniających je liszczaków, i od spróchniałych drzew, które tkwiły naokół — lecz przede wszystkim od zmienności tego układu i od jego odwzorów w sennych wodach stawu. — „Dowodem widocznym tej czuciowości, mówił Usher, a jam go słuchał z niepokojem, było stopniowe, lecz stanowcze zgęszczanie się ponad wodami i wokół murów właściwej im atmosfery”. Odnośny skutek — dorzucił — przejawiał się w tym milczącym, lecz nieodpartym i straszliwym wpływie, który od wieków, rzekłbyś, kształtował przeznaczenie jego rodu i który z niego uczynił człowieka takiego, jakiego mam obecnie przed oczami — takiego, a nie innego³⁷.

Stopniowo obłąd Rodericka przenosi się na narratora *Zagłady domu Usherów*. Podobnie bródnowski blok plecie pętlę szaleństwa wokół Roberta Łazarka, który staje się agresywny, nawet wobec żony, i wymaga izolacji. Pozostałych mieszkańców zaczynają nękać przeraźliwe i niezwykle realistyczne sny. Strach, który ich wówczas ogarnia, ma paraliżujący charakter; jest wszechogarniający, niemal somatyczny. Wiktorowi śni się sprawa, którą się kiedyś zajmował, a konkretnie

³⁵ Choć Marianna zginęła wraz z dwoma córkami, ukazuje się Wiktorowi jedynie w towarzystwie jednej z nich. W tekście *Domofonu* brakuje jednak wyjaśnienia takiego obrotu wydarzeń.

³⁶ E.A. Poe, *Zagłada*..., s. 250.

³⁷ *Ibidem*, s. 257–258.

moment odnalezienia przez niego miejsca, w którym przetrzymywano i torturowano porwaną dziewczynę. W koszmarze dziennikarz występuje w roli oprawcy. Agnieszkę z kolei nęka sen o zamkniętej w piekarniku istocie³⁸:

Nie mogłam wybiec z kuchni, czułam, jak coś chwyciło mnie za głowę, przytrzymało powieki, żebym nie mogła ich zamknąć, i zaczęło ciągnąć mnie do okna w drzwiczkach piekarnika, żebym zobaczyła. Nachylałam głowę, starałam się ruszać gałkami, żeby przynajmniej widzieć nieostro, tak strasznie się bałam. I wtedy tym zamglonym spojrzeniem zauważyłam jakiś ruch w środku. I zaczęłam krzyczeć najgłośniejszym głosem, jak potrafiłam, żeby się obudzić...³⁹

Ciekawym motywem spajającym oba teksty jest wątek „przetrwania nocy”. Nocą, po upływie około tygodnia od złożenia ciała lady Madeline w krypcie, do pokoju nękanego bezsennością narratora przychodzi, noszący wszelkie znamiona historii, Roderick. Za oknem rozpętała się burza: „Była to zaiste noc burzliwych a czarownych lęków, noc jedyna i dziwna w swej zgrozie i swym pięknie”⁴⁰. Gość, aby odciągnąć uwagę przyjaciela od atmosfery wokół domu, zaczyna mu czytać jego ulubiony romans. Gąszcz oparów formułuje wokół budynku kokon, separując go od okolicy: „choć nie widzieliśmy ani źdźbła księżycowych lub gwiazdnych światła, i ani jedna błyskawica nie miotła swych olśnień. Wszakże wśród tej obszernej gromady rozedrganych oparów [...] tliły się nadprzyrodzoną jasnością lotnych wyziewów, które zwiślały nad domem, spowijając go w świetlisty niemal i dokładnie widoczny całun”⁴¹.

Podobnie wokół bródnowskiego bloku czarna maź tworzy „falującą, nieprzenikloną, niepołykliwą, pochłaniającą wszelkie światło błonę”⁴². Także dla bohaterów *Domofonu* ta noc miała być rozstrzygająca, co słusznie przeczuwał Wiktor: „Wszystko skończy się dzisiaj. Tak albo inaczej. Ale się skończy. Teraz nie wolno nam zasnąć. Nie wolno nam zasnąć bardziej niż kiedykolwiek. Poszukam świeczek, lampek i latarek. Musi być jak najjaśniejsze”⁴³. Bohaterowie za wszelką cenę bronią się przed morzącym ich snem, aby tym samym uniknąć koszmarów, których realistyczny charakter ma w sobie coś z urzeczywistniającej się fabuły czytanego Roderickowi *Trista szalonego*. Sny za każdym razem odkrywają przed śniącymi coraz więcej ze swojej grozy, sugerując nieuchronnie zbliżający się finał.

Obie opowieści zamyka podobna scena, kiedy budynek trzęsie się w posadach. W tekstach pojawia się niezwykle somatyczny opis rozpadu budowli, która zdaje się wprost cierpieć fizyczny ból. Pałac zamieszkały przez dwoje ostatnich potomków rodu Usherów od początku opisywany jest przez narratora w sposób charakterystyczny dla istoty żywej — ma „okna podobne do oczu, które patrząc,

³⁸ Podobny koszmar udzieli się później Robertowi w jednej z jego wizji matki.

³⁹ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 179.

⁴⁰ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 262.

⁴¹ *Ibidem*, s. 263.

⁴² Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 311.

⁴³ *Ibidem*.

nie widzą”. Różkiewicz zwraca uwagę, że ta antropomorfizacja ma duże znaczenie dla wymowy utworu⁴⁴. W finałowej scenie opowiadania przerażony nagłą śmiercią Rodericka narrator pospiesznie opuszcza mroczne domostwo. Dziwna łuna przyciąga jednak na powrót wzrok uciekającego — to światło księżyca prześwieca przez szczelinę biegnącą wskroś fasady budynku, od dachu aż po jego podstawę ponad wodami stawu.

Gdy się przyglądał, szczelina owa rozszerzyła się szybko. Raz jeszcze nadbiegł wichur, raz jeszcze zakłębił się wir szalony — i cały krąg księżyca załśnił mi nagle w oczy. Doznałem zawrotu głowy, gdy ujrzałem, jak potężne mury rozpadły się na dwoje. Zahuczało coś przeciągle, zagrzmiało głucho jak odgłos tysiąca wodospadów — i głęboki spleśniały staw, u stóp mych tkwiący, posępny w milczeniu zawarł swe fale nad szczątkami Domu Usherów⁴⁵.

W zakończeniu powieści Miłoszewskiego czytamy natomiast: „Budynek zachowywał się jak żywy. Lekko drgał — obłoczki dymu wysuwały się i chowały — przypominając oddychającego potwora, za niektórymi oknami migotały płomienie. Żółtoczerwone lub zimne niebieskofioletowe. Z kilku balkonów spadały kaskady wody”⁴⁶. Bródnowski blok ożywa, iskrzą gniazdka, schodami płynie woda, a z liczników ulatnia się gaz. Animizacji dopełniają takie określenia jak „blok umierał”⁴⁷, „ze świstem wciągnął powietrze”⁴⁸, „przestał drgać i odetchnął”⁴⁹, „Jęk betonu i stali dochodził zewsząd — ze ścian, sufitów, podłóg, korytarzy, szybów windowych i klatki schodowej. To było okropne, przejmujące ostatnie tchnienie”⁵⁰.

*Enter the Ghost*⁵¹

Jak pisał Fredric Jameson:

Widmowość nie wiąże się z wiarą w duchy lub w to, że przeszłość (a może nawet przyszłość), którą prorokują, jest wciąż żywa, lecz mówi o tym, że żywa terażniejszość nie jest samowystarczalna, że nie sposób na niej całkowicie polegać, bo w wyjątkowych okolicznościach może nas zdradzić⁵².

⁴⁴ T. Różkiewicz, *op. cit.*, s. 135.

⁴⁵ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 268.

⁴⁶ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 355.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 354.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 355.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 354.

⁵¹ W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, Warszawa 1976. Cytatu tego używa Derrida jako metafory w *Widmach Marksa* (J. Derrida, *op. cit.*, s. 15).

⁵² F. Jameson, *Marx's Purloined Letter*, [w:] J. Derrida, *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's "Specters of Marx"*, red. M. Sprinker, London 2008, s. 39: „Spectrality does not involve the conviction that ghosts exist or that the past (and maybe even the future they offer to prophesy) is still very much alive and at work, within the living present: all it says, if it can be thought to speak, is that the living present is scarcely as self-sufficient as it claims to be; that we

Stwierdzenie to pozwala wysnuć wniosek o konieczności zachowania pewnej rezerwy wobec postrzeganej zmysłowo rzeczywistości, składającej się na ową żywą terażniejszość.

Aby zrozumieć, czemu bywa ona tak zdradliwa, warto przypomnieć, że dla Derridy punktem wyjścia do rozważań nad widmontologią jest wyrażenie: „Chciałbym w końcu nauczyć się żyć”⁵³. Ponieważ takie pragnienie uzasadnia jedynie konfrontacja ze śmiercią, nauka życia, która ma się dopiero wydarzyć, a więc należąca do przyszłości, musi odbywać się między życiem (które jest obecnym statusem wyrażającego wolę) a śmiercią (przyszłą ostatecznością, która wzniewa chęć uczenia się). Nauka życia na tej szczególnej, liminalnej płaszczyźnie, nazwana przez autora heterodydaktyką, sprowadza się zatem do kontaktu z tymi, których ontologia nie krępuje jarzmem obecności — z widmami.

Przypomnijmy w tym kontekście słowa Derridy o tym, że takie życie „byłoby również [...] polityką pamięci, dziedzictwa i pokoleń”⁵⁴, oraz wprowadzone przez niego pojęcie sprawiedliwości wobec tych, których już lub jeszcze nie ma wśród „obecnie żywych”. Filozof uważa, że żadna sprawiedliwość nie może istnieć poza wszelką terażniejszością bez zachowania odpowiedzialności przed duchami umarłych lub nienarodzonych, których nie możemy obserwować tu i teraz, synchronicznie, w naszej żywej terażniejszości, ale którzy oddziałują na nią, doprowadzając do jej rozspajania, które Derrida nazywa nie-współczesnością z sobą żywej terażniejszości⁵⁵. Musimy zatem nauczyć się żyć z duchami i nie możemy ufać obserwowalnej rzeczywistości, ponieważ jej status nieustannie zachwiewa „sprawiedliwość, [która] unosi życie poza życie obecne i terażniejsze”⁵⁶. Zgodnie z tą zależnością widma nieobecnych, a więc tych, „którzy się jeszcze nie narodzili albo już umarli”⁵⁷, nawiedzają świat obecnych. Pamiętajmy też, że sprawiedliwość unosząca życie poza „rzeczywiste bycie-tu [...] z góry rozspajałaby i rozregulowałaby tożsamość ze sobą żywej terażniejszości oraz wszelkiej rzeczywistości”⁵⁸. Wszelkiej, a więc także rzeczywistości alternatywnej, wyimaginowanej, choć prawdopodobnej — rzeczywistości świata przedstawionego w dziele literackim. Zarówno *Zagłada domu Usherów* Poego, jak i *Domofon* Miłoszewskiego to literackie czasoprzestrzenie, w których rozpiętości dokonuje się transgresja jakiejś traumy, skutkiem czego widmo z podziemi manifestuje się w tekście poprzez opis zachowania obecnych ludzi.

would do well not to count on its density and solidity, which might under exceptional circumstances betray us”; jeśli nie podano inaczej, przeł. B.H.R.

⁵³ J. Derrida, *Widma...*, s. 11.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 13.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 13–16.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 15.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 13.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 16.

Dla poszukiwań zdarzenia tragicznego, które zachwiało przestrzenią pałacu Usherów, istotne są dwa czynniki: silnie zsubiektywizowany (przez pierwszoosobowego narratora) opis zachowania i wyglądu Ushera oraz (również pochodzące z relacji przybysza) nieliczne ślady historii rodu, zawarte w poglądach Rodericka, a także w rapsodzie *Zamek Opętany*.

Zdruzgotana psychika dziedzica starożytnego rodu wydaje się efektem z jednej strony oddziaływania aury domu, z drugiej zaś terminalnego stanu siostry lub przekonania o nim, które żywi Roderick. Stan psychofizyczny bliźniąt mocno niepokoi gościa, podobnie złymi przeczuciami napawa go sam budynek i jego okolica, noszące znamiona organicznego niemal rozkładu. Wrażenia schyłkowości dodatkowo dopełnia to, że na Rodericku i Madeline kończy się drzewo genealogiczne rodziny Usherów, które „nigdy, w żadnym okresie czasu nie wydało gałęzi rozłożystych”, a „cały ród utrwał się jeno w linii prostej”⁵⁹. Wobec tej informacji szczególnie tajemniczo i złowrogo brzmi aluzja zawarta w *Zamku Opętanym*. Czym jest enigmatyczna „chmura klęsk obfita”, która spada „w czarnych szatach” na władcę wspaniałego zamku, nieodwracalnie odmieniając oblicze tego miejsca? Szukając odpowiedzi na to pytanie, należy mieć w pamięci: porównanie do chmury, jak już zostało powiedziane, być może oznaczające gwałtowny charakter zachodzącej zmiany; kolor czarny konotujący żalobę; oraz informację o utrwalaniu się rodu Usherów w linii prostej z dziedzica na jednego męskiego potomka — z ojca na syna.

Franciszek Lyra zwraca uwagę na niską wartość artystyczną wiersza *Zamek Opętany*, który Poe wydał kilka miesięcy wcześniej. Utwór nabiera walorów znaczeniowych dopiero wpleciony w treść opowiadania jako dzieło pióra samego Rodericka⁶⁰. Jednakże większość badaczy skupia się na interpretacji zakończenia utworu oraz na dociekaniach dotyczących statusu psychicznego i ontologicznego bohaterów⁶¹. Warto wszakże wskazać na możliwe przyczyny tytułowego upadku. W kontekście dwuznaczności elementów świata przedstawionego opowiadania, w którym, jak słusznie zauważa Lyra, dom Usherów oznacza zarówno ród, jak i jego siedzibę⁶², także tytułowy upadek nabiera wieloznaczności. Może bowiem nie tylko oznaczać fizyczne zawalenie się pałacu, ale też metaforycznie symbolizować proces stopniowego podupadania rodu, zapoczątkowany wiele pokoleń temu.

⁵⁹ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 246.

⁶⁰ F. Lyra, *Edgar Allan Poe*, Warszawa 1973, s. 172.

⁶¹ Badacze zastanawiają się, czy Roderick był szalony, czy jedynie cierpiał na hipochondrię (zob. D.W. Butler, *Usher's Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe's Gothic Tales*, „American Literature” 1976, nr 1, s. 6) oraz czy Madeline rzeczywiście umarła, czy też jedynie przeżyła epizod kateptyczny, a zatem czy pojawia się w finale jako żywa kobieta, czy może raczej jako mściwy duch (zob. S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, Toruń 2008 s. 76) bądź wampirzyca (zob. B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej: na przykładzie Opowieści niesamowitych Edgara Allana Poego, Poganki Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002, s. 67).

⁶² F. Lyra, *op. cit.*, s. 172.

Jakie mogły być przyczyny tej deprawacji, która w konsekwencji doprowadziła ostatnich potomków do upadku również w aspekcie psychofizycznym?

Być może na kartach historii rodziny pojawił się niegdyś tragiczny mezalians. Przekonanie Rodericka o nieuleczalności jego kondycji oraz fakt, że jego siostra także jest śmiertelnie chora, mogą sugerować piętno genetyczne. Może zatem „chmura klęsk obfita” to narodziny kolejnych potomków naznaczonych nieszlachetną krwią niższego stanu lub fatalnym genem odpowiedzialnym za dziedziczną chorobę psychiczną lub fizyczną. Może kondycja ostatnich dziedziców rodu jest defektem będącym rezultatem płodzenia potomstwa przez osoby o bliskim stopniu pokrewieństwa. Przywiązanie, jakim darzą się wzajemnie bliźnięta Roderick i Madeline, Daniel Hoffman nazywa wprost kazirodczym⁶³.

Gdyby przyjąć którekolwiek z tych założeń, należałoby uznać, że ten tragiczny moment z przeszłości, który skalał całe pokolenia rodziny Usherów, jest genezą prześladowanego bliźnięta widma. Być może jednak rację ma David W. Butler, który powołując się na medyczne opinie, dopatruje się w zachowaniu Rodericka objawów hipochondrii:

Sugerując zarówno fizyczne, jak i „moralne” przyczyny hipochondrii Rodericka, Poe dokładnie odzwierciedla kontrowersje medyczne i intymny związek między umysłem a ciałem, który implikują. Jak mówi nam narrator, Usher nazywa swoją chorobę „złem konstytucyjnym i rodzinnym”⁶⁴. Przekonanie, że skłonność do zaburzeń nerwowych jest dziedziczna, było szeroko rozpowszechnione wśród lekarzy w czasach Poe’go, a wykształceni czytelnicy zauważyliby, że w przypadku Ushera ta predyspozycja musiała być szczególnie prawdopodobna, ponieważ jest on bezpośrednim potomkiem rodziny znanej „bardzo dawno temu” ze swojego anormalnego temperamentu. Wkrótce po przedstawieniu tego fizjologicznego wyjaśnienia swojej choroby Usher dodaje, że wiele z przygnębienia, które towarzyszy tej kondycji i które znajduje odzwierciedlenie w jego strachu przed wpływem rodzinnej rezydencji, pochodzi z „długo trwającej choroby” i „zbliżającego się rozpadu” ukochanej Madeline⁶⁵.

Zgodnie z tą koncepcją źródłem widma, które prześladowuje Rodericka, jest jego własne przekonanie o grożącym jemu i jego siostrze fatum — mroczna przepowiednia, którą sam wypełnia poprzez złożenie ciała siostry w krypcie. Jeżeli więc klątwa wisząca nad rodem Usherów jest jedynie wytworem chorej jaźni bohatera,

⁶³ D. Hoffman, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Baton Rouge 1972, s. 296–297.

⁶⁴ W tłumaczeniu Bolesława Leśmiana „choroba dziedziczna, choroba organiczna” — E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 251.

⁶⁵ D.W. Butler, *op. cit.*, s. 6: „By suggesting both physical and »moral« causes Roderick’s hypochondria, Poe accurately reflects the medical controversy and the intimate relationship between mind and body which it implies. As the narrator tells us, Usher calls his malady »a constitutional ana family evil«. The belief that the tendency to nervous Poe’s disorder was hereditary was widespread among physicians in time, and educated readers would have recognized that in Usher’s case this predisposition must have been particularly likely, since he is directly descended from a family noted »time out of mind« for its aberrant temperament. Shortly after offering this physiological explanation for his disease, we are told, Usher adds that much of the gloom which attends the affliction, and which is reflected in his fear of the influence of the family mansion upon him, originates from the »long-continued illness« and »approaching dissolution« of the beloved Madeline”.

który w kondycji siostry dopatruje się oddziaływania fatalnej siły, to jaki jest status wydarzeń finałowej nocy relacjonowanej przez narratora? Czy są to fantasmagorie chorego umysłu Ushera, które udzielają się jego gościowi, jak *folie à deux*?⁶⁶

Sławomir Studniarz zwraca uwagę na możliwość zastosowania przez Poe- go techniki tak zwanego ograniczonego punktu widzenia, która podważałaby realność wydarzeń ostatniej, burzliwej nocy w domu Usherów. W tym przypadku zarówno zmartwychwstanie lady Madeline, jak i szalejąca wokół burza byłyby jedynie wrażeniami narratora, wywołanymi sugestią Rodericka⁶⁷. Hoffman zaś napisał w swojej książce o Poem:

Zajęło mi lata rozpoznanie, że *Zagłada domu Usherów* jest przerażającą opowieścią o podróży protagonisty w najciemniejsze, najbardziej ukryte regiony samego siebie; a straszliwy obraz, który się urzeczywistnił, jest bajką o jego przeznaczeniu, wydobytą z regionów jego najgłębszych, najbardziej archaicznych snów⁶⁸.

Warto wszakże zastanowić się nad słusznością postawienia tezy o zgoła innej przyczynie nietypowego zachowania Rodericka, którą mógł być autyzm. „Niezgoda ruchów”⁶⁹ bohatera, opisywanego przez narratora jako „dziecinny”⁷⁰, „wysięk słumienia nałogowej drgawki”⁷¹ oraz „nadmierna ruchliwość nerwowa”⁷² mogą świadczyć o charakterystycznym dla osób autystycznych manieryzmie ruchowym, którego występowanie jest jednym z kryteriów diagnostycznych tego zaburzenia⁷³. Do innych kryteriów zalicza się między innymi rozwój wybiórczego przywiązania społecznego⁷⁴ (którego przejawem mogła być silna więź między Usherem a jego bliźniaczą siostrą), kompulsywne przywiązanie do specyficznych niefunkcjonalnych czynności rutynowych⁷⁵ (czytanie ulubionej książki, granie stale tej samej melodii), upośledzenie reagowania na emocje innych osób, a nawet brak modulacji zachowania odpowiedniej do społecznego kontekstu⁷⁶ (błędne rozpoznanie stanu siostry, pochowanie jej za życia). Dziwne z punktu widzenia narratora zachowanie pana domu można zatem rozpoznać jako schematyzm lub

⁶⁶ Z franc. „obłąd we dwoje”, czyli obłąd udzielony, rzadka postać zaburzeń urojeniowych; zob. D. Strzelecki, O. Józefowicz, *Indukowane zaburzenia urojeniowe*, oprac. M. Stelmach, Psychiatria po Dyplomie, 2015, <https://podyplomie.pl/psychiatria/19066,indukowane-zaburzenia-urojeniove> (dostęp: 23.08.2022).

⁶⁷ S. Studniarz, *op. cit.*, s. 76.

⁶⁸ D. Hoffman, *op. cit.*, s. 297: „It took me years to recognize that *The Fall of the House of Usher* is a terrifying tale of the protagonist’s journey into the darkest, most hidden regions of himself; and the fearful tableau therein enacted is a fable of his destiny dredged up from the regions of his deepest, most archaic dreams”.

⁶⁹ E.A. *Zagłada...*, s. 250.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ E. Pisula, *Autyzm. Od badań mózgu do praktyki psychologicznej*, Sopot 2012, s. 28.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 29.

⁷⁶ *Ibidem*.

ograniczenie repertuaru aktywności i zainteresowań, będące jednym z behawioralnych wskaźników autyzmu⁷⁷. Charakterystyczną cechą osób autystycznych są także rozmaite fiksacje⁷⁸, których przykładem w wypadku Rodericka mogła być obsesja na punkcie choroby rodu, dziwnych właściwości jego siedziby i przekonania o własnej rychłej śmierci. Ponadto narrator wspomina, że jego przyjaciel „nie znosił żadnej muzyki prócz niektórych dźwięków strunowych”⁷⁹, a nadwrażliwość sensoryczna, w tym awersja do pewnych dźwięków, są symptomami często występującymi u osób z autyzmem⁸⁰.

Bez względu na to, czym dokładnie była klęska, która spotkała starożytny ród Usherów, ukonstytuowała ona widmo, swoisty miecz Damoklesa wiszący nad ostatnimi dziedzicami rodu. Poe napisał o *Zamku Opętanym* w liście do Rufusa Wilmota Griswolda: „Jest to wiersz o człowieku, którego umysł nękają widma”⁸¹. W *Zagładzie*... widmo przybiera więc kształt pewnego fatum, kłątwy czy samospełniającej się przepowiedni. Gdy moc ta nieuchronnie dosięga lady Madeline, siła grożąca Rodericowi przyobleka kształt jego bliźniaczej siostry, a zatem — w pewnym biologicznym sensie — także jego samego.

Wiele interpretacji rozwijało ten dualistyczny wątek sobowtóra, kopii czy też podwojenia. Franciszek Lyra pisał o zastosowanej przez Poego zasadzie paralelizmu, zgodnie z którą warstwa realistyczna ma swój odpowiednik w symbolicznej, co pozwala postrzegać bliźnięta jako reprezentację duszy, dla której ciałem jest dom⁸². Także Sławomir Studniarz postuluje konieczność interpretacji świata przedstawionego *Zagłady*... jak i samego tekstu opowiadania pod kątem motywów odbicia, podwojenia, rezonansu oraz wywołanych przez nie kontrastów i analogii⁸³.

Miejscem aktywności widma jest oczywiście przestrzeń tytułowej posiadłości wraz z przylegającymi do niej drzewami oraz stawem. W momencie złożenia do krypty ciała lady Usher środek ciężkości emanującej z domu siły wyraźnie przenosi się do piwnicy: „Pogrzebaliśmy ją żywcem w mogile! Czyż nie mówiłem, że mam zmysły aż nazbyt czujne? Mówię ci w tej chwili, że słyszałem jej pierwsze słabe poruszenie na dnie trumny. Słyszałem już sporo dni temu, sporo dni, lecz nie śmiałem — nie śmiałem powiedzieć!”⁸⁴.

Sposób manifestacji widmowej siły można obserwować na dwóch płaszczyznach: stanu fizykalnego domu oraz kondycji psychofizycznej jego rezydentów. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z krajobrazem rozpadu. Dom i to-

⁷⁷ *Ibidem*, s. 27.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 30.

⁷⁹ E.A. Poe, *Zagłada*..., s. 254.

⁸⁰ E. Pisula, *op. cit.*, s. 46.

⁸¹ F. Lyra, *op. cit.*, s. 173.

⁸² *Ibidem*, s. 76.

⁸³ S. Studniarz, *op. cit.*, s. 138.

⁸⁴ E.A. Poe, *Zagłada*..., s. 267.

warzyszący mu staw o ciemnych wodach zdaje się toczyć dziwna choroba. Fasadę pokrytą liszajami niczym rana przebiega poprzeczna szczelina — kolejny symbol dualizmu świata przedstawionego. Fatalny stan domu koresponduje ze zdruzgotaną kondycją domowników, która, jak zostało już nadmienione, w wypadku pana domu wynikała z choroby nerwowej, fizycznej lub hipochondrii. Natomiast o przypadłości lady Madeline wiemy jedynie, że opierała się diagnozie lekarzy oraz że cechowała ją apatia, stopniowy zanik sił i częste, choć krótkotrwałe, ataki przypominające stan katalepsji⁸⁵. Najbardziej tajemniczy jest jednak jej ostatni gest, kiedy to staje rozedrgana na progu, w szatach poplamionych krwią, znamionującą być może starania, jakich wymagało od niej wydostanie się z grobowca, „i z żalonym i głuchym krzykiem” upada na brata „w gwałtownej a ostatecznej agonii”, pociągając z sobą „już trupa”⁸⁶.

Natura zjawiska, któremu uległa siostra Rodericka, do dziś dzieli badaczy. Studniarz uznaje Madeline za pochowaną żywcem i zmartwychwstałą, porównując ją z upiorną zjawą⁸⁷. Jeżeli zatem lady Usher powstała z martwych po tym, jak jej brat skazał ją na śmierć przez uduszenie, to jej tragiczny gest wobec niego można by interpretować jako rodzaj zemsty. Przykładowo Słowianie wierzyli, że niektórzy zmarli nawet po śmierci pozostają aktywni i naprzykrzają się żywym. I choć nazywali te istoty różnymi słowami, takimi jak: upiór, strzyga, strzygoń czy wieszcz, to mit ten, jak pisze Łukasz Kozak, przetrwał w niemal niezmiennym formie co najmniej kilka stuleci, opierając się ulegającemu nieustannym metamorfozom wampiryzmowi⁸⁸. Zgodnie z ludowymi wierzeniami upiory pojawiają się najczęściej w obliczu jakiegoś kryzysu, takiego jak klęska żywiołowa, głód czy zaraza⁸⁹.

Lyra tymczasem tłumaczy makabryczny pochód kobiety wybudzeniem z kateptycznego letargu⁹⁰, zwracając tym samym uwagę na zamierzoną przez Poe'go ironiczną grę z ograny motywem wampiryzmu⁹¹. W kwestii ośmieszenia wampirycznej kliszy mógłby się z badaczem zgodzić Edward Kasperski, piszący o chybionych interpretacjach *Zagłady...*, która ma przecież „dyskretnie parodystyczny i groteskowy charakter”⁹². W kontrze do tego stanowiska stoi opinia Barbary Zwo-

⁸⁵ *Ibidem*, s. 252–253.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 268.

⁸⁷ S. Studniarz, *op. cit.*, s. 76.

⁸⁸ Ł. Kozak, *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021, s. 14, 25.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 28.

⁹⁰ Oczywiście logika podpowiada odbiorcy, że informacja narratora o tym, jakoby nieszczęsna bohaterka powstała z grobu po upływie siedmiu lub ośmiu nocy (E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 261), stoi w sprzeczności z teorią o przebudzeniu ze stanu wywołanego napadem katalepsji. Przyjmijmy jednak, że dopuszczenie teorii o zmartwychwstaniu odwołuje zasadność dociekań, jakim sposobem Madeline mogła przeżyć tyle czasu zamknięta w trumnie.

⁹¹ F. Lyra, *op. cit.*, s. 172.

⁹² E. Kasperski, *Edgar Allan Poe. Tożsamość i konteksty. Wprowadzenie do lektury*, „Tekstualia” 2009, nr 1, s. 31.

lińskiej, która okres spędzony przez lady Usher w krypcie tłumaczy stanem hibernacji, w jaką zapadają śpiące w trumnach wampiry. Zdaniem badaczki rumieniec na twarzy siostry Rodericka, którą bohaterowie oglądają, uchyliwszy wieko trumny, zdradza znamiona życia. Autorka wskazuje przy tym akt podziemnego, tajemnego pogrzebu jako moment przeobrażenia chorej w pełnokrwistą wampirzycę⁹³. Takim statusem ontologicznym bohaterki tłumaczy także jej nadludzka siła, która pozwoliła uwolnić się nieszczęśliwej z okowów trumny i sforsować drzwi dzielące ją od brata⁹⁴. Zwolińska uznaje wampiryzm *Zagłady...* za wyjątkowy, bo osnuty na grze przypuszczeń. Z jednej strony chodzi o przeczcucia Rodericka, świadomość, że siostra nie umarła, ale przeobrazi się w jakąś odrażającą istotę, z drugiej zaś — o przypuszczenia czytelnika, że i pana domu czeka tragiczny koniec, którym w istocie stanie się śmierć z rąk unicestwiającej swojego sobowtóra siostry⁹⁵.

Niezależnie od tego, czy przyjmiemy teorię o zamartwychwstaniu i ataku upiora, zemście po wybudzeniu się z kataleptycznego snu, czy o wampiryzmie bohaterki, nie da się ukryć, że widmowa siła, która krąży po domu Usherów, penetrując umysły mieszkańców, intensyfikuje się z dnia na dzień, aby w końcu osiągnąć śmiertelne apogeum, unicestwiając zarówno siedzibę, jak i ostatnich dziedziców rodu.

Domofon, który jest dziełem dwudziestopierwszowiecznym, w sposób zrozumiały nie doczekał się wielu prób naukowej interpretacji. Należy jednak wyróżnić przede wszystkim pracę Kseni Olkusz *Konglomerat niesamowitości: Domofon Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*⁹⁶. Istotnie powieść Miłoszewskiego reprezentuje ten ciekawy nurt, który Marek Wydmuch określił jako bardziej fantastyczny od science fiction, ale pozostający daleko w tyle w stosunku do literatury fantasy. Literatura *weird fiction* ukazuje bowiem empiryczną rzeczywistość, w której pojawia się element irracjonalny, gdy na przykład „normalny” dom nawiedzany jest przez duchy⁹⁷. *Domofon* znakomicie wpisuje się w taką definicję.

Horyzont zdarzeń świata przedstawionego powieści sięga lat trzydziestych XX wieku, o czym dowiadujemy się z opowieści księdza Warslicha, który (jeszcze *incognito*) streszcza głównym bohaterom tragiczną historię Marianny i jej dzieci. Opowieść inwalidy pełni funkcję podobną do *Zamku Opętanego* i choć w przeciwieństwie do wiersza Rodericka pozbawiona jest symboliki i aluzyjności, to nadal

⁹³ Sposobowi pochówku zwłok przypisywano kolosalne znaczenie — przeprowadzony w odpowiedni sposób mógł uchronić zmarłego przed zamianą w upiora czy wampira. Tak zwane pochówki wampiryczne to zjawiska powszechne w Europie w średniowieczu, ale także znacznie później. Miały na celu zatrzymanie zmarłego w grobie zarówno dzięki fizycznemu unieruchomieniu ciała, jak i zastosowaniu czynności magiczno-religijnych, takich jak odwrócenie ciała zmarłego twarzą w dół, skrępowanie rąk, założenie na szyję sierpa czy nawet dekapitacja; zob. Ł. Kozak, *op. cit.*, s. 201–204.

⁹⁴ B. Zwolińska, *op. cit.*, s. 67.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 68.

⁹⁶ K. Olkusz, *op. cit.*, s. 105–130.

⁹⁷ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 39, 171.

skrywa w sobie tajemnicę — dotyczącą tożsamości opowiadającego. Zamordowana w bestialski sposób wdowa po Kopciu wykrzyczała w agonii przekleństwo, które utrwaliło się w przestrzeni Bródna, latami ścigając jej oprawców. Moment śmierci kobiety to narodziny widma, które nosi w sobie także ciężar niesłusznych oskarżeń, krzywoprzysięstwa i samosądu. Trauma tych wydarzeń spaja się z przestrzenią, nieopodal której kilkadziesiąt lat później zostanie postawiony blok z dziesiątkami mieszkańców. Przestrzeń ich ciasnych mieszkań stanie się miejscem nawiedzeń widma sprzed lat — widma, które domaga się sprawiedliwości.

Choć do zbrodni doszło w odległości kilku przecznic od bloku, to miejsce, które wybrano na jego fundamenty, jest szczególne. Po masakrze, do której podjudzał ksiądz Warslich, ustalono bowiem oficjalną wersję wydarzeń, w myśl której Marianna dokonała samospalenia, pociągając za sobą dzieci. Jako samobójczynię pochowano ją więc poza murami znajdującego się w okolicy bródnowskiego cmentarza, dokładnie pod obecnym miejscem zamieszkania małżeństwa Łazarzków, Wiktora, Kamila i pozostałych lokatorów. Podobnie jak krypta pod domem Usherów piwnica pod bródnowskim betonowym molochem skrywa ciało tragicznie zmarłej kobiety.

Widmo przybiera więc początkowo kształt kłątwy, która skutecznie nęka siedem osób odpowiedzialnych za śmierć Marianny i jej córek. W niecały rok po morderstwie wszyscy sprawcy, w tym kapłan⁹⁸, targani „zwierzęcym strachem”, „żyjący w panice”, nie mogąc „uciec przed czymś, co było w ich głowach”⁹⁹, popelniają samobójstwa. Ich szczątki również spoczywają poza cmentarnym murem, a 40 lat później staje na nich blok. Mordercy w pewnym sensie zabierają widmo tragedii do grobów, jest ono jednak trwalsze niż ich śmiertelne ciała i trwa w przestrzeni bródnowskich murów, niejako inkorporując duchy spoczywających w podwalinach domu, który od teraz staje się miejscem aktywności widm. Warslich uważa, że to budowa bloku je obudziła: „Koparki wywlokły z ziemi kłątwe sprzed lat”¹⁰⁰ — w tym sensie widma wychodzą na jaw spod warszawskiej ziemi.

Od tej pory widmowa siła dominuje w przestrzeni budynku. Już w trakcie jego budowy dochodzi do pięciu śmiertelnych wypadków, następnie w makabryczny sposób giną anonimowi lokatorzy: chłopak dekapitowany windą; kobieta, która wyskoczyła z okna; mężczyzna, który wpadł do szybu; oraz ci, których odbiorca poznaje na kartach powieści: rodzice Kamila, a — jak się później okaże — także

⁹⁸ Ksiądz Warslich popelnił samobójstwo: „powiesił się w Lesie Bródnowskim” — Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 278. Powrócił jako widmo — inwalida uwięziony w murach bloku. Jak tłumaczył to Agnieszce: „Ostatnie dni powinny zmienić Pani definicję pojęć, takich jak »niemożliwe« i »nieprawda«. Podobnie jak ulec zmianie powinny pewne pani wyobrażenia dotyczące klasycznie rozumianej ontologii [...]. To znaczy, że nie wszystkie byty są takie, jakie się pani wydają” — *ibidem*, s. 348.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 278.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 281.

Kamil; nauczyciel wychowania fizycznego oraz pani Michalak. Blok pochłonął 40 żyć do momentu, w którym tajemniczy inwalida opowiada historię Marianny.

Wpływ widmowej siły na mieszkańców bloku Warslich opisuje następująco:

nie ma człowieka, który nie nosiłby w sobie wielkich traum, lęków, prawdziwych lub urojonych win, marzeń gwałcących wszelkie normy społeczne. Zepchnięte w najdalsze zakamarki psychiki, czynią nas bezradnymi, kiedy pojawiają się na powierzchni. Przez całe życie uczymy się udawać, że ich nie ma, zamiast stawać z nimi twarzą w twarz. Zmuszeni do tej konfrontacji, przegrywamy, choć moglibyśmy zwyciężyć. Wybieramy najłatwiejsze wyjście: ucieczkę. A ucieczką od samego siebie może być tylko śmierć lub szaleństwo¹⁰¹.

Zasadniczą formą oddziaływania fatalnej siły na „obecnych” jest więc zmuszanie ich do konfrontacji z własnymi lękami, która odbywa się poprzez projekcję koszmarnych snów. W ten sposób manifestuje się widmo.

W przypadku *Zagłady domu Usherów* manifestacja widmowej siły, przenikającej mury i świadomość ich mieszkańców, przybrała w finałowej scenie kształt wampirycznej sylwetki lady Madeline. W powieści Miłoszewskiego widma także przyoblekają kształty niegdyś żywych postaci — oprawców Marianny, księdza Warslicha i samobójców, których dosięgnęła fatalna siła, zamkniętych pod pozorem życia w 15 pustych mieszkaniach. Jak w opowiadaniu Poeego dochodzi do eskalacji mocy, które zawładnęły budynkiem, tak w *Domofonie* mroczna siła kumuluje się, by w końcu zamknąć cały blok, więżąc jego mieszkańców, nasilić nękające ich koszmary oraz ukonstytuować się w jeszcze jednej intrygującej postaci — czarnej mazi, „czarnego nic, krążącego po instalacjach”¹⁰². Ową eskalację dobrze określa ksiądz, mówiąc: „To, co do tej pory było tylko w sferze psychiki, nagle się zmaterializowało i zaczęło zagrażać mieszkańcom w sposób fizyczny”¹⁰³. Podobnie u Poeego „treść fizyczna szarych murów, baszt i czerniawego stawu, gdzie się cały gmach zwierciadlił — wycisnęły po pewnym czasie swą pieczęć na treści duchowej jego istoty”¹⁰⁴.

Miejszem tego fizycznego kontaktu będzie piwnica bloku przy Kondratowicza, do której zostaną zmuszeni zejść ocalali bohaterowie. Pomysł ten narodził się w głowie Wiktora, który uznał, że areną, na której rozegra się ostateczna potyczka o ich życie, musi być miejsce, gdzie zbezczeszczono groby, mieszając szczątki morderców i ich ofiar. Do piwnicy schodzą kolejno: Robert Łazarek, nękany nawiedzającymi go wizjami; pani Emilia Wierzbicka, uzbrojona w wiarę; i pomysłodawca wyprawy Wiktor Sukiennik. Na każde z nich na dole czeka własne widmo, podsycane i wyolbrzymiane przez to, co czai się w podziemiach.

Jednak trauma, którą niesie z sobą w ciemność dziennikarz, jest szczególna, bo swoje źródło ma także w pewnej piwnicy — nie tej, do której mężczyzna schodzi, lecz w schronie, „który nigdy nie schronił nikogo poza mordercami,

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*, s. 82.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 252.

a dla duszy pewnej młodej dziewczyny stał się grobem”¹⁰⁵. Przestrzeń połączonych piwnic budynku szkoły oraz sąsiadującego z nim bloku, w których doszło do tragedii Honoraty, łączy z podziemiami domu Usherów i bródnowską piwnicą upiorna paralela. Widmo manifestujące się dotąd tylko we śnie, teraz, uruchomione wpływem grobu Marianny, staje się fizycznym doświadczeniem, które prawdopodobnie skończyłoby się dla Wiktora tragicznie, gdyby nie ona sama — zamordowana kobieta.

Nawiedzenie dobiega końca. Widma nie da się pokonać, może ono odejść samo, usatysfakcjonowane, uzyskawszy sprawiedliwość. Jak mówił Warslich, ludzie powinni stawać ze swoimi lękami twarzą w twarz. Zmuszeni do tej konfrontacji, przegrywają. Wiktor decyduje się na nią dobrowolnie i świadomie, dlatego ukazuje mu się Marianna — bynajmniej nieprzypominająca upiora czy wampira, lecz w pełnej krasie swojego piękna — która kwituje jego starania słowami: „Wystarczy, że wiesz. I że chcesz”¹⁰⁶.

Podsumowanie

Perspektywa widmontologiczna przesuwając punkt ciężkości w interpretacji *Zagłady domu Usherów* z prób wyjaśniania zakończenia na moment przytoczenia przez narratora wiersza autorstwa Rodericka. *Zamek Opętany* zawiera bowiem enigmatyczny opis zdarzenia tragicznego, które jest źródłem widma nawiedzającego rezydencję i jej mieszkańców. Przybiera ono kształt złowieszczej aury, która sączy w umysły mieszkańców niepokój i podszeptuje im złe przeczucia, kumulujące się nad tytułową rezydencją wraz z ciemnymi chmurami, by w końcu spaść na nich burzą spełnionej zagłady, dokonywanej upiornymi rękoma powstałej z grobu lady Usher. Natomiast *Domofon*, który jest przecież horrorem, powieścią o mściwych duchach, wpisuje w przestrzeń obskurnego i ordynarnego Bródna dozę cudowności w postaci nadprzyrodzonych zdarzeń, nawiązując aluzyjnością niektórych wątków do tradycji Poe’go.

Teksty różni przede wszystkim zakończenie, w którym Miłoszewski ukazał idylliczny moment, kiedy po burzy nastaje cisza. Blok nie wali się, nie zapada pod ziemię jak mroczny dwór Usherów. Ale i spotkanie mężczyzny z uformowanym w kobiecą sylwetkę widmem jest w obu dziełach różne. Rzeczywista śmierć Madeline, jak słusznie zauważa Zwolińska, wymaga unicestwienia także jej sobowtóra, nierozdzielnie z nią związanego bliźniaczego brata¹⁰⁷. Jednak nie ich wzajemne połączenie się zamyka moment nawiedzenia. Zagłada dokonuje się dopiero wtedy, kiedy pod ziemię zapada się też dom, będący dopełnieniem rodzeństwa i reprezentacją całego rodu, który umiera wraz z Roderickiem i jego siostrą.

¹⁰⁵ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 338.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 341.

¹⁰⁷ B. Zwolińska, *op. cit.*, s. 68.

Połączeniu się bliźniąt w tekście Miłoszewskiego odpowiada zjednoczenie się Wiktora z jego własnym widmem, pogodzenie się z tym, co zobaczy za drzwiami piwnicy. *Katharsis* tego bohatera, nazwijmy to oksymoronicznie, ma łagodny charakter. Zakończenie historii Rodericka i Madeline jest zaś dynamiczne i rozgrywa się nocą. Narrator *Zagłady*... obserwuje, jak ciemne, wzburzone wody stawu sklepiają się nad ruinami pałacu. Finałowa scena *Domofonu* jest statyczna i rozgrywa się za dnia — na Wiktora i pozostałych ocalałych czeka „najpiękniejszy listopadowy dzień, jaki widział”¹⁰⁸.

Bibliografia

Teksty

- Derrida J., *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
 Miłoszewski Z., *Domofon*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005.
 Poe E.A., *Zagłada domu Usherów*, [w:] E.A. Poe, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Muza, Warszawa 2002, s. 244–268.
 Szekspir W., *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Opracowania

- Butler D.W., *Usher's Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe's Gothic Tales*, „American Literature” 1976, nr 1, s. 1–12.
 Fiddler M., *Ghosts of Other Stories: A Synthesis of Hauntology, Crime and Space*, „Crime, Media, Culture” 15, 2019, nr 3, s. 463–477.
 Hall C.S., Lindzey G., *Teorie osobowości*, przeł. J. Kowalczevska, J. Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
 Heller M., *Ewolucja kosmosu i kosmologii*, „Urania” 1978, nr 2, s. 34–44.
 Hoffman D., *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1972.
 Izdebska A., *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003, s. 33–41.
 Jameson F., *Marx's Purloined Letter*, [w:] J. Derrida, *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's "Specters of Marx"*, red. M. Sprinker, Verso, London 2008, s. 26–67.
 Kasperski E., *Edgar Allan Poe. Tożsamość i konteksty. Wprowadzenie do lektury*, „Tekstualia” 2009, nr 1, s. 15–34.
 Kidwai A.R., Newey V., *The Burning Heart in Poe's "Al Aaraaf": Another Possible Source*, „Notes and Queries” 1997, nr 3, s. 365–366.
 Kozak Ł., *Upiór. Historia naturalna*, Fundacja Evviva L'arte, Warszawa 2021.
 Lyra F., *Edgar Allan Poe*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.
 Marzec A., *Widmontologia*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
 Olkusz K., *Konglomerat niesamowitości: Domofon Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i Kultura Popularna” 15, 2009, s. 105–130.

¹⁰⁸ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 345.

- Pisula E., *Autyzm. Od badań mózgu do praktyki psychologicznej*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2012.
- Rózkiewicz T., *Tytułowa posiadłość w Zagładzie domu Usherów jako fizyczna reprezentacja zmieniającej się psychiki bohaterów*, [w:] *Poe-Land: studia i szkice*, red. K. Maciąg, O. Weretiuk, E. Rokosz-Piejko, G. Jagiełło, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017, s. 134–142.
- Rybicka E., *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 21–23.
- Sinko Z., *Wstęp*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Zakład Narodowy im Ossolińskich — Wydawnictwo, Wrocław 1964, s. III–LXXIX.
- Studniarz S., *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.
- Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Zwolińska B., *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej: na przykładzie Opowieści niesamowitych Edgara Allana Poeego, Poganki Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002.

Źródła internetowe

- Miejsce*, Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/;2482896>.
- Porfirogeneta*, Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/slovniki/porfirogeneta.html>.
- Strzelecki D., Józefowicz O., *Indukowane zaburzenia urojeniowe*, oprac. M. Stelmach, Psychiatria po Dyplomie, 2015, <https://podyplomie.pl/psychiatria/19066,indukowane-zaburzenia-urojeniowe>.

Filmografia

- Do piwnicy (Do pivnice)*, reż. J. Švankmajer, Czechosłowacja 1983.

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.29.17>

Adam Mazurkiewicz

ORCID: 0000-0003-3804-6445

Uniwersytet Łódzki

Cykl krakowski Maryli Szymickowej [właśc. Jacka Dehnela i Piotra Tarczyńskiego] jako retro krytyczne

Słowa kluczowe: kryminał retro, nostalgia, retrotopia, Maryla Szymickowa, Kraków

Keywords: retro crime story, nostalgia, retrotopia, Maryla Szymickowa, Kraków

The ‘Kraków Series’ by Maryla Szymickowa [pen name of Jacek Dehnel and Piotr Tarczyński] as a Critical Retro

Summary

The essay proposes treating the critical category of retro as an interpretative key for Maryla Szymickowa's 'Kraków series.' Stories about the adventures of Zofia Szczupaczyńska make us aware of the possibility of perceiving the past not only from the perspective of nostalgia, but also allowing to maintain a reflective distance to the presented world, modeled on 19th-century realities, historically attested. The confrontation of fictional reality and its historical prototype also allows to expose the phantasmatic character of visions of the past functioning in the collective imagination. Efforts aimed at beautifying history are replaced in retro by a critical, disillusioning look at the past times by focusing the artists' attention on what in the collective imagination has so far been replaced as casting a shadow on the idyll of the 'good old days' (in Szymickowa's cycle it is primarily a question of the emancipation of women, objectified in patriarchal culture). By 'disenchanted' taboos, retro-critical issues can fulfill a culturally and socially significant function as Geertz's 'confused species,' allowing for articulation and understanding of social mechanisms regulating visions of this past. What draws attention is drawn to the multi-faceted nature of the deconstruction of socially functioning visions of the past: from axiology, inscribed in the presented world, through the poetics of stories imitating the 19th-century realistic novel, to the specificity of the communicative situation.

Uwagi wstępne

Omawiając istotę nostalgii, Marek Zaleski zwraca uwagę na retrospektywny charakter tego fenomenu; według badacza jest ona postawą wobec rzeczywistości, a jednocześnie sposobem jej doświadczania, sytuującym ideał w przeszłości¹. Nostalgia zakłada odczuwanie jej w sposób „serio”, jakkolwiek — w relacji do świadectw historycznych — jej kształt ulega deformacji (odrealnieniu), ponieważ opiera się ona na wspomnieniach, te zaś — niezależnie od woli wspominającego — zawsze mają charakter subiektywny². Obrazy minionego, „wpisane” dzieki nostalgii w fabuły opowieści retro, zwracają uwagę odbiorcy na rangę figury „starych, dobrych czasów” (nie zapominajmy przy tym: dobrych, jako że — co podkreśla Keith Tester — bezpowrotnie minionych³). Jednocześnie brak dystansu nostalgii do samej siebie wynika w niej z przyjęcia modelu lektury „nawinnej”, w której dominuje zachwyty nad „rozkoszą czytania”, rozumianą — za Magdaleną Żardecką-Nowak — jako przyzwolenie czytelnika na „pochlōnienie” go przez dzieło literackie⁴.

Postawa reprezentowana przez nostalgika wyklucza deziluzyjne spojrzenie na przeszłość. Ta bowiem odgrywa w literaturze nostalgiczej rolę mitycznego „wtedy i tam”, odrzucającego świadectwo empirii⁵. To postawa, dla której negatywnym punktem odniesienia pozostają gry typu *make-believe* — przeciwnie niż w nich nostalgik nie udaje wiary w prezentowane mu „prawdy”, on w niej wierzy. Pozostaje tym samym odległy od postawy opisywanej przez Zbigniewa Bauera w następujący sposób: „Będziemy bawić się, widząc, że dajesz się nabrać i że próbujesz nas nabierać, że wcale nie jesteś nabrany”⁶. „Zanurzenie” w wykre-

¹ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 11.

² Owa rozbieżność między tym, co pamiętamy, a tym, co zapisane w źródłach historycznych, wynika z faktu, że wspomnienia nie są idealnym odbiciem rzeczywistości, lecz zostają poddane specyficznemu przefiltrowaniu oraz — często podświadomemu — ubarwieniu i fikcjonalizacji; zob. A. Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 2011, s. 183–184.

³ Zob. K. Tester, *Nostalgia*, [w:] K. Tester, *The Life and Times of Post-Modernity*, London 1993, s. 65–66, za: W.J. Burszta, *Nostalgia i mit*, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko*, red. E. Domańska, Poznań 1997, s. 125.

⁴ Zob. M. Żardecka-Nowak, *Księgozbiory radości, czyli o sztuce pisania, czytania i kompletowania bibliotek*, „Logos i Ethos” 2016, nr 1 (specjalny), s. 22.

⁵ Zob. W.J. Burszta, *op. cit.*, s. 120. Społeczne i ideologiczne zagrożenia płynące z nadania przeszłości władzy nad teraźniejszością rozważa Zygmunt Bauman w *Retrotopii*. Badacz uświadamia nam konsekwencje płynące z zawłaszczenia przez to, co minione (a jednocześnie nieprzepracowane/wyparte), współczesności; zob. Z. Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. K. Lebek, Warszawa 2018.

⁶ Z. Bauer, *Plotki o gwiazdach jako składnik narracji transmedialnych. Propozycja teoretyczno-literackiej perspektywy*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicoliteraria” 2009, nr 9, s. 12. Nie ma w tym przypadku zatem — mówiąc językiem Kandalla L. Waltona (na którego Bauer zresztą się powołuje) — „gry w udawanie”; przywołany badacz podkreślał

owane na potrzeby fikcji artystycznej *simulacrum*/fantazmat przeszłości możliwe jest przecież jedynie wówczas, gdy:

— czytelnicza terażniejszość (w konfrontacji z czasem minionym) obnaża swą miślność; nostalgia zatem — w myśl rozpoznania Svetlany Boym — staje się kulturowym mechanizmem obronnym, pozwalającym zachować sens własnego istnienia⁷;

— nie ma sygnałów emersyjności, niepozwalającej na emocjonalne zaangażowanie się czytelnika w losy bohaterów, a tym samym nabrania do nich dystansu emocjonalnego⁸; tym samym nostalgia umożliwia przeżywanie wspomnień (*resp.*

rangę zakorzenia gry wyobraźni w realiach; zob. K.L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA-London 1990, s. 68: „Make-believe the use of (external) props in imaginative activities is a truly remarkable invention”.

⁷ Zob. S. Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, przeł. L. Stefanowska, [w:] *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. F. Modrzejewski, M. Sznajderman, Wołowiec 2002, s. 288. Omawiany przez Boym mechanizm możemy odnaleźć na przykład w *Pozdrowieniach z Londynu* (2013) Krzysztofa Beški. W tej powieści ramą modalną historii usytuowanej czasowo w XIX wieku jest czytelnicza terażniejszość. Podporządkowana unaocznieniu wartościowania fabuła została ukształtowana w taki sposób, aby przeciwstawić makabryczną (ale dzięki temu także czytelniczo atrakcyjną) zbrodnię dziewiętnastowieczną dzisiejszemu występki, polegającemu na planach założenia sieci agencji towarzyskich, w których miałyby pracować nielegalne imigrantki z Ukrainy i Bułgarii. Konfrontacja realiów obu planów czasowych jednoznacznie przesądza o „wyższości” minionego nad tym, co odbiorcy współczesne. Reprezentatywne dla takiego wartościowania zdają się słowa piosenki towarzyszącej filmowi *Lata dwudzieste... lata trzydzieste...* (reż. Janusz Rzeszewski, Polska 1984), które można uznać za klucz interpretacyjny dla istoty kryminału retro: „Za ileś lat, przez Nowy Świat / Już inni ludzie wieczorami będą szli. / A jednak wiem na pewno, / Że melodyjką zwiewną / Powrócą nasze dni. / Lata dwudzieste, lata trzydzieste / Wrócą piosenką, sukni szelestem, / Błękitnym cieniem nad talią kart / I śmiechem, który kwitował żart. / Lata dwudzieste, lata trzydzieste / Kiedyś dla wrzuseń będą pretekstem, / Zapachem dawno już zwiędłych bzów, / Poezją skrytą wśród zwykłych słów” — L. Warzecha, *Lata dwudzieste, lata trzydzieste*, Tekstowo.pl, https://www.tekstowo.pl/piosenka,ludmila_warzecha,lata_dwudzieste_lata_trzydzieste.html (dostęp: 30.11.2019).

⁸ Mianem emersji, za Piotrem Kubackim, będziemy określać zabiegi pozwalające na grę z odbiorcą i z jego przyzwyczajeniami oraz oczekiwaniami, wynikające z wprowadzenia dyskursu sytuującego się na pograniczu świata fikcyjnego i pozaartystycznego (zob. P. Kubiński, *Emersja — antyiluzyjny wymiar gier wideo*, „Nowe Media” 2014, nr 1 (5), s. 173). Nie można oczywiście zapominać, że intencjonalnie badacz omawia zjawisko emersji (zgodnie z tytułem szkicu) w odniesieniu do gier cyfrowych. Ukazany przez Kubińskiego mechanizm kreowania „antyiluzyj” jest jednak na tyle uniwersalny, że można jego ustalenia wykorzystać również w namyśle nad innymi mediami kultury, w tym literaturą. Sytuacja ta wynika na przykład z zaakcentowania autotematycznego charakteru opowieści bądź takiego jej ukształtowania, w którym szczególony charakterystyczne dla danej epoki traktowane są pretekstowo. Z takim rozwiązaniem mamy do czynienia w powieści Sylwii Chutnik *Smutek cinkciarza* (2016). Co więcej, w utworze realia PRL-u ograniczone są do niewielu akcentów: uwag o noszonych przez cinkciarzy modnych jeansowych kurtkach, niedoborze towarów, kolejkach; przywoływane są też niegdysiejsze przeboje muzyczne. Można zatem uznać *Smutek cinkciarza* za kryminał historyczny (z nurtu *true crime story*) osadzony w czasach Polski Ludowej, lecz nie za kryminał retro. Również *Iluzjonisty* (2019) Remigiusza Mroza nie można postrzegać jako powieści należącej do nurtu kryminału retro, mimo że pojawiają się w niej liczne wtręty ukazujące realia ostatnich lat PRL-u.

czasu minionego) dzięki oddziaływaniu na pamięć zmysłów, a jednocześnie sytuuje w sferze pamięci terażniejszość⁹;

— przeważającym kodem lekturowym jest lektura „naiwna”, to jest taka, w trakcie której odbiorca ulega „złudzeniu mimetycznemu”¹⁰; językowym wykładnikiem utworu jest wówczas styl „przezroczystry”, charakteryzujący się „niewidzialnością” narratora tak, aby uwaga czytelnika skupiona była na fabule, nie zaś sposobie jej ukazywania¹¹ (służyć temu może zarówno styl „przezroczystry”, jak i zabieg „wrzucenia” czytelnika opowieści *in medias res*).

Na „giełdzie literackiej” istnieją jednak utwory, w odniesieniu do których szczególnie ostatni z wymienionych tu warunków lektury nostalgicznej zostaje spełniony w sposób połowiczny. Wynika to z takiej organizacji świata przedsta-

⁹ Zob. P. Czapliński, *Przetwarzanie nostalgii*, [w:] P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 176.

¹⁰ Zob. D.R. Schwartz, *Humanistyczna etyka lektury*, przeł. J. Czernik, „Wielogłos” 2009, nr 1–2, s. 133.

¹¹ Deziluzyjne zabiegi związane są z — wspomnianym uprzednio — emersyjnym charakterem odnarratorskich komentarzy, wprowadzających dystans między świat stanowiący i czytelnika poprzez uświadomienie mu zapośredniczenia kontaktu z rzeczywistością kreowaną na potrzeby fabularnej fikcji. Przykładem jest precyzyjne dookreślenie czasu akcji, sugerujące, że całość zdarzeń poznajemy *ex post*, bądź przemieszanie planów czasowych fabuły. Osobną kwestią pozostają uwagi narratora, przywołujące pamięć kulturową tekstów sytuowanych ahistorycznie wobec czasu fabuły. Z takim rozwiązaniem mamy do czynienia w powieści *Komisarz Zdanowicz i północzochy gubernantek* (2020) Michała Radoryskiego. Akcja utworu rozgrywa się w 1909 roku, jednak pojawia się — jako punkt odniesienia do organizacji Fajfra Dratwy (postać autentyczna) — wzmianka o filmie *Dawno temu w Ameryce* (reż. Sergio Leone, Włochy–USA 1984), którego akcja toczy się w latach dwudziestych XX wieku (zob. M. Radoryski, *Komisarz Zdanowicz i północzochy gubernantek*, Grodzisk Mazowiecki 2020, s. 438). W cyklu krakowskim Szymicznejowej odnajdujemy analogiczny mechanizm emersyjności przez ahistoryczność skojarzenia paratekstu, jakim jest okładka *Seansu w Domu Egipskim* (2018). Wykorzystany zostaje w niej kadr z filmu *Doktor Mabuse — gracz* (reż. Fritz Lang, Niemcy 1922), którego akcja rozgrywa się w okresie Republiki Weimarskiej. Tematycznie scena kadru i akcja powieści korespondują z sobą, jednak ahistoryczność wykorzystania tekstu kultury jest nieprzypadkowa, o czym świadczy z kolei ilustracja na okładce *Złotego rogu*, w pełni korespondująca z ukazywanymi w utworze czasami. W tym celu została wykorzystana fotografia sceny z *Wesela* Wyspiańskiego, z udziałem Bolesława Zawierskiego (w roli Pana Młodego) oraz Marii Henryki Przybyłko-Potockiej (jako Panny Młodej) — datowana na 1901 rok, funkcjonowała ona w obiegu jako pocztówka (zob. A. Bartków, *Stanisław Wyspiański „Portret Wandy Siemaszkowej w stroju scenicznym Panny Młodej z »Wesela«”*, „Niezła Sztuka”, 3.05.2020, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/stanislaw-wyspianski-portret-wandy-siemaszkowej-w-stroju-scenicznym-panny-mlodej-z-wesela/>, dostęp: 29.07.2022). Jednocześnie ilustracja ta zostaje „uzupełniona” zdjęciem z filmu *Zmęczona śmierć* (reż. Fritz Lang, Niemcy 1921); zob. M. Szymiczekowa [właśc. J. Dehnel, P. Tarczyński], *Złoty róg*, Kraków 2020, s. 4. Zestawienie w ramach wykorzystanej techniki kolażu elementów pochodzących z różnych epok można odczytywać jako refleksję nad uwikłaniem w opowieści retro czasu stanowiącego i czytelniczego (w tym odbiorcy pierwodruku i kolejnych edycji utworu). Świadomość tego ma Dehnel jako autor *Lali*, w której czytamy: „Opowiadanie dokonuje się w czasie — raz, że opisuje czas miniony, wydany, upłyniony, ułożony w sprawdzalne chronologie i układy zdarzeń, a dwa, że opisuje go również w czasie” — J. Dehnel, *Lala*, Warszawa 2006, s. 18.

wionego, że możliwy staje się jego dwojaki odbiór. W sytuacji gdy czytelnik zaczyna czytać w sposób „naiwny”, może traktować opowieść „serio”, a perypetie fabularne staną się dla niego wartością samoistną, przez pryzmat której wartościować będzie dany utwór. Taka strategia nie wyczerpuje jednakże potencjalnych sensów wpisanych w tekst kultury, albowiem zarazem możliwe jest odczytywanie owych zdarzeń składających się na akcję w sposób pretekstowy. Pojawia się wtedy — obcy twórczości nostalgicznej — sygnał dystansu, będący wyrazem samoświadomości twórców, dostrzegających niebezpieczeństwa związane z konwencjonalizacją wizji przeszłości. Remedium na ową konwencjonalizację — wraz z banalizacją, do której ona prowadzi — staje się zakłócanie uproszczonego obrazu świata przedstawionego¹².

Dystans ten ma charakter krytyczny wobec proponowanych w literaturze nostalgicznej wizji minionych czasów. Zarazem jednak owa rezerwa niekoniecznie musi się wiązać z rezygnacją z doczasowych mitów funkcjonujących w *imaginarium communis*. Deziluzyjność proponowanych wizji nie polega wówczas na reinterpretacji przeszłości (co ma miejsce choćby w cyklach Marka Krajewskiego o Breslau/Wrocławiu i Lwowie), lecz na zintensyfikowaniu uobecnienia jej materialnego wymiaru, by możliwe stało się odczytywanie go w sposób „nie-naiwny” (przy czym klucz genologiczny, to jest schemat kryminalny, pozostaje nienaruszony).

Kulturowym punktem odniesienia dla twórczości kontestującej wypracowaną w nurcie kryminału retro poetykę jest avant-pop. Zjawisko to można traktować jako artystyczny wyraz twórczego oporu, umożliwiający zwalczanie kultury pop jej własnymi środkami przez nienormatywne użycie przywoływanych kodów kulturowych. Oddziaływanie to jest możliwe dzięki wykorzystaniu w avant-papie akcentów eksperymentalnych i zmianie kontekstu kulturowego¹³. Jest to zatem przejaw aktywności kulturotwórczej, którą Michel de Certeau określa mianem „dróg w poprzek”, to jest świadectw alternatywnego — wobec oficjalnie narzu-

¹² W prozie „wysokoartystycznej” sygnalizowane przezwytyczenie banalizacji realizowane jest głównie przez wprowadzenie wtretów odnarratorskich i taką konstrukcją fabuły, która uniemożliwia jej postrzeganie z perspektywy nostalgicznej rzeczywistości wykreowanej na potrzeby opowieści. Naszkicowane tu procesy dekonstrukcji nostalgii dokładnie omawia — na przykładzie literatury ostatniej dekady XX wieku — Przemysław Czapliński, *Przetwarzanie nostalgii...*, s. 164. Badacz nie odnosi się do przykładów kryminału retro (jakkolwiek nurt ten można datować na rok 1999 w związku z publikacją Marka Krajewskiego *Śmierć w Breslau*, w powszechnej opinii „archetektu założycielskiego” rodzimego kryminału retro), jednak mechanizmy „nostalgizacji”, które omawia Czapliński, znajdują zastosowanie również w odniesieniu do tego zjawiska.

¹³ Zob. T. Olaniyan, *Arrest the Music! Fela and His Rebel Art and Politics*, Bloomington-Indianapolis 2004, s. 7: „A form of popular music that is self consciously experimental, new, and distinct from existing forms in its sociocultural context”. Przyjmując zaproponowaną przez badacza definicję avant-popu, nie można zapominać, że intencjonalnie odnosi się ona do działalności muzycznej, ale i politycznej Feli Kuti [właśc. Olufela Olusegun Oludotun Ransome-Kuti]. Wydaje się jednak, że sam mechanizm przemiany popu w avant-pop — niezależnie od medium — jest tożsamy.

conego — sposobu użycia wytworów dominującej kultury¹⁴. Zjawisko to badacz opisuje następująco:

Racjonalnemu, ekspansjonistycznemu, centralnemu, spektakularnemu oraz hałaśliwemu wytwarzaniu jest przeciwstawiona produkcja zupełnie innego rodzaju, określana jako konsumpcja charakteryzująca się podstępami, rozpadem zależnym od sposobności, kłusowaniem, skrytością, nieustannym szemraniem, czyli, w sumie, niby-niewidzialnością, gdyż nie ujawnia się ona poprzez własne produkty [...], ale przez sztukę używania produktów jej narzuconych¹⁵.

Analogiczny do opisywanego przez de Certeau mechanizm „użycia narzuconych produktów” można zauważyć w avant-popie. Wskazując na transgresyjny charakter tego zjawiska, Piotr Marecki tak oto je definiuje: „Subwersja avant-popu zasada się na tym, że artyści wykorzystują elementy kultury dominującej jako gotowe, przechwytyują ich przekaz i zmieniają znaczenia, tym samym wyzwalają myślenie”¹⁶.

Zbliżony do wskazywanego tu mechanizmu proces instrumentalnego wykorzystywania popkulturowej konwencji, jaką jest kryminał retro, można odnaleźć w realizacjach „przesuwających” ją z rejestru „niższego” w stronę obiegu wysokoartystycznego. Mamy wówczas do czynienia z dystansującą odbiorcę wobec świata przedstawionego recepcją określaną przez Barbarę Szczekałą mianem retro krytycznego¹⁷. Badaczka definiuje to zjawisko jako przepracowany resentyment, dzięki któremu możliwy staje się zanik — podatnej na ideologiczne manipulacje, a jednocześnie fundamentalnej dla literatury nostalgicznej — tęsknoty jako domi-

¹⁴ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. XLI.

¹⁵ *Ibidem*, s. 32.

¹⁶ P. Marecki, *Strategie subwersywne w polskiej literaturze XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 319. Omawiając mechanizmy subwersywności dzieła sztuki, Łukasz Ronduda podkreśla dwuaspektowość tego zjawiska — jest ona bowiem nie tylko związana z estetyką kulturowego oporu wobec kultury dominującej, ale też wytwarzaniem znaczeń (a poprzez to również tożsamości); zob. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 9. Należy przy tym zaznaczyć, że subwersyjność w odniesieniu do cyklu Szymborskiej ma ograniczony charakter. Zdecydowanie pełniej potencjał krytyczny kryminału retro wykorzystuje Michał Radoryski w *Komisarzy Zdanowiczu i pończochach guwernantek*. Tym, co pozwala rzeczonoż powieść odczytywać w kluczu rozrachunkowym, jest quasi-wstęp autorstwa Ebenezera Rojta [właśc. M. Radoryskiego], w którym rozprawia się on z obrazem Krakowa utrwalonym w sentymentalnym serialu *Z biegiem lat, z biegiem dni* (reż. Andrzej Wajda, Edward Kłosiński, Polska 1980) traktowanym — *pars pro toto* — jako synonim modelu nostalgicznego obrazu nadwiślańskiej metropolii; zob. E. Rojt [właśc. M. Radoryski], *Kryminał polemiczny?*, [w:] M. Radoryski, *op. cit.*, s. 5–6.

¹⁷ Zob. B. Szczekała, *Nie tylko nostalgia. Fenomen retro krytycznego*, [w:] *Pomiędzy retro a retromanią*, red. P. Włodek, M. Major, Gdańsk 2018, s. 279. Zjawisko to nie ogranicza się do medium literatury. Jako apogeum retro krytycznego Joanna Kostana traktuje obecny w kinie lat osiemdziesiątych XX wieku nurt *neo-noir*, utożsamiany przez nią z powrotem do klasycznych źródeł i tendencji dzięki nostalgiczności obdarzonej potencjałem krytycznym, a dzięki temu kreującym; zob. J. Kostana, *„Retromania” lat 80. O różnych obliczach kina neo-noir*, [w:] *80s Again!*, red. A. Jabłońska, M. Koryciński, Warszawa 2017, s. 165.

nanty w myśleniu o przeszłości. Zakwestionowanie mitu złotego wieku (zawsze sytuowanego w przeszłości) pozwala w retro krytycznym na ocalenie przeszłości przed banalizacją właśnie przez intensyfikację banału do takiego stopnia, aby — niczym w avant-popie — zaistniał on w sposób intencjonalnie ostentacyjny.

Cykl krakowski Maryli Szymiczkowej — studium przypadku

Reprezentatywnym przykładem sygnalizowanej tendencji w kryminale retro do podporządkowania kreacji świata przedstawionego subwersji jest cykl krakowski Maryli Szymiczkowej [właśc. Jacka Dehnela i Piotra Tarczyńskiego]¹⁸. Dotychczas ukazały się cztery tomy: *Tajemnica Domu Helclów* (2015), *Rozdarta zasłona* (2016), *Seans w Domu Egipskim* (2018) oraz *Złoty róg* (2020). Protagonistą opowieści jest Zofia Szczupaczyńska — mieszcza o inklinacjach detektywistycznych. Mimo że reprezentuje klasę średnią (a przy tym identyfikuje się ze stanowiskiem

¹⁸ Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia jesteśmy uprawnieni do określenia powieści Szymiczkowej mianem kryminału. Bezsprzecznie w cyklu wykorzystywane są kryminalne wzorce fabularne, co podkreśla Anna Podstawka: „Kryminały Szymiczkowej perfekcyjnie realizują klasyczny schemat fabularny powieści detektywistycznej z detektywem amatorem w roli głównej, od zabójstwa do zidentyfikowania sprawcy i wyjaśnienia krok po kroku wszystkich okoliczności wydarzeń. Ostatnie ogniwa śledztwa wraz z zawilocią motywacji zbrodni, rozgrywające się poza świadomością czytelnika, zostają ujawnione w finalnej scenie kulminacyjnej [...], kiedy dowiadujemy się, kto i dlaczego zabił” — A. Podstawka, *Młodopolskie kryminały z Galią w tle, czyli Maryli Szymiczkowej sposób na kryminał retro*, „Teki Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych” 2020, nr 6, s. 116. Wątek zbrodni, konstytutywny dla tego gatunku, jest jednak wykorzystywany instrumentalnie. Obecność przestępstwa w świecie przedstawionym cyklu to jedynie inspiracja do ukazania fantazmatu osobliwości Krakowa czasu *belle époque*, niebędąca nieodzownym — jak to postrzega Mariusz Czubaj, poszukując wyznaczników literatury kryminalnej — elementem umożliwiającym interpretację utworu (zob. M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 41). Zarazem takie przeniesienie akcentów ze zbrodni na jej różnoraki kontekst pozostaje zgodne z rozpoznaniem Joanny Chłosty-Zielonki, akcentującej przemianę formuły literatury kryminalnej pod wpływem traktowania jej jako narracji o społeczeństwie. Tym samym opowieści stają się świadectwem czasów, w których powstają, ale też właściwego dla nich myślenia o przeszłości (zob. J. Chłosta-Zielonka, *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści kryminalnej*, „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 92; por. J.Z. Lichański, *Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku)*, [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Kraków 2014, s. 9–44). Być może w odniesieniu do cyklu Szymiczkowej (lecz także innych utworów, na przykład *Komisarza Zdanowicza i pończoch guwernantek* Radoryskiego) mamy zatem do czynienia z paradoksalną sytuacją, opisywaną przez Mariusza Kraskę: „Gatunkowe wyznaczniki [są] łatwo rozpoznawalne na polu kryminału, a jednocześnie [...] trudne do wykorzystania, gdy nadejdzie moment trudnej stratyfikacji i klasyfikacji konkretnych tekstów” — M. Kraska, *Czy kryminał naprawdę istnieje? Śledztwo (nieudane) w sprawie gatunku*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, Kraków 2015, s. 27.

konserwatywnym), upodobanie do rozwiązywania zagadek kryminalnych sprawia, iż nie waha się ona przekroczyć własnej „strefy komfortu” w poszukiwaniu sprawców przestępstw, których jest mimowolną świadkową. W ten sposób czytelnik ma okazję zapoznać się z przekrojem społeczeństwa Krakowa ostatniej ćwierci XIX wieku; bohaterka przestaje nie tylko z reprezentantami własnej warstwy, ale też elity towarzyskiej, a jednocześnie prowadzone dochodzenia wymagają od niej kontaktu z przedstawicielami niższych warstw (służącymi, stróżami, chłopcami na posyłki), a nawet wywodzącymi się z marginesu społecznego (prostytutki).

Stworzona zostaje w ten sposób — na potrzeby fabuły — panorama nadwiślańskiej (pozwólmy sobie na oksymoron) „prowincjonalnej metropolii” okresu *fin de siècle*. Szymczkowa ów „mikroświat” Krakowa traktuje instrumentalnie, podporządkowując go poetyce kryminału retro, aby zarazem unieważnić założenia wykorzystywanej konwencji. Proponowanej w ten sposób czytelnikowi gry nie cechuje jednak współzawodnictwo (*agon*; termin Rogera Caillois¹⁹). Rywalizacja jest w niej zastąpiona współpracą, co — w myśl rozpoznania Anny Martuszeńskiej — stanowi o specyfice gier literackich, w których autor staje się równorzędnym partnerem czytelnika. Wówczas „sukces” odbiorcy to zarazem „zwycięstwo” pisarza²⁰.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że w każdej prócz ostatniej²¹ powieści gra z założeniami kryminału retro rozgrywa się na innym poziomie.

1. W *Tajemnicy Domu Helclów* jest to przede wszystkim „zabawa w imitację” retro nostalgicznego. Na poziomie metaliterackim grę tę można odczytywać jako polemikę z obrazem Krakowa jako „ostoi polskości”, zakorzenionym w *imagina-*

¹⁹ Zob. R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 23.

²⁰ Zob. A. Martuszeńska, *Literackie gry fabularne*, [w:] *Literatura i wyobraźnia. Prace ofiarowane Profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2006, s. 28.

²¹ *De facto* utwór Szymczkowej z 2020 roku jest oparty na odmiennym niż pozostałe schemacie fabularnym. O ile bowiem wcześniejsze części cyklu odwoływały się do poetyki powieści detektywistyczno-obyczajowej, o tyle *Złoty róg* jest opowieścią „jak to naprawdę było...”, demistyfikującą okoliczności powstania *Wesela* (1901) Stanisława Wyspiańskiego. W tym sensie autorzy sięgają po schemat „historii prawdziwej” *à rebours*, demitologizując to, co w dramacie pozostaje w sferze nadprzyrodzonej, „przechodząc” do sfery mitologii (zob. H. Samsonowicz, *O „historii prawdziwej”: mity, legendy i podania jako źródło historyczne*, Gdańsk 1997). Wątek kryminalny w tej części jest zaledwie pretekstem do wołty fabularnej, mającej w intencji twórców być efektywnym zwrotem akcji. W istocie jednak można odczytywać go jako próbę znalezienia remedium na wtórność fabularną. O „znużeniu lekturowym” świadczą wypowiedzi internautów. Przykładowo: „Mam wrażenie, że z powieści na powieść w tym cyklu duet autorów traci pierwotny zapał i przyплыw inwencji” (przez _literatkę, *Złoty róg*, lubimyczytać.pl, 29.12.2020, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4940803/zloty-rog>, dostęp: 8.07.2022); „W tym tomie coś zgrzyta, mechanizm jest jakby nienaoliwiony. Najpierw fabuła wydaje się nieco wymuszona, potem zbyt szybko zakończona [...] spora część wdzięku i humoru gdzieś wyciekła” (Marchi, *Złoty róg*, lubimyczytać.pl, 4.01.2022, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4940803/zloty-rog>, dostęp: 8.07.2022); „W tym tomie przygód profesorowej coś zgrzyta, jest jakiś przesyt” (Ravenluti, *Złoty róg*, lubimyczytać.pl, 11.05.2022, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4940803/zloty-rog>, dostęp: 8.07.2022).

rium communis. Służą temu przywoływane wydarzenia z historii miasta, przede wszystkim pogrzeb Jana Matejki, będący w ujęciu Szymiczkowej pretekstem nie tyle do manifestacji uczuć patriotycznych, ile do „pokazania się” w towarzystwie w celu zaznaczenia własnej pozycji społecznej (znaczące są pod tym względem zabiegi protagonistki, aby jej mąż został zaliczony w poczet delegacji uniwersyteckiej). Równie instrumentalnie traktowana jest przez reprezentantki krakowskiej socjety dobroczynność, tyleż legitymizowana motywami religijnymi, ile odpowiadająca na konkretne potrzeby społeczne. Działalność społeczna na rzecz schroniska dla najuboższych, to jest tytułowego Domu Helclów (1890), który od początku istnienia był najważniejszą krakowską placówką opiekuńczą²², w powieści została ukazana jako przejaw wzorowanej na burżuazji „mody na filantropię”²³.

Zabawa ze złudzeniem mimetyzmu, do jakiego dążą twórcy konwencjonalnego kryminału retro w tonacji nostalgicznej, prowadzi do przewartościowania spojrzenia na kreowany w wyobraźni zbiorowej obraz przeszłości — ta przestaje bowiem być jedynie pasmem przyjemności²⁴. W zamian pojawia się refleksja na temat owej przeszłości, wpisana w różne teksty kultury. Być może zatem „archetekstem”, a zarazem negatywnym punktem odniesienia dla *Tajemnicy Domu Helclów*, jest piosenka Skaldów *Szanujmy wspomnienia* (1976), w której pojawiają się słowa: „Wspomnienia są zawsze bez wad!”²⁵. W *Tajemnicy Domu Helclów* owe „wady” — będące przywarami zarówno mieszczaństwa jako klasy społecznej, jak i poszczególnych jej reprezentantów (małostkowość, zawiść) — ukazane są w taki

²² Zob. M. Reinhard-Chlanda, *Dom Ubogich fundacji im. Ludwika i Anny Helclów w Krakowie*, Kraków 2003, zwł. rozdz. *Początki działalności zakładu (1890–1914)*, s. 57–61.

²³ Znacząca pod tym względem jest uwaga Marii Kamińskiej [właśc. Marii Franciszki Eiger-Kamińskiej] na temat mody na opiekę nad sierotami, której uległa jej matka Diana Silberstein, wywodząca się z łódzkiej burżuazji (zob. M. Kamińska [właśc. M.F. Eiger-Kamińska], *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960, s. 39). Literackim tropem owej mody ukazanej na kartach powieści Szymiczkowej może być obraz kwesty na rzecz ubogich w *Lalce* Bolesława Prusa.

²⁴ Znacząca z sygnalizowanej tu perspektywy jest piosenka *To był świat w zupełnie starym stylu* Urszuli Sipińskiej. Rzeczywistość wykreowana na potrzeby utworu ogranicza się do koro-wodu zabaw i towarzyskich spotkań: „Pasjanse, potem koncert, / w świetle świec ktoś grał na klawikordzie. / Śpiewał walc w karnecie zapisany, / ty i ja, znów w sobie zakochani. / Szalał bal aż do białego świtu, / to był świat w zupełnie starym stylu. / A gdy ucichły struny, zgasły iskry świec, / otwartym oknem nagle wpadł słoneczny dzień. / Na dno szuflady wrócił album z dawnych lat / i zamknął się nasz świat / z seansu w starym iluzjonie. / To był świat w zupełnie starym stylu, / To był świat z za szyb samochodu. / Śmieszny świat... Wyścigi na Dynasach, / ty i ja, znów razem na wywczasach. / Potem film z Rudolfem Valentino, / pierwszy raz szumiało w głowie wino. / Tyle lat przebiegłam w parę minut. / To był świat naprawdę w starym stylu...” — U. Sipińska, *To był świat w zupełnie starym stylu*, Tekstowo.pl, https://www.tekstowo.pl/piosenka,urszula_sipi_ska,to_byl_swiat_w_zupelnie_starym_stylu.html (dostęp: 8.07.2022).

²⁵ Skaldowie, *Szanujmy wspomnienia*, Tekstowo.pl, https://www.tekstowo.pl/piosenka,skal_dowie,szanujmy_wspomnienia.html (dostęp: 8.07.2022). Kulturowym archetekstem takiego postrzegania roli wspomnień pozostaje Mickiewiczowska *Inwokacja do Pana Tadeusza* (1834) z uwagi na miejsce tego poematu w rodzimej wyobraźni zbiorowej i powszechną znajomość (epopeja należy do kanonu obowiązkowych lektur szkolnych).

sposób, że dekonstruują obraz klasy średniej stworzony na potrzeby kryminału retro²⁶. Co więcej, wraz z rozwojem cyklu Szymiczkowa powraca do tej kwestii, by w *Seansie w Domu Egipskim* ukazać Kraków fin de siècle'u jako siedlisko występku tak powszechnego, że już niezauważalnego: „W szpitalach kradną buty, pugilaresy, kapelusze, sprzedawane potem na tandecie. W sklepach niedoważają albo fałszują odważniki. Tak jest ze wszystkim”²⁷.

2. W *Rozdartej zasłonie* demystyfikacji ulega świat wartości Krakowa, w którym elita społeczna okazuje się niegodna tego miana, szanowani zaś powszechnie obywatele korzystają z usług domów publicznych; znacząca pod tym względem jest scena powitania Franciszka Józefa na dworcu krakowskim przez komitet mieszczan: „[Szczupaczyńska] rozglądała się z obrzydzeniem po socjocie krakowskiej: tu lichwiarz Starzeński, tam małostkowy Puzyna”²⁸. Co więcej, w kontekście fabularnych zdarzeń metaforycznego wydzwieku nabiera tytuł powieści — owa rozdarta zasłona miała symbolizować obłudę krakowian, oburzających się na istnienie lupanarów, a jednocześnie korzystających z nich dzięki funkcjonowaniu w monarchii austro-węgierskiej doby konstytucyjnej modelu prostytucji reglamentowanej przy równoczesnym zakazie stręczycielstwa, prostytucji tajnej i handlu żywym towarem²⁹.

²⁶ Reprezentatywny pod tym względem jest cykl opowieści o przygodach komisarza Jerzego Drwęckiego, autorstwa Konrada T. Lewandowskiego (2007–2015). Konstrukcja bohaterów cyklu odsyła czytelnika do skonwencjonalizowanych obrazów międzywojnia, funkcjonujących w wyobraźni zbiorowej głównie dzięki musicalowym komediom filmowym: *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* (reż. Janusz Rzeszewski, Mieczysław Jahoda, Polska 1978) czy *Lata dwudzieste... lata trzydzieste...*

²⁷ M. Szymiczkowa [właśc. J. Dehnel, P. Tarczyński], *Seans w Domu Egipskim*, Kraków 2018, s. 137.

²⁸ M. Szymiczkowa [właśc. J. Dehnel, P. Tarczyński], *Rozdarta zasłona*, Kraków 2016, s. 312. Przywołani w cytacie luminarze krakowskiej socjety, którzy wzbudzili taką abominację u protagonistki, to hr. Edward Starzeński, starosta Podgórze i biskup krakowski kard. Jan Puzyna.

²⁹ Zob. F.S. Hügel, *Zur Geschichte, Statistik und Regelung der Prostitution. Social-medizinische Studien in Ihrer praktischen Behandlung und Anwendung auf Wien und andere Grosstädte*, Wien 1865, s. 184–189. O tym, że kwestia prostytucji ówczesnie niezbyt zajmowała opinię publiczną, usiłuje przekonać Michał Baczkowski, odwołując się do zawartości zachowanego w Archiwum Państwowym w Krakowie i Dyrekcji Policji w Krakowie zespołu akt policyjnych, zawierającego dane o pracownikach tego sektora z lat 1877–1926 (zob. M. Baczkowski, *Prostytucja w Krakowie na przełomie XIX i XX w.*, „Studia Historyczne” 2000, z. 4, s. 593–607). W konkluzji rozważań badacz dochodzi do następującego wniosku: „Prostytucja w Krakowie nie budziła tak wielkich emocji jak na gruncie warszawskim. Wynikało to może z mniej wrażliwości społecznej krakowian, pewniejsze się wydaje, że zjawisko to nie było tak rozpowszechnione jak w stolicy Królestwa Polskiego [...]. Prostytucja jawna pozostała nieusuwalnym, ale jednak marginalnym elementem życia społecznego” — *ibidem*, s. 606. Tezy tej, poprawnej w świetle analizowanych dokumentów, nie sposób obronić w konfrontacji z wypowiedziami na łamach specjalistycznych periodyków (adresowanych głównie do środowiska lekarskiego). Przykładem służy uwaga Żegoty Krówczyńskiego o prostytucji jako fakcie społecznym, wobec którego konieczne jest zajęcie stanowiska: „Dzisiaj gdy mamy przekonanie, że prostytucja żadnymi środkami nie da się wyrugować, bo ona jest złem koniecznym [...], rozchodzi się o to, żeby nad prostytucją zapanować i zrobić ją, o ile można, najmniej

3. *Seans w Domu Egipskim* to przede wszystkim zabawa konwencją klasycznej opowieści kryminalnej³⁰. Wykorzystane w powieści schematy fabularne — zbrodni w zamkniętym pokoju oraz wyścigu detektywa z czasem — intencjonalnie są z dzisiejszej perspektywy anachroniczne. Pozwalają one jednak usytuować utwór Szymiczkowej w kontekście rozwoju gatunku³¹. Aluzyjny charakter tej części cyklu nie ogranicza się zresztą do budzenia odbiorczych skojarzeń z twórczością z kręgu literatury kryminalnej; jako kryptocytaty wprowadzane są — w postaci wypowiedzi „młodopolskiego Szatana”, Stanisława Przybyszewskiego — passusy z jego własnych tekstów. Kluczem interpretacyjnym umożliwiającym odczytywanie *Seansu w Domu Egipskim* jako zabawy literackiej są zaś słowa autorki zamieszczone w dołączonej do powieści nocie: „Kryminal retro ze swej natury posługuje się często cytatami jawnymi i ukrytymi”³².

Protagonistką cyklu jest Zofia Szczupaczyńska, ukazana — zgodnie z poetyką opowieści retro — jako osoba pośród rzeczy³³. Jest to jednakże wtórność wobec

szkodliwą w następstwach tak fizycznych, jako też moralnych” — Ż. Krówczyński, *W sprawie uregulowania prostytucji*, cz. 1, „Przegląd Lekarski” 1891, nr 1, s. 9. Innym źródłem potwierdzającym dość powszechny charakter tego zjawiska było krakowskie pismo satyryczne „Bocian” (1896–1918), na którego łamach kwestie obyczajowe były ukazywane z rubasznym humorem. Jako przykład wskażmy humoreskę podpisaną przez Pe-Er: „Pytano się raz mędrca wśród uczonych grona, / Dlaczego »połowicą« nazywa się żona? / Chwilę myślał i wreszcie rzekł, drapiąc się w głowę: / Bo mąż żony dla siebie zwykł mieć połówę!...” — Pe-Er, *Połowica*, „Bocian” 15.01.1897, s. 1. Przywołana tu quasi-zagadka nabiera dwuznacznej wymowy w ówczesnych realiach, w których kobieta zameżna mogła trudnić się prostytutką za zgodą małżonka (zob. M. Baczkowski, *op. cit.*, s. 593).

³⁰ Do pewnego stopnia można z sygnalizowanej tu perspektywy traktować również *Rozdarta zasłona* jako powieść zakorzenioną w nurcie czarnego kryminału. Takie odczytanie utworu umożliwia nie tylko obraz wszechobecnej korupcji, obejmującej także kręgi societę, ale i bezradność prawa wobec przestępcy, który — z uwagi na zajmowane stanowisko — nie może zostać skazany w oficjalnym procesie; wprawdzie ponosi karę, jednak sąd kapturowy pozwala mu zachować honor: „Wolałaby widzieć Jednoroga stojącego przed sądem, zdegradowanego, publicznie upokorzonego, wreszcie za kratami więzienia, jeśli nie na szafocie. Ale nie zaskoczyło jej, że policja i sądy wolały załatwić to w sposób, który nie rzucałby cienia na cesarsko-królewski wymiar sprawiedliwości: Jednorogowi postawiono ultimatum. Albo jego żona i dzieci otrzymają sowitą zapomogę z kasy państwowej jako wdowa i sieroty po zasłużonym komisarzu, który zginął w nieszczęśliwym wypadku, albo on zostanie skazany przez sąd, a one — przez trybunał nieporównanie sroższy, to jest przez societę krakowską. Mało kto wybrałby inaczej niż on” — M. Szymiczkowa, *Rozdarta zasłona*, s. 312.

³¹ Osobną kwestię w sytuowaniu powieści Szymiczkowej w kontekście rozwoju literatury kryminalnej wprowadzają przemyślenia głównej bohaterki: „Coś mi umyka... Nie widzę czegoś, co się tam kryje. A może przeciwnie: widzę coś, czego tam nie ma? A jeśli to wszystko komedia, jeśli mordercami są wszyscy? Jeśli zaplanowali to wspólnie, a ja znalazłam się w Domu Egipskim przypadkiem?” — M. Szymiczkowa, *Seans...*, s. 241. Słowa te można odczytywać jako świadectwo bezsilności protagonistki. Być może jednak pozostają one aluzją do jednej z powieści Agathy Christie — *Morderstwa w Orient Expressie* (1934; wyd. pol. 1991).

³² *Od Autorki*, [w:] M. Szymiczkowa, *Seans...*, s. 297.

³³ Rozwiązanie akcentujące rangę przedmiotu dla (od)tworzenia scenarii fabularnej koresponduje z poetyką opowieści nostalgicznej, w której — w myśl rozpoznania Aleksandry Kunce — dominuje konkret rzeczy, przeciwstawiony uogólnionym pojęciom, które istnieje jedynie w tym,

konwencji tylko pozorna, możliwa do odczytania w takiej perspektywie jedynie przez pryzmat lektury „naiwnej”. Jeśli bowiem spojrzymy na utwory Szymiczkowej jako retro krytyczne, relacja „bohater opowieści–otaczające go przedmioty” obnaża swój potencjał dyskursywny, skierowany przeciw skonwencjonalizowanym wizjom *belle époque*. Ta bowiem — jako epoka będąca wykwitem kultury mieszczańskiej z jej kultem konsumpcjonizmu — wyrażała się fetyszyzacją przedmiotów codziennego użytku i zachowań właściwych dla mieszczańskiego stylu życia (wizyty towarzyskie, wyjścia na zakupy)³⁴.

Znaczące z zaproponowanej tu perspektywy staje się pierwsze spotkanie czytelnika z protagonistką cyklu. Zanim poznajemy jej wygląd, widzimy Szczupaczyńską w działaniu, pośród rzeczy codziennego użytku, wśród których bohaterka zdaje się zagubiona; ukazana zostaje nie tyle ona sama jako osoba, ile raczej jako użytkowniczka nagromadzonych przedmiotów: „Przeszła do przedpokoju, zapięła kruczkiem dwa rzędy czarnych guzków przy bucikach, naciągnęła rękawiczki z wiśniowej skórki *glacée*, założyła nowy kapeluszy”³⁵. Owszem, również w konwencjonalnym nurcie kryminału retro odnajdujemy analogiczną co w cyklu krakowskim tendencję do sytuowania protagonistów wśród przedmiotów codziennego użytku. Tym jednakże, co odróżnia Szymiczkową od innych autorów retro opowieści „o zbrodni i karze”, jest ostentacyjne „narzucanie” czytelnikowi obecności materialnego wymiaru egzystencji — to nie protagonistka używa rzeczy, lecz jest raczej przez nie definiowana, istniejąc dla odbiorcy o tyle, o ile używa otaczających ją przedmiotów. Wrażenie to pogłębia się zresztą wraz z rozwojem opowieści; oto bowiem najbliższa przestrzeń, w której funkcjonuje protagonistka, zostaje dookreślona przez znajdujące się wokół niej elementy wystroju: lustro, stojak na parasole i laski:

Sięgnęła po parasolkę do stojącego przy drzwiach fajansowego wazonu, najeżonego spacerowymi laskami męża. Palce przez moment zatrzępotwały nad uchwyty: srebrną główką papugi z topazowym oczkiem, z zawiniętą trąbą słonia, gałką z kości słoniowej [...], małą, połyskliwą czaszeczką [...] i wreszcie wyjęła chińskiego smoka, goniącego za perłą [...] jeszcze tylko [...] spojrzenie w lustro [...] i już były gotowe do wymarszu³⁶.

To fabularnie rozwiązanie, akcentujące (nad)obecność przedmiotów wokół głównej bohaterki, umotywowane jest społecznym pochodzeniem Zofii Szczupaczyńskiej

co lokalne (zob. A. Kunce, *Lokalne rzeczy to światowe rzeczy. Cz. I. Rzecz, „Anthropos?”* 2013, nr 20–21, s. 50). Takie ustanowienie pierwszego kontaktu czytelnika z bohaterką opowieści można zarazem potraktować jako konsekwencję *credo* artystycznego Dehnela, „wpisanego” w *Lalę*: „Początek przeważnie zaplata się jak jakiś na wpół roślinny wąs, na wpół zwierzęcy chwytny ogon; owija się wokół przedmiotu [...], a potem szaleje, puszcza odrosty i rozplenia się w całe zagajniki słów i point; niepowstrzymywany, mnoży się bez ładu i składu” — J. Dehnel, *Lala*, s. 8.

³⁴ Zob. R. Sulima, *Moda na codzienność. Kategoria „codziennosci” w kulturze ponowoczesnej*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 179–180.

³⁵ M. Szymiczkowa [właśc. J. Dehnel, P. Tarczyński], *Tajemnica Domu Helclów*, Kraków 2015, s. 11.

³⁶ *Ibidem*, s. 12.

czyńskiej³⁷. Jako reprezentantka sfery mieszczańskiej zajmuje ona w hierarchii społecznej pozycję związaną z możliwościami konsumpcyjnymi, wyznaczającymi jej status³⁸. Zarazem zespół dyrektyw aksjologicznych, regulujących codzienność bohaterów cyklu krakowskiego, związany jest z uniwersalnym ethosem mieszczańskim, na który nałożone zostały stereotypy związane z Krakowem³⁹. Zostają one w utworach Szymczkowej poddane krytycznemu spojrzeniu (najpełniej objawia się to na kartach *Rozdartej zasłony*, w której poruszony zostaje problem wszechobecnej prostytucji i związanego z nią przedmiotowego traktowania kobiet). Znacząca pod tym względem jest zwłaszcza druga część cyklu, w której *expressis verbis* pojawiają się uwagi postaci o „galicyjskiej nędzy”, opisanej w epoce przez Stanisława Szczepanowskiego w zestawieniu *Nędza Galicyi w cyfrach i program energicznego rozwoju gospodarstwa krajowego* (1888)⁴⁰; rozważania

³⁷ W wypadku Szczupaczyńskiej można mówić, za Gerardem DeGrè, o przynależności tej bohaterki do warstwy średniej mieszczaństwa (zob. G. DeGrè, *Ideology and Class Consciousness in the Middle Class*, „Social Forces” 29, 1950, nr 2, s. 173–179). Z uwagi na sytuację materialną Szczupaczyński nie przynależą do burżuazji, będącej — w myśl słów Mateusza Kowalskiego — „arystokracją pieniądza” (zob. M. Kowalski, *Rytuały życia codziennego XIX-wiecznej burżuazji Królestwa Polskiego. Zarys problemów*, „Rocznik Łódzki” 67, 2017, s. 228). Jednocześnie, jako żona profesora uniwersyteckiego, Zofia nie musi pracować, a zarazem nie może — ku swemu ubolewaniu — aspirować do elity krakowskiej socjety z uwagi na brak „herbowego” pochodzenia. Równocześnie jako „nuworyszka”, pochodząca z rodziny niezamieszkałej w Krakowie od pokoleń (urodziła się w Przemyślu), była szczególnie wyczulona na swoją pozycję społeczną i poświęcała wiele energii na jej ugruntowanie.

³⁸ Zob. M. Cebula, *Spoleczne uwarunkowania gustów i praktyk konsumpcyjnych. Zbieżność pozycji społecznych i stylów życia czy autonomizacja kultury?*, „Studia Socjologiczne” 2013, nr 2, s. 97–125. Za punkt odniesienia dla artystycznej kreacji bohaterki *Tajemnicy Domu Helców* można uznać przemiany obyczajowe związane z rewolucją konsumpcyjną. Zdaniem Joanny Zalewskiej polegała ona na wzroście roli przedmiotów luksusowych w relacjach społecznych: „Rewolucja konsumpcyjna wybuchła [...] w warstwie burżuazji i dotyczyła przedmiotów i aktywności luksusowych, takich, które są łatwo dostrzegalne w życiu towarzyskim. Zaczęto kupować przedmioty, które z jednej strony dostarczały przyjemności, a drugiej nadawały prestiż ich właścicielowi. Były to więc ubrania i inne elementy wyglądu, wystrój wnętrz (głównie salonu) oraz aktywności podejmowane w ramach życia towarzyskiego” — J. Zalewska, *Od obyczaju do mody: przemiany życia codziennego. Zarys projektu*, [w:] *Od obyczaju do mody. Przemiany życia codziennego*, red. J. Zalewska, M. Cobel-Tokarska, Warszawa 2014, s. 11.

³⁹ Na temat krakowskiego *modus vivendi* zob. A. Pochłodka, *Życie kulturalne krakowskich mieszczan przełomu XIX i XX wieku w zapiskach autobiograficznych — zarys problematyki*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 194–200. Do pewnego stopnia językowym wykładnikiem owego sposobu życia pozostają nazwy własne mieszkańców Krakowa; zob. M. Świącicka, M. Peplińska, *Struktura treściowa i aksjologiczna nazw mieszkańców wybranych polskich miast*, „Język Polski” 2016, nr 1, s. 96–109; D. Ochmann, P. Pałka, A. Kwaśnicka-Janowicz, *Krakus, krakauer, krakowianin i krakowiak — nazwy własne mieszkańca Krakowa a jego auto- i heterostereotyp*, „Język Polski” 2018, nr 3, s. 31–48.

⁴⁰ Z przedstawionym w przywołanym opracowaniu obrazem korespondują ustalenia Ryszarda Kołodziejczyka, wskazującego, jak dalece ówczesne realia społeczno-ekonomiczne odbiegały od tendencji modernizacyjnych: „Dominowały w miejscowym krajobrazie ubogie, przeludnione wsie [...] oraz liczne, zacofane miasteczka [...]. W tej sytuacji [...] utrzymywała się przewaga go-

te są zresztą przywołane wprost w powieści Szymczkowej. Można by rzec, że autorka znajduje szczególne upodobanie w kreśleniu ponurego obrazu stanu ekonomiczno-kulturowego Galicji, akcentując upadek obyczajowości pod wpływem przymusu ekonomicznego:

Na wsi galicyjskiej najdobitniej widać, że nierząd wydaje się jedyną ścieżką dla [...] dziewcząt, niewyedykowanych na najniższym choćby poziomie, cierpiących biedę, traktowanych w domu jak zwierzęta pociągowe, a bywa, że i niewolnice, które muszą zaspokajać niskie potrzeby sąsiadów, ojców, stryjów, kuzynów, bo w tych ciemnych kurnych chatach dochodzi do najgorszych zwyrodnień⁴¹.

Słowa te można uznać za przejaw gry obliczonej tyleż na wzmiarkowane wcześniej deziluzyjne spojrzenie na *Galicja felix*, ile czytelniczą nieznaną realiiów, związanych z intensywnym rozwojem na tych terenach przemysłu wydobywczego⁴². Odkrycie bogatych złóż ropy naftowej w okolicach Borysławia, Schodnicy i w Słobodzinie Rungurskiej wraz z tymi eksploatowanymi od lat pięćdziesiątych XIX wieku w Jaśle i Krośnie znacząco wpłynęło bowiem na bilans ekonomiczny Galicji, a sytuacja jej mieszkańców zaczęła się stopniowo poprawiać⁴³.

Niemniej mimo deziluzyjnego spojrzenia na rzeczywistość społeczną Galicji Kraków w opowieściach o przygodach Zofii Szczupaczyńskiej jest — przede wszystkim w *Tajemnicy Domu Helclów* — ukazywany jako kwintesencja miejscowości przełomu wieków, scalająca walory metropolii europejskiej i ostoi polskości; „duchowa stolica narodu”⁴⁴. Taka perspektywa dominuje przede wszystkim

spodarcza warstwy ziemiańskiej, angażującej również część swoich kapitałów w przemyśle. [...] Miejsce słaba ekonomicznie burżuazja nie liczyła się” — R. Kołodziejczyk, *Burżuazja*, [w:] R. Kołodziejczyk, *Burżuazja polska w XIX i XX wieku. Szkice historyczne*, Warszawa 1979, s. 141. Należy oczywiście wziąć pod uwagę kontekst historyczno-polityczny tej wypowiedzi. Powstała ona w socjalizmie — epoce, dla której „opowieścią założycielską” był mit postępu. Nie dziwi zatem, że akcentowana jest industrializacja i urbanizacja ziem polskich (negatywnym punktem odniesienia dla PRL-owskiej historiozofii był okres sprzed 1944 roku, to jest z czasu, zanim ogłoszony został manifest PKWN, na mocy którego uwłaszczono przemysł i rolnictwo).

⁴¹ M. Szymczkowa, *Rozdarta zasłona*, s. 184.

⁴² Dzieje rodzimej „gorączki naftowej” to nadal temat niezbyt chętnie podejmowany przez autorów literatury popularnej. Dotychczas *de facto* poświęcono mu zaledwie jeden kryminał — powieść Bartłomieja Rychtera *Czarne złoto* (2013). Realia czasów rozkwitu przemysłu naftowego oddaje z kolei przywoływana już muzyczna komedia *Lata dwudzieste... lata trzydzieste...*

⁴³ Zob. M. Graniczny *et al.*, *Historia poszukiwań i wydobywania ropy naftowej na ziemiach polskich do 1939 roku*, „Przegląd Górniczy” 2015, nr 12, s. 151–156; K. Lorenz, J. Szwed-Lorenz, S. Ślusarczyk, *Rozwój i upadek przemysłu naftowego w Galicji*, „Hereditas Minariorum” 2017, nr 4, s. 201–207. Świadectwem owych zmian są zdjęcia z epoki, dokumentujące przemiany mody z wiejskiej w miejską oraz artefakty kultury materialnej; zob. zasoby Narodowego Archiwum Cyfrowego, <https://audiovis.nac.gov.pl/haslo/115:39/> (dostęp: 28.04.2023).

⁴⁴ Szczególnym wyrazem owej funkcji jest wątek pogrzebu Jana Matejki opisany w *Tajemnicy Domu Helclów*. Pogrzeb ten, co odnotowują świadectwa z epoki — między innymi krakowski „Czas” i „Gazeta Lwowska” — istotnie był wydarzeniem w życiu społecznym Krakowa; zob. J. Purchla, *Pozaeconomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej*, „Zeszyty Naukowe Akademii Ekonomicznej w Krakowie”, seria „Monografie” 96, 1990. Szerzej na temat społeczno-kulturowego wymiaru pogrzebu Matejki zob. B. Wilk, *Sławne pogrzeby w XIX-wiecz-*

w pierwszym tomie cyklu; w kolejnych jest modyfikowana przez wprowadzanie problematyki „wypieranej” z dyskursu społecznego (w *Rozdartej zasłonie* jest to sygnalizowana uprzednio kwestia handlu kobietami, ale i prostytutce, również homoseksualnej; w *Seansie w Domu Egipskim* — przemian obyczajowych związanych z modą na dekadentyzm). Nie bez znaczenia pozostaje również odmienność spojrzenia na Kraków, akcentująca jego zaściankowość; w *Seansie w Domu Egipskim* czytamy:

To przebrzydłe miasto... ba, miasteczko... bo miasto to Wiedeń, Lwów, ale nie to coś, przecież... to miasteczko żyje wprost plotkami, złośliwościami szeptanymi do ucha w teatrze, po wyjściu z kościoła, na spacerze po Plantach... Słowo daję, gdyby nie komeraże, ludzie w Krakowie pomarliby z nudów⁴⁵.

Jednakże mimo sygnalizowanej tu tendencji do demistyfikacji Krakowa *belle époque* kreślony w cyklu Szymiczkowej obraz miasta można traktować jako odpowiedź na potrzebę zakorzenienia i mentalnej stabilizacji w rzeczywistości pozaartystycznej, która owej potrzeby nie realizuje (właściwość ta zbliżałaby opowieści o przygodach Szczupaczyńskiej do nostalgicznego nurtu kryminału retro).

Rozważając sygnalizowane tu zagadnienie, Anna Eleonora Kubiak akcentuje relację między nostalgicznymi praktykami kulturowymi a kulturowym „rozproszaniem” (osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia takie rozwiązanie wychodzi naprzeciw postmodernistycznemu rozchwianiu aksjologicznemu)⁴⁶. Z tego

nym Krakowie, „Folia Historica Cracoviensia” 12, 2006, s. 131–150; M. Małecki, *O substancję narodową. Sejm i Wydział Krajowy Galicji w ratowaniu spuścizny matejkowskiej*, „Studia Iuridica Lublinensia” 25, 2016, nr 3, s. 599–641.

⁴⁵ M. Szymiczkowa, *Seans...*, s. 107. Do pewnego stopnia tak ostra ocena Krakowa może wynikać z tego, że wypowiadająca te słowa bohaterka — jako kobieta nowoczesna, otaczająca się modernistycznymi artystami — czuje się raczej obywatelką świata niż Krakowa. Jednakże słowa analogiczne do przywołanej tu oceny Krakowa padają w utworze Szymiczkowej również z ust rodowitego mieszkańca, wskazującego na prowincjonalność tego miasta: „Kraków... Kraków... [...] Kochamy go [...], te domy pradawne, ten błysk pozłocisty trąbki, te Wisły fale srebrne, te grobowce wawelskie, w których śpią wiecznym snem pamiętnych czasów bohaterzy... ale wielkiej kariery tu się nie zrobi” — *ibidem*, s. 204. Słowa te zdają się korespondować z uwagą na temat charakteru Krakowa, o którym Kołodziejczyk pisał: „Był [...] na schyłku XIX stulecia dużym ośrodkiem mieszczaństwa. Stosunkowo słabe pod względem ekonomicznym, składało się z właściwej burżuazji i drobnomieszczaństwa. Swoją postawą społeczno-polityczną weryfikowało ono i potwierdzało pejoratywne właściwości przypisywane temu środowisku” — R. Kołodziejczyk, *Burżuazja*, s. 145. Znaczący jest pod tym względem zwłaszcza obraz powszechnej akceptacji sytuacji, w której — dzięki koneksjom i protekcji — możliwe jest uzyskanie różnych korzyści drogą nieformalną: „To był Kraków, wszędzie rządzą urzędnicy i każdy z nich miał jakąś żonę, matkę albo córkę, która z kolei miała przyjaciółkę, kuzynkę, ciotkę, słowem: od każdej z nich wychodziła cienka niteczka, dowiązana do kolejnej osoby. I tak, po nitce do kłębka, bliżej lub dalej, dało się znaleźć możliwości jakiejś protekcji. [...] Niewiele było w Krakowie drzwi, łącznie z drzwiami aresztu, których Szczupaczyńska nie mogła otworzyć. A przynajmniej lekko uchylić” — M. Szymiczkowa, *Tajemnica...*, s. 138–139.

⁴⁶ Zob. A.E. Kubiak, *Nostalgia a kłopoty z kulturą*, [w:] A.E. Kubiak, *Nostalgia i inne tęsknoty*, Łomża 2007, s. 18.

względu punktem odniesienia dla cyklu Szymiczkowej byłyby nie tylko sensacyjno-detektywistyczne „opowieści z epoki”, osadzone w zbliżonym czasie i miejscu, na przykład *Tajemnice Krakowa* Michała Bałuckiego (1870), *Po nitce do kłębka* Kazimierza Chłędowskiego (1872) bądź *Kwiat śmierci. Powieść na tle stosunków krakowskich* Walerego Tomickiego [właśc. Gabrieli Zapolskiej] (1903). Korespondują z nimi bowiem wypowiedzi niebeletrystyczne, o charakterze wspomnieniowym, do których należą: *Typy i obrazki krakowskie* (1881) Michała Bałuckiego oraz *Nie od razu Kraków zbudowano* (1945) Karola Estreichera (młodsze). Szczególnym pod tym względem punktem odniesienia dla kreacji Szymiczkowej są wspomnienia Tadeusza Żeleńskiego-Boya; *Znasz-li ten kraj* (1932) to tom wspomnień-felietonów poświęconych życiu bohemy krakowskiej przełomu XIX i XX wieku, w których autor rozprawia się z mitem Krakowa jako europejskiego miasta:

Ta sfera, która wówczas nadawała mu ton — arystokracja, w ubożuchnym Krakowie będąca zarazem jedyną p l u t o k r a c j ą [wyr. oryg.] — żyła dość eksterytorialnie w swoich pałacach, w klubie, za granicą wreszcie. Mieszczaństwo trzymało się w stylu b i e d e r majer, dość świętoszkowatym. Jeżeli była tak zwana rozpusta, to nie szumna, robiąca ruch [...], ale wstydliva, pokątna, brzydka⁴⁷.

Przywołane tu opowieści — w konfrontacji ze współczesnymi (na przykład osadzoną w realiach analogicznych co cykl Szymiczkowej powieścią Krzysztofa Maćkowskiego *Raport Badeni, 2007*⁴⁸) — funkcjonują też w odmiennej atmosferze odczytań krytycznych; toteż nie sposób znaleźć współcześnie potępienia dla „popularyzacji” zbrodniczych czynów, obecnej w czasopiśmiennictwie „z epoki”⁴⁹.

Wymiary gry z nostalgią w cyklu

Świadomość owej różnicy kontekstu społeczno-kulturowego uzmysławia wielowymiarowość gry z nostalgią, jaką podejmuje Szymiczkowa.

⁴⁷ T. Żeleński-Boy, *Prawy brzeg Wisły*, [w:] T. Żeleński-Boy, *Znasz-li ten kraj... (Cyganeria Krakowska)*, Warszawa 1932, s. 8–9.

⁴⁸ Brakuje deklaracji Dehnela i Tarczyńskiego na temat znajomości przez nich przywołanej tu powieści Maćkowiaka. Wydaje się jednak, że realia współczesnego życia kulturalnego sprawiły, iż znali *Raport Badeni* przynajmniej ze słyszenia.

⁴⁹ Przykładowo: „Ci, którzy uwieczniają czyny Traupmanów *e tutti quantti* w powieściach, lub pisząc powieści kryminalne, otaczają zbrodniarzy aureolą i czynią z nich bohaterów, ciężką przyjmują na siebie odpowiedzialność wobec społeczeństwa, bo te ziarna mogą paść na urodzajną glebę i wytworzyć szeregi nowych bohaterów zbrodni... Niestety, powieści kryminalne cieszą się pokupem, co dowodzi upadku smaku i moralności” — Dr. J.M., *Kryminal w literaturze*, „Przegląd Sądowy i Administracyjny” 23.04.1884, s. 137. Współcześnie takie głosy w analogicznej sytuacji komunikacyjnej — na przykład w szkicach o literaturze kryminalnej drukowanych na łamach „Palestry — Pisma Adwokatury Polskiej” — się nie pojawiają.

1. W wymiarze aksjologii rzeczywistości stanowiącej można dostrzec demaskację utrwalonych w *imaginarium communis* wizji przeszłości. W analizowanych powieściach — o czym była już mowa — Kraków to nie tyle ostoja „ducha Narodu”, ile (inspirowane choćby *Moralnością pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, 1906) siedlisko drobnomieszczaństwa, które wypracowało własny styl życia, wzorowany na burżuazyjnym⁵⁰. Znaczący zdaje się zwłaszcza rozdźwięk pod tym względem między *Tajemnicą Domu Helclów* a *Rozdartą zasłoną*. O ile pierwsza powieść cyklu imituje nostalgiczny kryminał retro na poziomie świata przedstawionego w sposób sugerujący możliwość „lektury naiwnej”, o tyle druga zawiera akcenty krytyczne wyrażone *expressis verbis*, których nie sposób zignorować. Tym bardziej że nabierają one (jak w wypadku komentarza protagonistki odnoszącego się do wyglądu dworca kolejowego) waloru metafory krakowskiego *modus vivendi* (przypomnijmy, że akcja powieści skupiona jest wokół handlu kobietami, w który zamieszani są urzędnicy państwowi):

Łuk stojący nad ulicą, tuż przed przejazdem kolejowym, miał [...] także inne zadania niż tylko sławienie chwały domu panującego [...]. Hałdy ziemi i piachu [...] zasłonięto wzniesionym naprędce ogrodzeniem, które z kolei zasłonił udrapowany zielonymi festonami filar bramy triumfalnej. [...]

— Brud i nieporządek przysłonięte pękiem girland. Maską ułudy nałożona na szkaradną rzeczywistość. Można się było czegoś takiego spodziewać — rzuciła sucho Szczupaczyńska⁵¹.

Nakreślony przez Szymiczkową obraz rzeczywistości mieszczańskiej wykracza jednak poza skonwencjonalizowaną dychotomię ekliwo-sentymentalnego biedermeierowskiego ujęcia oraz jego antytezę, to jest kołtuńską dulszczyznę (z jej odmianą filisterską, reprezentowaną w sztuce Zapolskiej przez Juliasiewiczową)⁵².

⁵⁰ Również sama protagonistka została ukazana jako zaprzeczenie ideału kobiety zamężnej, właściwego dla mieszczańskiej sfery okresu *belle époque*: „To, co powinno jej, jako kobiecie, wystarczać — dobry mąż, udany dom, działalność na niwie dobroczynnej, opieka duchowa Kościoła — zeszło zdecydowanie na dalszy plan. Ekscytacja z powodu awanturniczych poszukiwań mordercy dalece przewyższała radość statecznego dbania o ognisko domowe; wertowanie czasopism w bibliotece cieszyło ją o wiele bardziej niż studiowanie książeczki do nabożeństwa, a zbieranie datków na renowację katedry z gromadzeniem tropów i próbami ułożenia z nich mozaiki, która ujawniłaby sekret zabójstwa” — M. Szymiczkowa, *Rozdarta zasłona*, s. 234.

⁵¹ *Ibidem*, s. 306–307.

⁵² Zob. I. Węgrzyn, *Antonina Domańska — szkic do portretu*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa im. Adama Mickiewicza” 11, 2018, s. 194. Społeczna rzeczywistość ukazana na kartach powieści o przygodach Zofii Szczupaczyńskiej to zarazem nadal świat „strasznych mieszczan i ich duszy” (określenie Teresy Walas, *Strasznym mieszczanie i ich dusza*, [w:] G. Zapolska, *Moralność pani Dulskiej. Ich czworo*, oprac. T. Weiss, Kraków 1997, s. 5). Toteż wciąż — w odniesieniu do cyklu Szymiczkowej — zdają się aktualne słowa Walas, charakteryzujące twórczość Zapolskiej: „Mieszczański świat [...], który chce widzieć w sobie ostoję społecznego ładu i probierz wartości, jest maszyną do zabijania duszy” — *ibidem*, s. 16. Interesującym kontekstem interpretacyjnym, umożliwiającym pogłębione spojrzenie na sygnalizowaną tu kwestię, jest *Słownik komunalów* (1911, wyd. pośmiertne) Gustawa Flauberta. Tytułowy komunał to, w myśl językowej definicji, frazes, banał — *Komunał*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 3. H–K, Warszawa 1964, s. 891. Zarazem, przy znikomej wartości poznawczej, umożliwia on „bezpieczne” towa-

Wskazuje to na możliwość współistnienia obu postaw jako komplementarnych wobec siebie. Nie bez znaczenia jest z tej perspektywy postać protagonistki oraz historia jej życia: Szczupaczyńska — z uwagi na profesję męża (który jest profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego) — należy do sfery mieszczańskiej. Jednakże zarazem bohaterka nie wywodzi się z rodziny krakowskiej — pochodzi z Przemysła, co przyczyniło się do wykształcenia u niej „kompleksu prowincjuszki”. Ten z kolei stawał się motorem działań społecznikowskich: „W jej codziennej walce o przemianę w idealną krakowiankę, której nikt nie ośmielił się wypomnieć prowincjonalnego pochodzenia, Zofia Szczupaczyńska prowadziła najróżniejsze kampanie, w tym i kampanię społeczną”⁵³.

2. W wymiarze kreacji świata przedstawionego podczas lektury cyklu krakowskiego Szymickowej można zauważyć pewną prawidłowość (na ile jest ona reprezentatywna dla retro krytycznego, to kwestia osobna): im bardziej szczegółowo zostaje ukazany świat przedstawiony, w tym większym stopniu jego realizm nabiera charakteru *simulacrum*⁵⁴. Jako punkt odniesienia dla sygnalizowanej tu tendencji można wykorzystać koncepcję hiperstylizacji jako wyznacznika retro krytycznego. Jej autorka — Patrycja Włodek — wskazuje na instrumentalne traktowanie rekwizytów, które nie służą imitacji czasu stanowionego na potrzeby fabuły w taki sposób, że wydobyty zostaje ich wymiar fetyszu⁵⁵. Tym samym jednakże unieważniony zostaje model lektury „nawnej”, zastąpiony dystansem niepozwalającym odczytywać powieści Szymickowej „serio”.

3. W wymiarze poetyki kryminał retro w nurcie krytycznym sięga do pastiszowo (w rozumieniu postmodernistycznym) traktowanych form. W utworach Szymickowej punktem odniesienia jest bowiem proza wielkiego realizmu XIX wieku, nawiązująca do tradycji ówczesnej powieści obyczajowej (przede wszystkim utworów Honoriusza Balzaka) i jej kompozycji, w tym linearnego konstruowania narracji⁵⁶. Z ducha balzakowskie jest też kreowanie świata przedstawionego

rzysko zaistnienie w komunikacji kulturowej osobom pragnącym nie wyrażać własnego zdania o rzeczywistości. Może być też traktowany jako klucz interpretacyjny do mieszczańskiej aksjologii, w której niepoślednią rolę odgrywa *mediocritas* (określenie Marii Ossowskiej, *Moralność mieszczańska*, Wrocław 1985, s. 36), wyrażające się w „uśrednieniu” — skali tego, co jednostce dostępne.

⁵³ M. Szymickowa, *Tajemnica...*, s. 19.

⁵⁴ Można przy tym zauważyć wykorzystanie rewersu sygnalizowanej tu prawidłowości: w powieści Melchiora Medarda autor osiąga analogiczny efekt, ostentacyjnie sięgając do umownego minimalizmu w ukazywaniu konkretności. Przykładem służy opis mieszkania: „Skromne sprzęty nie zajmowały wiele miejsca — stół, trzy stare, twarde krzesła, metalowe łóżko, jakieś legowisko... Nawet szafy nie było” — M. Medard, *Carska rozszada*, Warszawa 2012, s. 187.

⁵⁵ Zob. P. Włodek, *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich serialach — pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro*, Kraków 2018, s. 259.

⁵⁶ Ryszard Nycz, badając pojęcie pastiszu, akcentował jego obecność w twórczości odwołującej się do przeszłości i jego sensotwórczy potencjał: „[dla] pastiszopisarstwa [...] przyszłość jest zamknięta, bo przezeń niekształtowana, przeszłość natomiast stoi otworem, okazuje się podatna na zmiany” — R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 187.

tak, aby osiągnąć iluzję pełni mimetyzmu, czemu służą przywoływane drobiazgowo ówczesne realia.

Można przy tym odnieść do cyklu Szymiczkowej spostrzeżenia Moniki Kwaśnik. Intencjonalnie dotyczą one wprawdzie wcześniejszego utworu Dehnela, lecz pozwalają zrozumieć zarówno źródła inspiracji, jak i strategię pisarską wykorzystywaną do tworzenia opowieści o przygodach Zofii Szczupaczyńskiej. Zdaniem badaczki dla poetyki twórczości tego autora charakterystyczna jest tendencja do kreacji quasi-rzeczywistości, pretendująca do bycia wiernym odwzorowaniem świata realnego aż do uzyskania jego iluzji, która zderza się z antymimetyzmem⁵⁷. Istotne przy tym z uwagi na autorstwo „cyklu krakowskiego” jest dookreślenie stosunku do pastiszu zarówno Szymiczkowej, jak i samego Dehnela, mającego w dorobku artystycznym przed 2015 rokiem (to jest datą pierwodruku *Tajemnicy Domu Helclów*) dwie pozycje, które można uznać za pastisz dziewiętnastowiecznej poetyki: *Lalę* (2006) i *Balzakiana* (2008). W tej sytuacji nasuwa się pytanie, czy — i do jakiego stopnia — Szymiczkowa pastiszuje Dehnela (*de facto* byłby to zatem autopastisz stylu, ale i sposobu myślenia o przeszłości, który można by określić mianem dekonstrukcji modelu nostalgicznego⁵⁸). Możliwa jest bowiem sytuacja, w której cykl opowieści o perypetiach profesorowej Szczupaczyńskiej i twórczość ogłaszana pod własnym nazwiskiem pisarza są osobnymi estetycznie zjawiskami. Za takim odczytaniem przemawiałyby odrębna poetyka cyklu Szymiczkowej na tle wcześniejszych form prozatorskich Dehnela, to jest „powieści mówionej” (*Lali*) oraz stylizowanych na — pozwólmy sobie na logiczny oksymoron — przeestetyzowany język potoczny *Balzakianów*.

4. W wymiarze językowej kreacji w cyklu Szymiczkowej dostrzeżalna jest gra z czytelnikiem polegająca na takim ukształtowaniu tytułów rozdziałów poszczególnych opowieści tworzących cykl, by imitowały one stylistykę prasowych tytułów przełomu XIX i XX wieku⁵⁹. Ich poetyka nadmiaru korespon-

⁵⁷ Zob. M. Kwaśnik, *Między wiedzą a widzeniem. O sposobach przedstawiania świata w „Balzakianach” Jacka Dehnela*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2014, nr 1, s. 411, <http://zalacznik.uksw.edu.pl/sites/default/files/1-34.pdf> (dostęp: 18.11.2019). Można przy tym (i, jak się wydaje, należy) czytać cykl Szymiczkowej przez pryzmat wcześniejszych powieści Dehnela: *Lali* (2006) oraz *Balzakianów* (2008), będących świadectwem fascynacji autora wiekiem XIX, której wyraz daje nie tylko w swej twórczości literackiej, ale i autokreacji (pisze o tym — w kontekście dandyzmu — Agnieszka Wójtowicz-Zajac, *Wehikuly czasu. O prozie Jacka Dehnela*, [w:] *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska, Katowice 2016, s. 195).

⁵⁸ Interesujące byłoby przy tym porównanie dwu — osadzonych w tych samych realiach Krakowa *Anno Domini* 1900 — powieści: *Złotego rogu* Szymiczkowej i *Białego towaru* (2020) Mariusza Wollnego. Ich konfrontacja mogłaby uświadomić, do jakiego stopnia Dehnel „czyta” własne utwory, a na ile zaś mechanizm dekonstrukcji mitu Krakowa jest niezależny od wspomnianej fascynacji XIX wiekiem.

⁵⁹ Nie ma świadectwa, by Szymiczkowa знаła publikowane na przełomie XIX i XX wieku powieści zeszytowe. Można jednak zauważyć stylistyczne pokrewieństwo. Pouczające pod tym względem jest porównanie tytułów rozdziałów powieści Szymiczkowej z zebranymi przez Janusza Dunina i Krystynę Mierzwanę tytułami powieści jarmarcznych; zob. J. Dunin, K. Mierzwanika, *Polska powieść zeszytowa. Materiały bibliograficzne*, Wrocław 1978.

duje przy tym z brakiem „przezroczystości” narracji⁶⁰, wynikającym z nagromadzenia archaizmów, funkcjonalnie mających uzasadnienie w kreacji egzotyki środowiskowo-historycznej. Równie jednak istotne — co wzmiankowane uprzednio stylizacje tytułów poszczególnych rozdziałów powieści wchodzących w skład cyklu — dla odczytania sensów całości są składniowe inwersje oraz rozbudowane gramatycznie zdania, niekiedy przekształcające się w okresy zdaniowe⁶¹. Wyznaczają one tempo lektury, zwracając na siebie uwagę konstrukcją składniową wypowiedzi, której zdekodowanie staje się ważniejsze od sensów wyrażonej za ich pomocą fabuły⁶². Jednocześnie — z uwagi na ukształtowanie stylistyczne, obce współczesnej prozie (zwłaszcza reprezentującej „styl zerowy”) — okresy zdaniowe mogą być traktowane przez odbiorcę jako wypowiedzi imitujące składnię (czy raczej — wyobrażenie na jej temat) charakterystyczną dla dziewiętnastowiecznej prozy *minorum gentium*. Tym bardziej że twórczość ta jest dla poetyki cyklu Szymickowej najistotniejszym punktem odniesienia. Frazy te są zresztą niepozabawione niekiedy humorystycznej gry słów, intencjonalnie wprowadzającej dystans do opowiadanej historii⁶³.

⁶⁰ Nie należy zapominać, że „przezroczystość” narracji wzmaga wrażenie autentyzmu. Rezygnacja z niej — również na omawianej tu płaszczyźnie językowej — podkreśla zatem sygnalizowany uprzednio symulakryczny charakter świata przedstawionego, podporządkowanego wzmiankowanej przez Włodek hiperstylizacji. Jest ono tym silniejsze, że — o czym przypomina Jerzy Ziomek — poziom foniczny dzieła literackiego jest z konieczności pozbawiony przezroczystości, albowiem nie tylko służy przekodowaniu obrazów, lecz także tworzy nadmiar organizacji. W ten sposób odznacza się naddatkiem znaczenia, którego stopień jest zależny od konwencji gatunkowej (zob. J. Ziomek, *O sztukach fabularnych*, „Teksty” 1972, nr 1, s. 31).

⁶¹ Przykładowo: „Okna gabinetu Daszyńskiego, wychodzące na ulicę, przenikało złociste światło, wydobywające całą mizerię tego wnętrza; Zofia nigdy wprawdzie nie była w redakcji żadnego pisma, ale redakcję »Czasu« w pałacyku Kirchmajerów zawsze wyobrażała sobie jako ciąg eleganckich pomieszczeń, w których szpakowaci panowie zasiadający za dębowymi, rzeźbionymi biurkami czernią arkusze papieru eleganckim pismem, a tak powstałe artykuły i felietony są potem odnoszone przez gońców na srebrnych tacach do drukarni” — M. Szymickowa, *Rozdarta zasłona*, s. 222.

⁶² Zob. A. Martuszevska, *Zrozumiałość tekstu dzieła literackiego jako jeden z warunków jego poczytności*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3–4, s. 237–260. Osobnym problemem jest konsekwentne wykorzystywanie w tytułach rozdziałów poszczególnych części cyklu ich zapisu kursywą. Wprowadzenie druku pochylego umożliwia zatem — wespół z ukształtowaniem stylistycznym, o którym pisze Martuszevska — zwrócenie dokładniejszej uwagi nie tylko na treść, ale i jej postać formalną; można tym samym, zgodnie z obserwacją Brora Zachrissona, dostrzec zgodność treści z zastosowanym rozwiązaniem typograficznym (zob. B. Zachrisson, *Zgodność treści z czcionką i typografią*, [w:] B. Zachrisson, *Studia nad czytelnością druku*, przeł. K. Chocianowicz, J. Hyc, Warszawa 1970, s. 96). Również szata graficzna ostatniego z tomów — *Seansu w Domu Egipskim* — nawiązuje do modnego na przełomie wieku (a zarazem tworzącego oś fabularną utworu) zainteresowania spirytyzmem — został na niej wykorzystany kadr z filmu *Doktor Mabuse*. Wespół z imitującym modernistyczną typografię fontem zastosowanym w tytule całość składa się na zwarty projekt artystyczny.

⁶³ Przykładowo: „Różnych rzeczy spodziewała się, idąc do tej jaskini diabelskiej, ale nie, że diabeł okaże się diabelnie przystojny” — M. Szymickowa, *Rozdarta zasłona*, s. 223. Wykorzy-

5. W wymiarze komunikacji literackiej z czytelnikiem w krytycznym kryminale retro dostrzegalna jest tendencja do polemiki z „werniksem nostalgii” (określenie Barbary Szczekały⁶⁴). Retro krytyczne staje się wówczas subwersyjną artystyczną reakcją na skonwencjonalizowane opowieści retro. Tym samym czytelnik może obserwować wpisana w nie dekonstrukcję strategii uobecniania nostalgii⁶⁵. Jednocześnie, dzięki kontekstualizacji i wypełnianiu luk w pamięci zbiorowej, retro krytyczne pozwala na uobecnianie zjawisk marginalizowanych z różnych — najczęściej ideologicznych — powodów⁶⁶. Przykładowo w *Tajemnicy Domu Helclów* jest to sytuacja materialna najuboższych oraz tarcia wewnątrz społecznych komitetów, traktowanych jako probierz pozycji towarzyskiej organizatorek:

[Szczupaczyńska] za pole działania obrała Towarzystwo Dobroczynności, a za cel — zostanie damą komitetową w zarządzie oddziału dam. Wiadomo, fotel prezesowej i wiceprezesowej zajmowały hrabiny Potockie, drugiej wiceprezesowej — Gwiazdomorska, żona wiceprezesa rady ogólnej, a dalej jak nie Zamoyska, to Lubomirska, a Tarnowska Branicką pogania. Ale zdarzały się wśród dam komitetowych i panie bez herbów z mitrami — i tego celu Zofia się trzymała. Choć wiedziała dobrze, że nie ona jedna utkwiała w nim wzrok; takie choćby Ponikłowa i Geislerowa, taka Zembaczyńska, wyjątkowo zajadła w swojej opiece nad starcami, ostatnimi czasy latały do Domu Helclów na wyprzódki. Trzeba było pójść, pokazać się, zadzierzgnąć kontakty z zakonnicami⁶⁷.

stanie migotliwości znaczeniowej epitetu „diabelnie” pozwala na wprowadzenie retorycznej figury antyfrazy, umożliwiającej zmianę sensu tego słowa. Jednocześnie sygnalizowany tu zabieg ugruntowuje ironiczny wydźwięk całości, zwłaszcza jeśli będziemy upatrywać w nim zabieg określonego przez Dylwina Knoxa mianem ironii jednego słowa (*unius verbis ironia*); zob. D. Knox, *Ironia: Medieval and Renaissance Ideas on Irony*, Leiden 1989, s. 13.

⁶⁴ Zob. B. Szczekała, *Falszywa pamięć niewinności [rec. Patrycja Włodek, Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach — pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro, Kraków 2018]*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2018, nr 3, s. 463. Analogicznym do omawianego przez Szczekałę zjawiskiem zdaje się *steampunk*, definiowany przez Natalię Lemann jako podporządkowana subwersji pamięć kulturowa, dystansująca się do samej siebie (zob. N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Łódź 2019, s. 126).

⁶⁵ W cyklu Szymickowej dekonstruowana jest przy tym nie tylko „pamięć dawnych, do brych czasów”, ale i wyobrażeń związanych z mieszczaństwem i jego moralnością, pojmowaną — za Marią Ossowską — jako zespół dyrektyw sankcjonujących jednostkowe czyny i postawy (zob. M. Ossowska, *op. cit.*, s. 27). Krytyczne spojrzenie w cyklu na ową moralność pozwala wydobyc różnice między wyznawanymi wartościami a ich aktualizacjami w życiu codziennym. Znacząca pod tym względem jest scena kwesty cmentarnej, uświadamiająca rozdźwięk między deklarowanymi wartościami chrześcijańskimi a pragnieniem „pokazania się” w towarzystwie, dla którego bohaterka gotowa jest zrezygnować z fundamentalnej dla sfery mieszczańskiej cnoty oszczędności: „O tej porze dyżur pełniły pani Cypcerowa i wiceprezesowa Gwiazdomorska, więc Szczupaczyńska wrzuciła do puszki pięć jednokoronowych monet [...]. Dbiała, żeby monety wrzucać kolejno, niespiesznie, tak żeby przez moment każda z nich była widoczna w szczelinie skarbanki” — M. Szymickowa, *Tajemnica...*, s. 191.

⁶⁶ Zob. P. Włodek, *op. cit.*, s. 265–266.

⁶⁷ M. Szymickowa, *Tajemnica...*, s. 20.

Podsumowanie

Kategoria retro krytycznego, traktowanego jako klucz interpretacyjny cyklu krakowskiego Szymiczkowej, uświadamia możliwości dyskursywne tkwiące w konwencji kryminalnej. Opowieści o perypetiach Zofii Szczupaczyńskiej są — by odwołać się do tytułu zbioru szkiców poświęconych „opowieściom o zbrodni i karze” — „oknami na świat”, pozwalającymi na uzyskanie refleksyjnego dystansu wobec funkcjonujących w wyobraźni zbiorowych wizji przeszłości⁶⁸. Szczególną przy tym rolę retro krytyczne odgrywa jako instrumentarium pozwalające na dekonstrukcję obrazów minionych czasów, stworzonych na potrzeby tekstów kultury popularnej⁶⁹. W ten sposób retro krytyczne może pełnić istotną kulturowo i społecznie funkcję jako geertzowski „gatunek zmacony”⁷⁰. Rolę tę „antynostalgiczne” retro krytyczne odgrywa, dopełniając przeszłość wyobrażoną — właściwą dla konwencjonalnego kryminału retro — próbą dotarcia do jej rewersu, a także zrozumienia mechanizmów społecznych regulujących wizje owej przeszłości⁷¹.

Bibliografia

Teksty

- Bałucki M., *Typy i obrazy krakowskie*, drukiem J. Blumowicza, Wilno 1881.
 Beška K., *Pozdrowienia z Londynu*, Rebis, Poznań 2014.
 Chutnik S., *Smutek cinkciarza*, Od Deski do Deski, Warszawa 2016.
 Dehnel J., *Balzakiana*, W.A.B., Warszawa 2008.
 Dehnel J., *Lala*, W.A.B., Warszawa 2006.
 Krajewski M., *Śmierć w Breslau*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
 Maćkowski K., *Raport Badeni*, Znak, Kraków 2007.
 Medard M., *Carska rozszada*, Instytut Wydawniczy Erica, Warszawa 2012.

⁶⁸ Zob. *Kryminal. Okna na świat*, red. M. Ruszczyńska *et al.*, Zielona Góra 2017. Wykorzystywaną w tytule zbioru metaforę okna można podtrzymać uwagą Mariusza Czubaję na temat diagnostycznej funkcji powieści kryminalnej będącej narracją o mechanizmach życia społecznego (zob. M. Czubaj, *op. cit.*, s. 16).

⁶⁹ Z zaproponowanej tu perspektywy cykl Szymiczkowej zdaje się kontrpropozycją dla wizji Krakowa początków XX wieku, zaproponowanej przez twórców serialu *Belle époque* (reż. Michał Gazda, Polska 2017). Ta bowiem jest — posłużmy się określeniem Klary Cykorz — „wygodnie zachowawcza” i „nieistotnie poczciwa” (zob. K. Cykorz, *Ludzkie mięso i wielkie kapelusze*, „Dwu tygodnik” 2017, nr 210, <https://www.dwu tygodnik.com/artukul/7180-ludzkie-mieso-i-wielkie-kapelusze.html>, dostęp: 30.12.2019).

⁷⁰ Zob. C. Geertz, *O gatunkach zmaconych. Nowe konfiguracje myśli społecznej*, przeł. Z. Łąpiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 214–235.

⁷¹ Odczytywany tu sposób cykl Szymiczkowej zdaje się komplementarny wobec wydawnictw popularnonaukowych obnażających „sekrety przeszłości”; przykładem służą tomy szkiców Agnieszki Lisak poświęcone XIX stuleciu: *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku* (2009) oraz *Życie towarzyskie w XIX wieku* (2017).

- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, Ossolineum, Wrocław 2018.
- Mróz R., *Iluzjonista*, Filia, Poznań 2019.
- Pe-Er, *Polowica*, „Bocian” 15.01.1897, s. 1.
- Prus B., *Lalka*, oprac. J. Bachórz, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Radoryski M., *Komisarz Zdanowicz i pończochy guwernantek*, Klinika Języka, Grodzisk Mazowiecki 2020.
- Rychter B., *Czarne złoto*, W.A.B., Warszawa 2013.
- Szymiczkowa M. [właśc. Dehnel J., Tarczyński P.], *Rozdarta zasłona*, Znak, Kraków 2016.
- Szymiczkowa M. [właśc. Dehnel J., Tarczyński P.], *Seans w Domu Egipskim*, Znak, Kraków 2018.
- Szymiczkowa M. [właśc. Dehnel J., Tarczyński P.], *Tajemnica Domu Helclów*, Znak, Kraków 2015.
- Szymiczkowa M. [właśc. Dehnel J., Tarczyński P.], *Złoty róg*, Znak, Kraków 2020.
- Wollny M., *Biały towar*, JAMA, Kraków 2020.
- Wyspiański S., *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Ossolineum, Wrocław 1984.

Opracowania

- Assmann A., *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Erich Schmidt Verlag&Co. KG, Berlin 2011.
- Baczkowski M., *Prostytucja w Krakowie na przełomie XIX i XX w.*, „Studia Historyczne” 2000, z. 4, s. 593–607.
- Bauer Z., *Plotki o gwiazdach jako składnik narracji transmedialnych. Propozycja teoretycznoliterackiej perspektywy*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historico-litteraria” 2009, nr 9, s. 5–15.
- Bauman Z., *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. K. Lebek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Boym S., *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, przeł. L. Stefanowska, [w:] *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. F. Kodrzejewski, M. Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002, s. 270–301.
- Burszta W.J., *Nostalgia i mit*, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko*, red. E. Domańska, Instytut Historii UAM, Poznań 1997, s. 119–128.
- Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Volumen, Warszawa 1997.
- Cebula M., *Spoleczne uwarunkowania gustów i praktyk konsumpcyjnych. Zbieżność pozycji społecznych i stylów życia czy autonomizacja kultury?*, „Studia Socjologiczne” 2013, nr 2, s. 97–125.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Chłosta-Zielonka J., *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści kryminalnej*, „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 87–98.
- Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Czubaj M., *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficyna, Gdańsk 2010.
- DeGrè G., *Ideology and Class Consciousness in the Middle Class*, „Social Forces” 29, 1950, nr 2, s. 173–179.
- Dr. J.M., *Kryminal w literaturze*, „Przegląd Sądowy i Administracyjny” 23.04.1884, s. 136–137.
- Dunin J., Mierzwińska K., *Polska powieść zeszytowa. Materiały bibliograficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1978.
- Estreicher K. (młodszy), *Nie od razu Kraków zbudowano*, „Światop” — Polskie Biuro Wydawnicze, Londyn 1945.
- Flaubert G., *Słownik komunalów*, Fundacja „Brulionu”, Warszawa-Kraków 1992.

- Geertz C., *O gatunkach zmaconych. Nowe konfiguracje myśli społecznej*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 214–235.
- Graniczny M. et al., *Historia poszukiwań i wydobywania ropy naftowej na ziemiach polskich do 1939 roku*, „Przegląd Górniczy” 2015, nr 12, s. 151–156.
- Hügel F.S., *Zur Geschichte, Statistik und Regelung der Prostitution. Social-medicinische Studien in Ihrer praktischen Behandlung und Anwendung auf Wien und andere Grossstädte*, L.C. Zamarski & C. Dittmarsch, Wien 1865.
- Kamińska M. [właśc. Eiger-Kamińska M.F.], *Ścieżkami wspomnień*, Książka i Wiedza, Warszawa 1960.
- Kerbrat-Orecchioni C., *Ironia jako trop*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 289–314.
- Knox D., *Ironia: Medieval and Renaissance Ideas on Irony*, E.J. Brill, Leiden 1989.
- Kołodziejczyk R., *Burżuazja*, [w:] R. Kołodziejczyk, *Burżuazja polska w XIX i XX wieku. Szkice historyczne*, PIW, Warszawa 1979, s. 103–157.
- Komunal, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 3. H–K, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1964, s. 891.
- Kostana J., „Retromania” lat 80. *O różnych obliczach kina neo-noir*, [w:] *80s Again!*, red. A. Jabłońska, M. Koryciński, Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian, Warszawa 2017, s. 151–167.
- Kowalski M., *Rytuały życia codziennego XIX-wiecznej burżuazji Królestwa Polskiego. Zarys problemów*, „Rocznik Łódzki” 67, 2017, s. 219–230.
- Kraska M., *Czy kryminał naprawdę istnieje? Śledztwo (nieudane) w sprawie gatunku*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, emg, Kraków 2015, s. 13–33.
- Krówczyński Ż., *W sprawie uregulowania prostytucji*, cz. 1, „Przegląd Lekarski” 1891, nr 1, s. 9–11.
- Krówczyński Ż., *W sprawie uregulowania prostytucji*, cz. 2, „Przegląd Lekarski” 1891, nr 2, s. 27–28.
- Kryminał. Okna na świat*, red. M. Ruszczyńska et al., Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2017.
- Kubiak A.E., *Nostalgia a kłopoty z kulturą*, [w:] A.E. Kubiak, *Nostalgia i inne tęsknoty*, Oficyna Wydawnicza Stopka, Łomża 2007, s. 15–26.
- Kubiński P., *Emersja — antyiluzyjny wymiar gier wideo*, „Nowe Media” 2014, nr 1 (5), s. 161–176.
- Kunce A., *Lokalne rzeczy to światowe rzeczy. Cz. I. Rzecz*, „Anthropos?” 2013, nr 20–21, s. 48–58.
- Kwaśnik M., *Między wiedzą a widzeniem. O sposobach przedstawiania świata w „Balzakianach” Jacka Dehnela*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2014, nr 1, s. 410–429, <http://zalacznik.uksw.edu.pl/sites/default/files/1-34.pdf>.
- Lemann N., *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Lichański J.Z., *Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obywatelska? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku)*, [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, emg, Kraków 2014, s. 9–44.
- Lisak A., *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Larix, Warszawa 2009.
- Lisak A., *Życie towarzyskie w XIX wieku*, Bellona, Warszawa 2017.
- Lorenz K., Szwed-Lorenz J., Ślusarczyk S., *Rozwój i upadek przemysłu naftowego w Galicji*, „Hereditas Minariorum” 2017, nr 4, s. 201–207.
- Małecki M., *O substancję narodową. Sejm i Wydział Krajowy Galicji w ratowaniu spuścizny matejkowskiej*, „Studia Iuridica Lublinensia” 25, 2016, nr 3, s. 599–641.
- Marecki P., *Strategie subwersywne w polskiej literaturze XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 313–324.
- Martuszevska A., *Literackie gry fabularne*, [w:] *Literatura i wyobraźnia. Prace ofiarowane Profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. J. Kolbuszewski, Agencja Wydawnicza „a linea”, Wrocław 2006, s. 21–28.

- Martuszevska A., *Zrozumiałość tekstu dzieła literackiego jako jeden z warunków jego poczytności*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3–4, s. 237–260.
- Nycz R., *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL, Warszawa 1995, s. 151–188.
- Ochmann D., Pałka P., Kwaśnicka-Janowicz A., *Krakus, krakauer, krakowianin i krakowiak — nazwy własne mieszkańca Krakowa a jego auto- i heterostereotyp*, „Język Polski” 2018, nr 3, s. 31–48.
- Olaniyan T., *Arrest the Music! Fela and His Rebel Art and Politics*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2004.
- Ossowska M., *Moralność mieszczańska*, Ossolineum, Wrocław 1985.
- Pochłódka A., *Życie kulturalne krakowskich mieszczan przełomu XIX i XX wieku w zapiskach autobiograficznych — zarys problematyki*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 194–200.
- Podstawka A., *Młodopolskie kryminały z Galicją w tle, czyli Maryli Szymiczkowej sposób na kryminał retro*, „Tekst Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych” 2020, nr 6, s. 109–126.
- Purchla J., *Pozaeconomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej*, „Zeszyty Naukowe Akademii Ekonomicznej w Krakowie”, seria „Monografie” 96, 1990.
- Reinhard-Chlanda M., *Dom Ubogich fundacji im. Ludwika i Anny Helclów w Krakowie*, Stowarzyszenie Przyjaciół Domu Pomocy Społecznej im. L.A. Helclów, Kraków 2003.
- Ronduda Ł., *Strategie subwersyjne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006.
- Samsonowicz H., *O „historii prawdziwej”: mity, legendy i podania jako źródło historyczne*, „Novus Orbis”, Gdańsk 1997.
- Schwartz D.R., *Humanistyczna etyka lektury*, przeł. J. Czernik, „Wielogłos” 2009, nr 1–2, s. 123–136.
- Sulima R., *Moda na codzienność. Kategoria „codzienności” w kulturze ponowoczesnej*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 171–187.
- Szczekała B., *Falszywa pamięć niewinności [rec. Patrycja Włodek, Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach — pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro, Kraków 2018]*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2018, nr 3, s. 457–467.
- Szczekała B., *Nie tylko nostalgia. Fenomen retro krytycznego*, [w:] *Pomiędzy retro a retromanią*, red. P. Włodek, M. Major, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018, s. 255–280.
- Szczepanowski S., *Nędza Galicji w cyfrach i program energicznego rozwoju gospodarstwa krajowego*, Piller i Spółka, Lwów 1888.
- Święcicka M., Peplińska M., *Struktura treściowa i aksjologiczna nazw mieszkańców wybranych polskich miast*, „Język Polski” 2016, nr 1, s. 96–109.
- Tester K., *The Life and Times of Post-Modernity*, Routledge, London 1993.
- Walas T., *Straszni mieszczaństwo i ich dusza*, [w:] G. Zapolska, *Moralność pani Dulskiej. Ich czworo*, oprac. T. Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 5–30.
- Walton K.L., *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge, MA-London 1990.
- Węgrzyn I., *Antonina Domańska — szkic do portretu*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa im. Adama Mickiewicza” 11, 2018, s. 191–212.
- Wilk B., *Sławne pogrzeby w XIX-wiecznym Krakowie*, „Folia Historica Cracoviensia” 2006, nr 12, s. 131–150.
- Włodek P., *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich serialach — pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018.
- Wójtowicz-Zajac A., *Wehikuły czasu. O prozie Jacka Dehnela*, [w:] *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 173–199.

- Zachrisson B., *Zgodność treści z czcionką i typografią*, [w:] B. Zachrisson, *Studia nad czytelnością druku*, przeł. K. Chocianowicz, J. Hyc, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 1970, s. 91–106.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Zalewska J., *Od obyczaju do mody: przemiany życia codziennego. Zarys projektu*, [w:] *Od obyczaju do mody. Przemiany życia codziennego*, red. J. Zalewska, M. Cobel-Tokarska, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2014, s. 9–21.
- Ziomek J., *O sztukach fabularnych*, „Teksty” 1972, nr 1, s. 27–35.
- Żardecka-Nowak M., *Księgozbiory radości, czyli o sztuce pisania, czytania i kompletowania bibliotek*, „Logos i Ethos” 2016, nr 1 (specjalny), s. 13–28.
- Żeleński-Boy T., *Prawy brzeg Wisły*, [w:] T. Żeleński-Boy, *Znasz-li ten kraj... (Cyganeria Krakowska)*, Biblioteka Boya, Warszawa 1932, s. 5–16.

Źródła internetowe

- Bartków A., *Stanisław Wyspiański „Portret Wandy Siemaszkowej w stroju scenicznym Panny Młodej z »Wesela«”*, „Nieżła Sztuka”, 3.05.2020, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/stanislaw-wyspiański-portret-wandy-siemaszkowej-w-stroju-scenicznym-panny-mlodej-z-wesela/>.
- Cykorz K., *Ludzkie mięso i wielkie kapelusze*, „Dwutygodnik” 2017, nr 210, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7180-ludzkie-mieso-i-wielkie-kapelusze.html>.
- Górnictwo*, Narodowe Archiwum Cyfrowe, <https://audiovis.nac.gov.pl/haslo/115:39/>.
- Marchi, *Złoty róg*, lubimyczytac.pl, 4.01.2022, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4940803/zloty-rog-marek52k-iluzjonista>.
- Iluzjonista*, lubimyczytac.pl, 5.01.2022, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4902380/iluzjonista>.
- przez_literatkę, *Złoty róg*, lubimyczytac.pl, 29.12.2020, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4940803/zloty-rog>.
- Ravenluti, *Złoty róg*, lubimyczytac.pl, 11.05.2022, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4940803/zloty-rog>.
- Sipińska U., *To był świat w zupełnie starym stylu*, [Tekstowo.pl](https://www.tekstowo.pl), https://www.tekstowo.pl/piosenka,urszula_sipi_ska,to_byl_swiat_w_zupelnie_starym stylu.html.
- Skaldowie, *Szanujmy wspomnienia*, [Tekstowo.pl](https://www.tekstowo.pl), https://www.tekstowo.pl/piosenka,skaldowie,szanujmy_wspomnienia.html.
- Warzecha L., *Lata dwudzieste, lata trzydzieste*, [Tekstowo.pl](https://www.tekstowo.pl), https://www.tekstowo.pl/piosenka,ludmila_warzecha,lata_dwudzieste__lata_trzydzieste.html.

Filmografia

- Belle époque*, reż. M. Gazda, Polska 2017.
- Dawno temu w Ameryce (Once Upon a Time in America)*, reż. S. Leone, Włochy–USA 1984.
- Doktor Mabuse — gracz (Doktor Mabuse, der Spieler)*, reż. F. Lang, Niemcy 1922.
- Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy*, reż. J. Rzeszewski, M. Jahoda, Polska 1978.
- Lata dwudzieste... lata trzydzieste...*, reż. J. Rzeszewski, Polska 1984.
- Z biegiem lat, z biegiem dni*, reż. A. Wajda, E. Kłosiński, Polska 1980.
- Zmęczona śmierć (Der müde Tod)*, reż. F. Lang, Niemcy 1921.

Ikony (pop)kultury

Juraj Malíček

ORCID: 0000-0001-7505-6904

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovensko

Pop-sypte mu hrachu, budete bez strachu — Jánošík ako popkultúrny fenomén*

Kľúčové slová: Jánošík, popkultúra, mainstream, hrdina, umelecký druh, žáner

Słowa kluczowe: Janosik, popkultura, mainstream, bohater, gatunek

Keywords: Jánošík, popular culture, mainstream, hero, genre

Jánošík as a Pop-Cultural Phenomenon

Summary

The study presents Juraj Jánošík, a folk national hero and iconic folklore figure in the widest possible pop culture context as practically the only original Slovak pop culture phenomenon. It offers a historicizing cross-section of the diverse representations of Jánošík within the traditional artistic modes that canonize Jánošík, but predominantly focuses on treatments that shift and reinterpret the Jánošík myth almost to the point of complete emptiness, in the sense that Jánošík no longer functions as a semantically polyfunctional symbol within their framework. In chronological order, the study offers an overview of high and profane literary works dedicated to Jánošík, devotes a substantial part to Jánošík as a defining element of Slovak cinema, but also presents other models of adaptations in which Jánošík appears as a character in television shows, a musical hero, or a functional comic (super) hero.

Vracat' sa dnes akýmkoľvek spôsobom k Jurajovi Jánošíkovi je do veľkej miery prekonaná iniciatíva, prežitok vopred odsúdený na neúspech v tom zmysle, že by dokázal ponúknuť ešte čosi naozaj nové, pôvodné, svieže či nebudaj origi-

* Štúdia vznikla v rámci riešenia projektu APVV-18-0257 Inkubátor multimediálnej digitálnej produkcie — recipročný transfer vedy, umenia a kreatívnych priemyslov.

nálne. Faktom totiž je, že v kontextoch slovenskej kultúry v širšom slova zmysle, teda kultúry ako civilizačného rozmeru a nositeľky národnej identity, by sme len sotva našli vyťaženejší, vyprázdnenejší, vyčerpanejší zdroj, ako je práve Jánošíka. Skúmali a vyskúmali ho historici, ktorí už stihli objaviť, spracovať a interpretovať azda každý prameň viažuci sa k reálnym historickým osudom skutočného Juraja Jánošíka ako existujúcej historickej postavy, skúmali a vyskúmali ho kulturológovia, etnológovia a etnografovia, ale i politológovia a filozofi a celý zástup ďalších spoločenských a humanitných vedcov, ktorí už o Jánošíkovi napísali prakticky všetko, čo sa dalo napísať. Pritom platí, že suma historických faktov viažucich sa k reálnemu Jánošíkovmu bytiu v ontologickej realite ho pomerne jasne identifikuje ako jedinca, ktorého definujúcim špecifikom nie je jeho skutočné faktické pôsobenie v konkrétnych historických kontextoch, ale jeho osobnosť, psychologický profil, či naturel, ktoré ho bezprostredne po jeho smrti (1713), alebo ešte počas jeho života vymedzili spomedzi všetkých iných jemu podobných jedincov ako toho, ktorého si jeho súčasníci zapamätali a vytvorili tak základ jeho neskoršieho mýtu. Lebo prvú beletrizovanú zmienku o ňom, mimo protokolov a súdnych listín viažucich sa k procesu s ním a k jeho poprave, nájdeme už pomerne skoro po jeho smrti, avšak ešte dávno predtým, ako ho „spopularizoval“ slovenský romantizmus a spolu s ním národno-buditeľské hnutie, konštituujúce práve jeho, Juraja Jánošíka, do podoby národného symbolu, ba čo viac, do pozície hrdinu, ktorý by mal, či má spoludefinovať onú efemérnu slovenskú národnú identitu.

Lebo Jánošík nie ako historická osobnosť, ale už ako postava, hrdina v zapísanom a dochovanom príbehu začína existovať minimálne už v roku 1785, teda sedemdesiatdva rokov po jeho smrti v rámci „novinového príspevku“ akéhosi bližšie neidentifikovaného A. Doležala *Znamenitá kázeň jedného kazateľa za duši hlavného zbojníka Jánošíka* publikovaného v banskobystrických novinách *Staré noviny literijnho umění*, čo je teda text, ktorý svojím spôsobom zakladá tradíciu Jánošíka ako literárnej postavy, respektíve, ako hlavného hrdinu literárneho diela.

Tá pochopiteľne existuje dodnes a tvorí ju neuveriteľný korpus ohromného množstva celého spektra rozmanitých literárnych diel. Lyrických, epických, prozaických, dramatických, básní, básnických celkov, eposov, románov, poviedok, rozprávok, mýtov, divadelných hier, libriet, drám, tragédií, i komédií, dobrodružného čítania a vôbec všetkého, čo voľne, bez nároku na literárnovednú presnosť môžeme nazvať písanými Jánošíkovskými príbehmi. Dominujú medzi nimi celkom pochopiteľne práve tie texty z čias slovenského národného obrodenia, ktoré, ako už sme spomínali, Jánošíka a jeho príbeh kanonizujú. Jánošík je v nich tým hrdinom, ku ktorému rodiaci sa národ môže vzhliadať, môže si ho postaviť na piedestál, oslavovať ho, identifikovať sa v jeho veľkosti, a vôbec, stáva sa personifikáciou tých kvalít, ktoré reprezentujú akýsi národný ideál.

Poddaný, čo povstal, vzoprel sa útlaku, prevzal zodpovednosť, nezmieril sa s osudom obete, ale stal sa strojom vlastného osudu, oslobodil sa, fakticky i symbolicky z feudálneho jarma, individualizoval sa. Silný, mocný, dobrý, spravodlivý,

bystrý, čestný, rovný chlap reprezentujúci morálne kvality povýšené nad zákon a jurisdikciu, romantický hrdina v celej škále podôb. Je zbojník, zločinec z pohľadu práva, ale nie optikou morálky, bohatým berie a chudobným rozdáva, prerazuje teda feudálne statky sociálne spravodlivým spôsobom, zomiera mladý, na vrchole síl, s hlavou vztýčenou, spútaný, uväznený, ale nezlomený, nezriedka hrdina v príbehoch s mýtopoetickým fantastickým ozvláštnením, kde sú jeho heroické vlastnosti znásobené magickými artefaktmi, ktoré jeho aktivitám dodávajú nadprirodzený rozmer.

Jánošík je v nich hrdina nie nepodobný antickému hérosovi, teda človeku, ktorý je nositeľom aj božských atribútov a hoci sa narodil ako smrteľník, vďaka tomu, ako žil, sa stáva nesmrteľným. Nie vždy a nie nevyhnutne samozrejme, Jánošík metamorfuje na celej škále od prísneho realistického civilného vyobrazenia až k ikonicko-symbolickej podobe, avšak v drvivej väčšine prípadov zostáva etalónom nasledovania hodnej výnimočnosti. Tá mnohosť v jednote je naozaj neuveriteľná v rozmedzí rokov 1785 až 2022 dokážeme identifikovať minimálne šesťdesiatšesť v najširšom slova zmysle literárnych textov, v ktorých je Jánošík hlavným hrdinom. Na dôvažok, svojím vlastným Jánošíkovským textom, svojou vlastnou Jánošíkovou interpretáciou do tohto jánošíkovského literárneho korpusu prispela celá plejáda významných slovenských literátov a literátiek niekoľkých generácií, od predromantických a romantických klasikov 19. storočia až k bestselleromakerom dneška (Pavol Jozef Šafárik, Samo Chalupka, Ján Botto, Ferko Urbánek, Ján Poničan, Mária Rázusová-Martáková, Milan Ferko, Ľubomír Feldek, Margita Figuli, Eva Borušovičová, Mariana Čengel Solčanská).

Príznakovou je v tomto kontexte, vzhľadom na konštantnú obľúbenosť a frekvenciu predmetnej postavy Jánošíka ako ľudového hrdinu už v rámci ľudovej slovesnosti, skutočnosť, že predmetné literárne diela nie sú iba viac či menej kanonickými a kanonizovanými dielami akejsi vážnej, vysokej, umelecky náročnejšej a priori hodnotnej literatúry, vydávanými znovu a znovu, ale minimálne v rovnakej miere sú medzi nimi zastúpené aj profánne literárne diela, žánrové dobrodružné romány, „šestákové“ čítania vydané iba raz, zato vo veľkých nákladoch, primárne určené na okamžitú spotrebu a hojne recipované najširšími masami laických čitateľov, ktorí si jednoducho radi prečítali ďalšiu verziu príbehu, o ktorom už mali aspoň minimálne povedomie. Lebo Jánošík naozaj je v slovenskej kultúre a spoločnosti prítomný tak permanentne a frekventovane, že doslova každý o ňom aspoň čosi vie.

Jánošík jednoducho bol mimoriadne populárny a svojím spôsobom dodnes je, aj keď už nie v takom masovom rozsahu.

O výnimočnej pozícii Jura Jánošíka v slovenskom prostredí svedčí aj skutočnosť, že práve s jeho postavou, respektíve s jej adaptovaním do filmovej podoby sú bytostne spojené aj dejiny slovenskej kinematografie, ktoré v roku 2021 oslavovali svoju storočnicu práve preto, že vôbec prvým slovenským celovečerným filmom bol akurát *Jánošík*. Film nakrútený v roku 1921 vznikol síce v rám-

ci spoločného štátu Čechov a Slovákov — tzv. prvej Československej republiky (1918–1939), avšak jeho vznik iniciovali slovenskí rodáci v Amerike, ktorí ho aj produkčne zastrešili, a vôbec, postarali sa, aby vznikol. Išlo pritom o, z dnešného uhla pohľadu, viac komerčnú než fanúšikovskú iniciatívu nadšencov, ktorí s nakrúcaním filmov nemali prakticky žiadne skúsenosti, hoci jeden z nich, Ján Závodný, bol majiteľom a prevádzkovateľom kina v Chicagu. Film za peniaze amerických Slovákov nakrútili v starej vlasti bratia Daniel a Jaroslav Siakel'ovci podľa scenára Jozefa Žáka-Marušiaaka, ktorý bol adaptáciou v USA vydaného románu Gustáva Maršalla-Petrovského *Jánošík, kapitán hôrných chlapcov: jeho búrlivý život a desná smrť* a Slovensko sa vďaka nemu v tom čase zaradilo medzi iba desať krajín na svete, ktoré už v roku 1921 nakrútili celovečerný film. Snímka je však fascinujúca dodnes nielen okolnosťami svojho vzniku, ale aj tým, ako kopíruje hollywoodske štandardy divácky atraktívnych snímok. Hlavnú úlohu v ňom stvárňuje dobová divadelná hviezda, český herec Theodor Pištěk, nechýba v ňom ani prestrelka, ani naháňačka, dej dominuje akcia striedaná romantickými a patetickými pasážami, pričom celá snímka je dramaturgický koncipovaná ako spomínanie starého baču, ktorému náhodný návštevník na salaši — turista, svojou fyziognómiou pripomenie junáka, čo na tom mieste (na salaši, v horách) kedysi žil (Jánošíka). A bača začne spomínať, v prvom filme o Jánošíkovi, prvom slovenskom celovečernom filme a snímke, ktorá do veľkej miery definuje rozmanité prístupy k dejinám slovenskej kinematografie ako takej.

Film mal vo svojej dobe v prostredí prevažne agrárneho Slovenska mimoriadny úspech, spájal v sebe totiž národnú tému — Jánošíka, so stále ešte vtedy relatívne novou atrakciou — kinematografom.

O štrnásť rokov neskôr, v roku 1935 vznikol druhý filmový Jánošík, reprezentatívna snímka ilustrujúca mimoriadne kvality predvojnovvej Československej kinematografie, snímka nie „slovenská“ ale „československá“ režírovaná jednou z najväčších českých (československých) režisérskych hviezd svojej doby, Macom Fričom. Jánošíka v nej po prvý krát stvárnil Slováč — Paľo Bielik a film prostredníctvom inscenovania v jadre historickej látky zvyrazňuje ideu čechoslovakizmu, v rámci ktorej boli Česi a Slováci považovaní za dve vetvy jedného, československého národa. Slovenská tradícia sa v ňom spája s českou — tu je dôležité pripomenúť, že príbeh o Jánošíkovi je aj súčasťou *Starých povestí českých* Aloisa Jiráska — aby vznikol príbeh, ktorí najširším diváckym masám nielen ponúkne ich milovaného hrdinu, Jánošíka, ale ich aj inšpiruje k prehodnoteniu svojej identity. To Čechoslováci, jeden národ spoločne, nie oddelení Česi a Slováci trpeli pod habsburským jarmom, to ich v ich „druhom“ spoločnom štáte (prvým mala byť v rámci dobovej interpretácie dejín Veľkomoravská ríša) „ohrozovali“ iné národy — trpené, ale nemilované menšiny v spoločnom československom národnom štáte.

Aj tento Jánošík bol samozrejme mimoriadne divácky úspešný, išlo o dobový veľkofilm, ktorý sa dostal aj do širšej medzinárodnej európskej filmovej distribúcie — všimli si ho napríklad aj na MFF v Benátkach — čo je však v Jánošíkov-

ských kontextoch a v kontextoch slovenskej kinematografie podstatne dôležitejšie, išlo o film, ktorý ku kinematografii priviedol jej neskoršieho nestora a otca zakladateľa Paľa Bielika¹. Ten sa totiž z herca aj pod patronátom Maca Friča pretransformoval aj na režiséra a scenáristu a v rozmedzí rokov 1946 až 1968 nakrútil hneď niekoľko zásadných slovenských autorských snímok. A jednou z najvýznamnejších z nich je opäť nový Jánošík. Tretí a svojím spôsobom najdôležitejší, ide totiž o referenčnú snímku, divácky i kritikou najviac oceňovaný Jánošíkovský veľkofilm, kvalitou ktorého môžeme pomerovať ostatné Jánošíkovské filmy. Bielik ho z pozície režiséra a scenáristu koncipoval ako veľkovýpravnú kostýmovú historickú dobrodružnú drámu, svojím spôsobom dokonca epos, jeden celok, aj do kino distribúcie však rozdelený na dva diely s odlišným dátumom premiéry. Jánošík I. a Jánošík II. tak prišli do kín v zime v roku 1962 a na jar roku 1963 a ponúkli divákovi čosi ako slovenský blockbuster, teda snímku nakrútenú u nás, avšak minimálne s technickými parametrami amerického, hollywoodskeho filmu. Plnofarebná širokouhlá snímka bola v tom čase vôbec najdrahším slovenským filmom, aký kedy vznikol, iba v kinách ho v danom roku videlo 5 miliónov divákov, čo ho dodnes radí medzi najnavštevovanejšie a komerčne najúspešnejšie slovenské filmy vôbec. Film divákov očaril zmesou vysoko akostnej akcie a dramatickej hĺbky, hlavnú úlohu Jánošíka v ňom stvárnil neherec František Kuchta, 203 centimetrov vysoký prototyp nad-slováka a v súlade s majestátnosťou a dôležitosťou témy bola snímka aj adekvátne ideologicky zaťažená. A to tak veľmi, že scenár sa dokonca schvaľoval v Moskve. To preto, že Bielik urobil z Jánošíka až akéhosi proto-marxistu, uvedomelého feudálneho ľavičiara s jasným komunistickým ideologickým pozadím. Slovenský ľudový hrdina, zbojník, sa v Bielikovej interpretácii stal dôležitou postavou globálnych dejín robotníckeho hnutia, komunistom v historických časoch, keď komunizmus neexistoval ešte ani ako idea, snímka však bola nakrútená natoľko sofistikovane, že divák si vôbec nemusel uvedomovať, že film ho ideologicky indoktrinuje.

Mohlo by sa zdať, že Bielik svojím dvojdielnym Jánošíkom jeho filmový potenciál vyčerpал, nie je to však tak, skôr ho zavřil v tom zmysle, že nakrúcať ďalšieho konvenčného, realistického Jánošíka nadlho stratilo význam. Na rad však prišli noví, progresívni, iní Jánošíkovia, narúšajúci a rozbíjajúci schémy a stereotypy s Jánošíkom spájané. Už v roku 1975 napríklad vznikol v réžii Martina Ťapáka film *Pacho, hybský zbojník*, ktorý síce z hľadiska názvu nemá s Jánošíkom nič spoločné, avšak vnútorne ide o pastiš Jánošíkovského mýtu, jeho zrealnenie v zmysle uveriteľnosti a národného naturelu. Ak je Jánošík mýtus a ikona, tak Pacho je jeho komicko-realistická alternatíva, malý chlapík, čo nezapadá, rozhodne nevyzerá a nepôsobí ako hrdina, pije mocú pálenku „frndžalicu“ a neváha dať

¹ V zmysle slovenskej kinematografie ako národnej kinematografie, oddelenej od českej kinematografie, hoci formálne do roku 1993 existovali obe kinematografie vedľa seba, nie spolu v rámci akejsi spoločnej — československej kinematografie, ktorá však iba formálne zohľadňovala štátno-právne usporiadanie.

niekomu po papuli, ak si to zaslúži. Pacho je teda komediálne ladený, avšak nebanálny Jánošík, symptomaticky totiž ukazuje, že národ, ktorý sa do Jánošíka rád personifikuje, už je schopný nadhľadu, humorného odľahčenia, irónie a sebaíronie. A samozrejme, opäť ide o dodnes divácky mimoriadne úspešný film.

Nie je to však jediné progresívne spracovanie Jánošíkovskej predlohy, už o rok neskôr, v roku 1976 totiž vzniká snímka *Zbojník Jurko*, vzhľadom na Jánošíka bratov Siakelovcov symbolicky a vôbec nie náhodou prvý slovenský celovečerný animovaný film. Išlo o autorský projekt zakladateľa slovenskej filmovej animácie a dodnes jej najväčšieho hrdinu — výtvarníka, ilustrátora a karikaturistu Viktora Kubala, ktorý nakrútil poetizujúceho animovaného Jánošíka ako poctu a oslavu slovenského folklóru a vôbec celej jánošíkovskej tradície, avšak s tým, že animovanú látku primárne určenú detskému publiku zaťažil aj významami, ktoré dokázal odčítať a oceniť predovšetkým dospelý divák. Kubal tak bez prílišného zveličenia prišiel už v sedemdesiatych rokoch s konceptom animovaného filmu, ktorý sa globálne stal štandardom až v rokoch deväťdesiatych v súvislosti s animovanými rodinnými filmami štúdia Walta Disneyho. *Zbojník Jurko* je pri tom vo svojom jadre animovanou groteskou — obíde sa prakticky bez dialógov, dej je koncipovaný ako séria vzájomne zo seba vyplývajúcich vizuálnych gagov — avšak rozšírenou na minútáž celovečerného filmu. *Zbojník Jurko* navyše ponúka čosi v Jánošíkovských filmových adaptáciách dosiaľ nevidané, elegantný a sofistikovaný happyend, ktorý vyúsťuje do finálnej pointy artikulujúcej jeho symbolický význam, Jánošík nezomrel, ale prežil medzi ľuďom, v ľude, splynul s ním.

Ani toto však nie je koniec Jánošíka v slovenskej kinematografii, hoci jeho ďalšia a dosiaľ posledná veľká filmová adaptácia vznikla až v roku 2009, keby v slovensko-poľskej koprodukcii nakrútili Kasia Adamik a Agnieszka Holland podľa scenára Evy Borušovičovej film *Jánošík — pravdivá história*. Opäť ide o snímku síce významovo veľmi ambicióznou, avšak primárne určenú najširším diváckym masám a minimálne v slovenskom prostredí aj divácky úspešnú a to aj napriek tomu, že tradičný Jánošíkovský mýtus búra a konštruuje nový, civilnejší, poetickejší, realistickejší minimálne v tom zmysle, že Jánošíka ako postavu oslobodzuje od väčšiny hrdinských a superhrdinských atribútov a oslavuje jeho ľudské cnosti.

Mohlo by sa zdať, že výpočet „sfilmovaných“ Jánošíkov skončil, stále to však nie je pravda, obrovský kultúrny a popkultúrny potenciál Jánošíka azda najlepšie ilustruje skutočnosť, že veľký filmový a televízny seriálový Jánošík vznikol aj v Poľsku v rokoch 1973 (seriál) a 1974 (film), pričom však platí, že tieto poľské adaptácie Jánošíkovského mýtu sú na Slovensku prakticky neznáme.

V oboch krajinách však zarezoval detský animovaný seriál *Zbojník Jurošík* (1991), ktorý s látkou narába už veľmi voľne a v konečnom dôsledku je len sériou animovaných detských rozprávok s pôvabným animovaným Jánošíkom / Jurošíkom v hlavnej úlohe.

Mnohosť Jánošíka v kultúre a popkultúre sme však stále ani náhodou nevyčerpali, minimálne v slovenskom prostredí totiž platí, že Jánošík, presne v súlade

s tým, ako definujeme popkultúrny fenomén bez ohľadu na konkrétnu národnú lokalizáciu, vyplňa svojou prítomnosťou v rámci tzv. celoplošnosti² celé kultúrne a umelecké pole, od zdanlivo najvyššieho, k zdanlivo najnižšiemu. A presne takto Jánošík v slovenskom prostredí existuje. Ako všeobecne známy mýtus, súčasť folklóru a národnej identity. Samozrejme. Z hľadiska kultúry a popkultúry je však podstatne dôležitejšie a symptomatickejšie, že Jánošík v celom komplexe kultúry a umenia existuje ako literatúra, vysoká i nízka, básnická i prozaická, lyrická i epická. Existuje ako divadlo v celom rozsahu dramatických foriem, od opery k muzikálu, od činohry k baletu, od drámy k varieté, kabaretu a skeč show — už druhý filmový Jánošík, ten, ktorého režíroval Mac Frič je aj adaptáciou divadelnej hry, drámy Jánošík z roku 1910, českého dramatika Jiřího Mahena. Z hľadiska dĺžky uvádzania vôbec najpopulárnejším a najznámejším spracovaním Jánošíkovského príbehu na Slovensku je pôvodný poľský muzikál *Na skle malované* básnika Ernesta Brylla a hudobnej skladateľky Katarzyny Gärtnerovej. Slovenské národné divadlo ho naštudovalo v roku 1974 a malo v repertoári takmer tridsať rokov, v predstavení sa vystriedali tri generácie tanečníkov, avšak muzikál sa dočkal aj dvoch novších nastudovaní. Jánošík existuje aj ako balet Václava Kašíka, uvedený v roku 1953 a dvakrát ako opera. Prvú skomponoval už v roku 1934 Alois Hába, druhú v roku 1953 pod názvom *Juro Jánošík* významný slovenský hudobný skladateľ Ján Cíker na libreto Štefana Hábu. Všetudovým opakom týchto umelecky „vysokých“ Jánošíkov môžu byť extrémne populárne, v najpoctivejšom slova zmysle na Slovensku zľudovené verzie Jánošíka v realizáciách autorskej dvojice Milan Lasica a Július Satinský (krátky televízny skeč) a Radošinského naivného divadla. Táto realizácia bola po prvý krát uvedená v roku 1970, ako divadelnú hru ju napísal Stanislav Šteпка, volá sa *Jáánošík* a zľudovela nie kvôli samotnému predstaveniu, ktoré malo 501 repríz, ale kvôli jej záznamu na LP platni.

A stále to nie je všetko, Jánošík totiž rovnako intenzívne existuje aj vo výtvarnom umení, v nespočetných vyobrazeniach v rámci folklóru, ale aj vo veľkých vážnych umeleckých realizáciách sochárskych a maliarskych.

Aby sme však naše uvažovanie o Jánošíkovi ako o popkultúrnom fenoméne zarámovali naozaj v kontextoch popkultúry, nemôžeme skončiť inak, ako konštatovaním, že hoci Jánošík z popkultúrneho hľadiska väčšinu času reprezentoval ten najprudší mainstream, hlavný prúd, určený čo najširším diváckym masám, im prístupný a masami recipovaný a milovaný, vždy sa veľmi významne a zaujímavo realizoval aj na periférii, mimo mainstreamu a v čistejších, primárnejšie popkultúrnych formách, určených veľmi špecifickému a rozhodne nie ambivalentnému masovému publiku.

Príkladom takýchto spracovaní Jánošíka môžu byť komiksy. Jánošík sa ako komiksový (super)hrdina síce objavil najskôr v Poľsku, už v roku 1972, v ko-

² Distribučná stratégia popkultúry. Zabezpečuje prístupnosť popkultúrneho artefaktu čo najširšej škále záujmových skupín potenciálnych recipientov [...]. Sprostredkováva prítomnosť artefaktu na čo najrozmanitejších druhoch médií. (Malíček, str. 68)

miksovej sérii Tadeusza Kwiatkowského a Jerzy Skarżynského, avšak opäť išlo o adaptáciu a verziu, ktorá na Slovensku nikdy nevyšla a preto ani výraznejšie nezarezovala, na rozdiel od pôvodného slovenského autorského komiksu Jozefa Danglára Gertliho a Dušana Taragela *Jánošík! Pravdivý príbeh legendárneho zbojníka a jeho družiny*, ktorý vyšiel v roku 2006 a v domácom slovenskom kontexte dokonca komiks pomáhal rehabilitovať ako umelecký druh. Gertliho a Taragelov Jánošík je súborom deviatich kratších príbehov, ktoré akoby ilustrovali Jánošíkov všedný život, také tie paralelné historky, ktoré sa udiali kdesi pomedzi hlavné hrdinské medzníky jeho kariéry. Komiks pracuje s okázalou atraktívnou vizualitou, príbehy zaťažuje intertextuálnymi a aktualizáčnymi odkazmi a ukazuje, že Jánošík naozaj môže byť interpretovaný aj ako modelový popkultúrny hrdina v tom zmysle, že zatraktívni prakticky akokoľvek banálny obsah iba svojou prítomnosťou a prenosom významov z pôvodného mýtu.

Aj Jánošíkovských komiksov ale existuje viac, Jánošík totiž akoby sa v popkultúrnych kontextoch svojich adaptácií stal svojím vlastným intertextuálnym odkazom, respektíve takou postavou, ktorá podobne ako napríklad Sherlock Holmes, či gróf Drakula unesú a atraktívnym urobia akýkoľvek príbeh už len svojou prítomnosťou, čo aktuálne ilustruje žánrová knižná románová séria autora skrytého za pseudonym Svetozár Olovrant.

Jej dosiaľ dva vydané diely — *Juro Jánošík proti Dračiemu rádu* a *Juro Jánošík a parný chrám* už totiž naozaj pracujú s obsahovo úplne vyprázdneným Jánošíkom, ktorý má so svojím folklórnym predobrazom spoločné iba meno. Jánošík sa v nich v nádherne bizarných príbehoch stretá s celou plejádou ďalších ikonických popkultúrnych hrdinov, zažíva všakové dobrodružstvá, chvíľu je moreplavcom, chvíľu špiónom a chvíľu zabíjačom upírov a v tomto zmysle naplňa konečne svoj osud. Je absolútne slobodným, oslobodeným aj od seba samého a svojho vlastného mýtu, od ťaživého osudu legendy zaťaženej toľkými významami, až sa z nich vytratil zmysel.

A v tom je esenciálne popkultúrny, prístupný komukoľvek, kdekkoľvek, spätne z významujúci sa spolu s tým, čo všetko sa o ňom môžeme dozvedieť, ak začneme pátrať po jeho pôvode. Hrdina bez skutočného obsahu, do ktorého sa dá premietnuť celá škála významov toho slova — od hrdinu ako postavy, cez hrdinu héroša, až k postave ako hrdinovi. Podstatné je, že si doň projektujeme presne to, či si chceme projektovať. Nie on definuje nás, ale my jeho, čo je v dobrom i zlom viac popkultúra, ako by nám, jej fanúšikom, bolo milé.

Literatúra

- Antolová R., *Jánošík od skutočnosti k legende*, Múzeum Janka Kráľa, Liptovský Mikuláš 2013.
- Brázda M., Kaňuch M., *Jánošík a 100 rokov slovenskej filmovej kultúry*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2021.
- Malíček J., *Popkultúra: návod na použitie*, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra 2012.
- Taragel D., Gertli J., *Jánošík! Pravdivý príbeh legendárneho zbojníka a jeho družiny*, Slovart, Bratislava 2006.

Jozefa Pevčíková

ORCID: 0000-0002-7311-7205

Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia

Cthulhu Mythos: History of H.P. Lovecraft's Monstrous Presence in Popular Culture*

Keywords: H.P. Lovecraft, Cthulhu Mythos 3.0, pop culture, cosmicism, cosmic horror

Słowa kluczowe: H.P. Lovecraft, Cthulhu Mythos 3.0, popkultura, kosmicyzm, cosmic horror, horror lovecraftowski

Summary

The aim of this paper is to analyse various forms of the so-called Cthulhu Mythos and describe specific shifts in reception and reflexion of H.P. Lovecraft's legacy in contemporary culture. The opening part of the paper introduces H.P. Lovecraft as the author of weird fiction, cosmic horror and the philosophy of cosmicism, and corrects common misconceptions regarding the Cthulhu Mythos. Then, the semiotic versioning of three versions of the Cthulhu Mythos is explained and all three versions are further analysed. Version 1.0 of the Mythos includes Lovecraft's legacy, works of the authors from the Lovecraft Circle, but also August Derleth's interpretations of cosmic horror and works of the next generation of authors that emerged after Lovecraft's death or were discovered and guided by Derleth. It's a complex set of terminology, ideas, philosophies, plot devices and narratological specifications that is, as is further explained, wrongly interpreted as a fictional mythology. Version 2.0 includes all the works created under the label of 'Lovecraftian' or 'cosmic' horror, all transmedia adaptations, influences, and pop cultural additions where the influence of the original Mythos can be traced and is either explicitly admitted or just implied. Finally, Cthulhu Mythos 3.0 is a version of the Mythos that acknowledges the existence of the previous versions, yet approaches them through a specific self-reflective, self-critical lens and is more focused on intertextual play and metacommentaries on these previous versions than on expanding them.

* Created with the support of UGA project II/4/2022.

Introduction

Research conducted in the past decades has proven that Lovecraft's ideas have been an inspiration to or a part of popular culture throughout the whole 20th century and well until now: be it in literature, cinema, music, comics, video games, board games, specialized merchandise or any other medium or cultural form. The notion of 'Lovecraftian' has become a popular stamp marking a specific style, tone, or atmosphere of individual cultural texts.

This paper is divided into several parts. The first one analyses H.P. Lovecraft, his literary aims and legacy, as well as the problematic worldviews he has expressed and even promoted in his works. This is followed by multiple sections, each focusing on a specific variant of Cthulhu Mythos that has emerged throughout the course of its existence under specific conditions and in specific (pop) cultural context. As will be explained further, each of these variants — or iterations — of the Mythos is aware of its predecessor, but uses different aesthetic, develops its own philosophical approach, and tries to answer a different set of questions.

The first part of these sections deals with Cthulhu Mythos 1.0. It focuses on the first of two questions — what is 'Lovecraftian,' and analyses this term from several points of view. It provides a historical analysis that includes a deeper analysis of the Cthulhu Mythos as a cultural and literary phenomenon.

The second section analyses Cthulhu Mythos 2.0. It provides a brief overview of how Cthulhu Mythos developed into a pop cultural phenomenon. Further, the question of how contemporary Lovecraftian cultural texts approach and use the original texts of the Cthulhu Mythos is explored, and how 'Lovecraftian' can be defined as an aesthetic category and a specific subgenre of horror.

The third part of the paper then focuses on Cthulhu Mythos 3.0 as a specific category of pop cultural texts. It begins with a definition of this new term, and follows with an analysis of several texts that, as I aim to prove, represent this new 'version' of the Mythos, and reflect on negative aspects of Lovecraft's legacy in a specific way.

Majority of chosen texts were published in 2015 or later. This year can be considered a major point in the history of the relationship between Lovecraft's presence in popular culture and social-cultural awareness and criticism. It was marked by the fact that in 2011, several influential speculative fiction authors (e.g. Nnedi Okorafor and China Miéville, 2011¹) expressed concern about receiving the World Fantasy Award which had had the form of Lovecraft's bust for years. The reasoning behind this act was the refusal to accept an award that promotes a writer

¹ N. Okorafor, 'Lovecraft's Racism & the World Fantasy Award Statuette, with Comments from China Miéville', Nnedi's Wahala Zone Blog, 14.12.2011, <http://nnedi.blogspot.com/2011/12/lovecrafts-racism-world-fantasy-award.html> (accessed: 27.01.2023).

known for his racism, antisemitism, and xenophobia. The discussion in the following years led to the decision to make 2015 the last year with the award bearing Lovecraft's semblance.

H.P. Lovecraft: Cosmic Horrors and Earthly Phobias

The popularity of Howard Phillips Lovecraft (1890–1937), the author most famous for his legacy of cosmic horror, is on the rise. The mark of his monsters, indescribable beings, non-Euclidean geometry, and the philosophy of anti-anthropocentrism can be found across all genres and artistic forms.

On the primary level, the key elements of cosmic or Lovecraftian horror include: inhuman monsters from another dimensions that either try to penetrate into the reality of the human world, or are already in this world, but hidden; secret societies or cults; forbidden knowledge about the long forgotten or unspoken history of our world or the aforementioned entities that these groups are trying to uncover, preserve or use to their advantage; various grimoires, tomes and scripts that preserve this knowledge; main characters, often solitary scholars, that are confronted with these elements and either paralyzed by the revelation or driven insane.

It is on the secondary level where the philosophical aspects of Lovecraft's works show. The confrontation of the main characters of his stories with something radically different, with Other, brings out several aspects of cosmicism, Lovecraft's literary philosophy.

[S]ome day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age.²

Lovecraft's famous introductory words from *The Call of Cthulhu* hint on one of those aspects — that human understanding of the world is incomplete, limited by our senses, skills, and technologies. The idea of millennia of human knowledge and existence being confronted with something radically new and different was best articulated in Lovecraft's other stories as well — be it *In the Mountains of Madness*, *From Beyond* or others. This was further developed through the notion of indescribable, to human senses incomprehensible monsters that cross the laws and boundaries of human world and can only be described by imperfect comparisons. As Harman states: 'Lovecraft's prose generates a gap between reality and its accessibility to us.'³

It is this realization that we, humans, do not know enough and that if we knew, we wouldn't be able to comprehend it anyway — combined with the third element, anti-anthropocentrism — that constitutes the foundation of cosmic horror. The realization that there are things beyond human understanding (both in

² H.P. Lovecraft, *The Complete Fiction*, New York 2011, p. 355.

³ G. Harman, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Winchester 2012, p. 38.

terms of accessibility and comprehension), emphasized by encounters with monstrous, otherworldly beings that are indifferent towards humankind, is supposed to spark fear. It is a specific kind of fear that Lovecraft intends to invoke, because it is based more on rational realization of a seemingly scientific fact than on the emotion coming from the encounter with a monster itself.

Even though Lovecraft himself sometimes calls these fictional beings ‘gods’ in some stories, Münchow⁴ provides several counterpoints that prove the anti-mythical nature of Lovecraft’s work and claims that his ‘myths’ do not function as narratives explaining the world, are not of allegorical nature etc. Based on these claims, following arguments can be given that summarize Lovecraft’s approach:

- Lovecraft’s beings are indifferent towards humankind; they bear no good or evil intentions;

- there is no classical hierarchy of these beings except for proclaiming Azaoth the ranked being;

- these beings are material; despite the human inability to comprehend them, they are not allegorical;

- the true origin, nature or intentions of these beings are not revealed — there are very few stories that expand the topic;

- these ‘deities’ do not communicate with humans; their only interaction with human world is of destructive nature;

- if Lovecraft mentions other deities with more traditional characteristics (that are, moreover, benevolent towards humankind), they are not shown as powerful enough. Fritz Leiber⁵ pointed it out: ‘In *The Dream-Quest of Unknown Kadath* they are pictured as relatively weak and feeble, symbols of the ultimate weakness of even mankind’s traditions and dreams.’

As Price further explains: ‘Extradimensional and extraterrestrial entities are called “gods and devils” by humans *who cannot understand them* and so either worship their greatness or exorcise their threat to human security and peace of mind by calling them devils.’⁶ This explanation of Lovecraft’s ideas is reflected in Münchow’s abovementioned characteristics — these beings are indifferent to humankind and the fact that we associate them with forces of Good or Evil is just our way to make them relatable to our ontological experience with this world and our understanding of it.

However, the fear that Lovecraft tried to spark in his readers was not only of philosophical nature — his stories include a great number of autobiographical

⁴ T. Münchow, ‘Transgressing the Myth — H.P. Lovecraft’s Philosophy of Life and Its Narrative Execution: An Essay’, *Disputatio Philosophica: International Journal on Philosophy and Religion*, 19, 2017, no. 1, pp. 39–49.

⁵ F. Leiber, Jr., ‘A Literary Copernicus’, [in:] D. Schweitzer, *Discovering H.P. Lovecraft*, San Bernardino 2001, p. 10.

⁶ R.M. Price, ‘Lovecraft’s “Artificial Mythology”’, [in:] *An Epicure in the Terrible*, eds. D.E. Schulz, S.T. Joshi, New York 2011, p. 259.

references to his political and cultural views, mainly of xenophobic, racist, and antisemitic nature.

Roots of Lovecraft's xenophobia can be found, according to Klinger, in his 'peculiar upbringing, combined with his family's tenuous social position in Rhode Island society,'⁷ which means mostly an environment of old-time aristocratic ideology and ethnical homogeneity. As Lovecraft himself wrote in a letter to Rheinhart Kleiner,⁸ he hadn't seen a Jew until he was 14 years old because his family lived among white New Englanders back then.

However, the presence of 'hook-nosed, swarthy, guttural-voiced aliens'⁹ was not the only thing that Lovecraft despised. As his wife Sonia Greene later wrote, Lovecraft was hateful towards any other race or ethnic group and his strong opposition towards their presence in his life showed extremely explicitly during his two-year stay in New York. As Greene claimed, whenever Lovecraft was forced to meet people of non-white heritage in the streets:

he became livid with rage at the foreign elements he would see in large number, especially at noon-time, in the streets of New York City, and I would try to calm his outbursts by saying: 'You don't have to love them; but hating them so outrageously can't do any good.' It was then that he said: 'It is more important to know what to hate than it is to know what to love.'¹⁰

Lovecraft was not any less radical when it came to African-American-centred racism. One of the earliest and probably most explicit expressions of it can be found in his 1912 poem called *On the Creation of Niggers*: 'A beast [gods] wrought, in semi-human figure, // Fill'd it with vice, and call'd the thing a NIGGER.'¹¹

It could be considered a paradox that despite his open hatred towards so many groups of people, Lovecraft married a Russian Jew (S. Greene) and was a friend of a Jew as well (poet Samuel Loveman). However, as Klinger explains, he was able to tolerate them 'because, in his view, they had essentially given up their alienness, assimilating into the white population. Blacks, of course, could not readily do this, and so seemed to have earned his permanent censure.'¹²

Multiple mentions of such ideas and opinions can be found scattered all across Lovecraft's writings. From the often cited description of Red Hook in New York, where Lovecraft mentions 'Syrian, Spanish, Italian and negro elements impinging upon one another...'¹³ to the 'nautical-looking negro'¹⁴ from *The Call of Cthulhu*,

⁷ L.S. Klinger, *The New Annotated H.P. Lovecraft*, New York 2014, p. lxvi.

⁸ S.T. Joshi, D.E. Schultz, *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*, New York 2019, p. 90.

⁹ Ibid.

¹⁰ S.H. Greene, 'Letter to Scott, Winfield Townley', 1948, Brown University Library Digital Repository, <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:417616/> (accessed: 31.01.2023).

¹¹ H.P. Lovecraft, 'On the Creation of Niggers', 1912, <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:425397/> (accessed: 31.01.2023).

¹² L.S. Klinger, *The New Annotated H. P. Lovecraft*, p. lxvi.

¹³ H.P. Lovecraft, *The Complete Fiction*, p. 317.

¹⁴ Ibid., p. 356.

to his strong resentment of miscegenation on which the whole *The Shadow over Innsmouth* is based, Lovecraft's personal worldviews penetrated his fiction quite explicitly.

However, as is argued further, these aspects were rarely considered or discussed during the era of Cthulhu Mythos 1.0 and 2.0.

Cthulhu Mythos — Semiotic Versioning of a Fictional Shared Universe

The following sections of this paper will focus on three different iterations of the Cthulhu Mythos in the history of popular culture. As the numeral suffix implies, the terminology created for these iterations — Cthulhu Mythos 1.0, 2.0 and 3.0 — was inspired by a very common programming practice called 'semiotic versioning' or 'semver.' It can be broadly described as the process of marking various versions of a specific software that differ in functions, aesthetic, mechanisms etc. with a three-digit code¹⁵ — which, as this study aims to prove, is exactly what has been happening with the Cthulhu Mythos since it was created.

Within this frame, it is possible to describe these Mythos iterations as follows: Cthulhu Mythos 1.0 includes authors and their works from the early, original era of the Mythos. This includes Lovecraft's legacy, works of the authors from the Lovecraft Circle, but also August Derleth's interpretations of cosmic horror and works of the next generation of authors that emerged after Lovecraft's death or were discovered and guided by Derleth. It's a complex set of terminology, ideas, philosophies, plot devices and narratological specifications that is, as is further explained, wrongly interpreted as a fictional mythology. Questions of what a myth (or mythology) is, what is this Mythos' structure, what is its philosophy, and what should the canonized version of Cthulhu Mythos look like can be considered the main issues of this version of Mythos.

Cthulhu Mythos 2.0 then, is to be understood as a 'pop cultural myth.' As Malíček explains: '[pop cultural myths] are, in their core, a pop cultural artefact with its own reception code, their extensions are all other reflections of that artefact that consensually express something crucial about the artefact itself and, simultaneously, put it into broader pop cultural contexts.'¹⁶ What is important to note is, that under 'other reflections' Malíček understands those reflections that come not only from the artefact's author, but from the recipients as well, hence creating a polyfunctional semiotic web of meanings.

¹⁵ The formula for this code is generally expressed as X. Y. Z, where number X marks the major changes in software, Y marks minor changes, and Z marks patches. Semantic versioning was originally authored by programmer Tom Preston-Werner. See 'Semantic Versioning Specification (SemVer)', Semantic Versioning 2.0.0., <https://semver.org/> (accessed: 30.01.2023).

¹⁶ J. Malíček, *Popkultúra: návod na použitie*, Nitra 2012, p. 36. Translation: J.P.

In the case of the Cthulhu Mythos, this means that version 2.0 includes all the works created under the label of 'Lovecraftian' or 'cosmic' horror, all transmedia adaptations, influences, and pop cultural additions where the influence of the original Mythos can be traced and is either explicitly admitted or just implied. The main questions that version 2.0 deals with are: how to enjoy it the best? What parts of the first Mythos to use in a new reiteration and how? How to reference Cthulhu Mythos 1.0 and other parts of Mythos 2.0?

Finally, Cthulhu Mythos 3.0 is a version of the Mythos that acknowledges the existence of the previous versions, yet approaches them through a specific self-reflective, self-critical lens and is more focused on intertextual play and meta-commentaries on these previous versions than on expanding them. In the light of the contemporary social and cultural movements, the third version of the Cthulhu Mythos focuses on questions like: how to think about Cthulhu Mythos anew? What to do with the negative legacy? How to enjoy Lovecraft's legacy without guilt?

Cthulhu Mythos 1.0: History and Structure

Despite the popular understanding of what can be called the Cthulhu Mythos 1.0 as a concise and/or structured mythology, it is necessary to stress that this concept is very loosely structured, but cannot be considered a mythology. On the contrary, it is what Schultz¹⁷ calls an 'antimythology.' If myths are to be understood as 'religious narratives that transcend the possibilities of common experience and that express any given culture's literal or metaphorical understanding of various aspects of reality,'¹⁸ then it can be claimed that the Cthulhu Mythos does not fulfil this function — even more, that it subverts this function of a myth.

That is why Price calls it 'artificial mythology'¹⁹ and, in Lovecraftian scholarship, the term 'pseudomythology' is used more often (see Joshi, 2013; Klinger, 2014). As Joshi²⁰ further suggests, Lovecraft's pseudomythology should not be seen as a specific mythological structure, but rather should be considered 'a series of plot devices meant to facilitate the expression of [the cosmicism] philosophy,' implying that Mythos was never even meant to function as a static concept with internal coherence and set rules.

In the broader sense then (and in contemporary pop cultural understanding), the Cthulhu Mythos can be described as a collection of stories, plot devices and specific terminology that includes (or comes from) Lovecraft's creations and works

¹⁷ D.E. Schultz, 'From Microcosm to Macrocosm: The Growth of Lovecraft's Cosmic Vision', [in:] *An Epicure in the Terrible*, p. 209.

¹⁸ D. Leeming, *The Oxford Companion to World Mythology*, Oxford 2005, p. xi.

¹⁹ R.M. Price, 'Lovecraft's "Artificial Mythology"', p. 257.

²⁰ S.T. Joshi, *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H.P. Lovecraft*, New York 2016, p. 138.

as well as those of his contemporaries, friends, and members of the so called Lovecraft Circle — a group of writers publishing in the pulp magazine *Weird Tales*. According to Tibbets,²¹ the core members of this group were Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Robert H. Barlow, Donald Wandrei, Robert Bloch and August Derleth. The last member to be added, then, is Robert E. Howard, creator of Conan the Barbarian (and other sword & sorcery and Mythos stories) and Lovecraft's close friend.

However, as the term Cthulhu Mythos suggests, it was still Lovecraft's work that constituted the foundations of the whole concept: Cthulhu is the name of one Lovecraft's fictional entities, probably the most popular one even nowadays. When it comes to mythology, on the other hand, the term Mythos did not come from Lovecraft but from August Derleth. As Schultz notes: 'The earliest reference to the "Cthulhu Mythology" in print is found following Lovecraft's death in Derleth's article'²² from 1937.

Lovecraft's own understanding of his creation was different — 'he never spoke seriously about any mythology or pseudomythology.'²³ This is confirmed by Lovecraft's own words in his letter to Derleth from 16 May 1931, where he replies to Derleth's suggestion to call Lovecraft's theogony The Mythology of Hastur.²⁴ Lovecraft wrote: 'It's not a bad idea to call this Cthulhuism & Yog-Sothothery of mine "The Mythology of Hastur" — although it was really from Machen & Dun-sany & others rather than through the Bierce-Chambers line, that I picked up my gradually developing hash of theogony — or daimonogeny.'²⁵

As Schultz²⁶ writes, Lovecraft never agreed to use any of these terms officially, nor did he use other mentions than 'pseudomythology' or 'pseudomyth' in his correspondence. This information is especially important when the contemporary pop cultural concept of Cthulhu Mythos is analysed — it is often understood as a unified set of genre traditions, official hierarchy, and a canonized set of stories. What is overlooked, however, is the internal schism that is connected with August Derleth's interpretation of Lovecraft's philosophy.

The first formally described internal inconsistency comes from 1972, when Richard L. Tierney²⁷ pointed out differences between Lovecraft's and Derleth's

²¹ J.C. Tibbets, *The Gothic Imagination: Conversations on Fantasy, Horror and Science Fiction in Media*, New York 2011.

²² D.E. Schultz, 'Who Needs the "Cthulhu Mythos"?', *Lovecraft Studies* 5, 1986, no. 2, p. 46.

²³ L.S. Klinger, *The New Annotated H.P. Lovecraft*, p. lxii.

²⁴ Named after Hastur, the invention of Richard W. Chambers from his book *The King in Yellow* (1895) — it carries two meanings: Hastur is both a deity and a place.

²⁵ *Essential Solitude: The Letters of H.P. Lovecraft and August Derleth*, eds. S.T. Joshi, D.E. Schultz, New York 2013, p. 336.

²⁶ D.E. Schultz, 'Who Needs the "Cthulhu Mythos"?'.

²⁷ The article is now available online on the webpage of the fanzine's editors. See literature for R.L. Tierney, 'The Derleth Mythos', *Nightscares*, 9.04.2004, <http://www.epberglund.com/RGttCM/nightscares/NS04/hplnf3.htm> (accessed: 29.01.2023).

understanding of the Mythos. Furthermore, Joshi claims that the first notion of the 'Lovecraft Mythos' — as the opposite of Cthulhu Mythos (resp. Derleth Mythos) came from him and Donald Burleson in 1982. He states that they 'adopted the term "Lovecraft Mythos" [...] as a means of distinguishing it from "Cthulhu Mythos," since that term had presumably become corrupted by Derleth's repeated misinterpretations of Lovecraft's pseudomythology.'²⁸

Joshi later proceeded to confirm and expand on Tierney's ideas and named three main errors in Derleth's understanding of the original Mythos. Derleth's interpretations claimed: '1) that Lovecraft's "gods" are elementals; 2) that the "gods" can be differentiated between "Elder Gods," who represent the forces of good, and the "Old Ones," who are the forces of evil; and 3) that the mythos as a whole is philosophically akin to Christianity.'²⁹

Apart from the philosophical and narratological differences in understanding Lovecraft's legacy, another issue that Cthulhu Mythos faced was the question of which stories were supposed to be a part of it, and what criteria the selection was based on. One of the most significant attempts to categorize the stories and set up a list of criteria came from Lin Carter in 1972: 'To be considered part of the Cthulhu Mythos, a story must share the background lore given in earlier stories, and must build upon this basis by presenting us with yet more information. [...] the mere mention of a Mythos name in an otherwise self-contained story cannot be taken as a proof that the tale belongs to the Mythos.'³⁰

It is noteworthy to mention that, based on these criteria, Carter excluded several stories written by Lovecraft from the Mythos as well, i.e. *The Colour Out of Space* that is now considered one of the most popular of Lovecraft's stories, has been an object of various adaptations and a source of inspiration. The fact that the inconsistency of the Cthulhu Mythos canon in this form was also noticed by Schultz approximately 14 years later hints on the continuous lack of consensus regarding the issue:

In the nearly fifty years what the term has been in existence, there has been no consensus as to what stories are part of the 'Mythos,' nor has there been a clear idea of why some stories should belong to it and others should not, especially in the case of the work of Lovecraft himself.³¹

To conclude, the first iteration of the Cthulhu Mythos — the Cthulhu Mythos 1.0 — is a chronologically specific concept that represents the foundation of the whole pop cultural phenomenon. Yet, the term is rather an umbrella term that includes two ideological tendencies and, thus, two kinds of 'Mythos' — the Lovecraft Mythos that could be marked as version 1.0, and the Derleth Mythos which could

²⁸ S.T. Joshi, *A Subtler Magick*, p. 136.

²⁹ S.T. Joshi, *I Am Providence: The Life and Times of H.P. Lovecraft*, New York 2013, pp. 798–799.

³⁰ L. Carter, *Lovecraft: A Look Behind the "Cthulhu Mythos"*, New York 1972, p. 58.

³¹ D.E. Schultz, 'Who Needs the "Cthulhu Mythos"?', pp. 47–48.

be marked as version 1.1, since it differs in philosophical approach and specific aspects of the mythology (structure, origin, moral tendencies).

This internal incoherence, then, prevents the holistic understanding of the concept and requires detailed information and knowledge about wider context. It has also failed to deliver a satisfying answer to questions of which texts are canonical for Cthulhu Mythos 1.0 and what is the structure of it (if there is any). Neither does it deal with those elements of Lovecraft's stories that come from the previous generation of authors who were Lovecraft's inspiration (e.g. Richard W. Chambers, E.A. Poe, Lord Dunsany, or Ambrose Bierce).

The authors and contemporaries of both Lovecraft and Derleth Mythos have, moreover, understood its (pseudo)mythical nature in different ways which led to multiple misinterpretations in the second half of the 20th century, especially within popular culture. However, despite its flaws, its specific mode of creation provided necessary basic outlines to the question of what 'Lovecraftian' means: the cosmic horror, the fear of the unknown, moral ambiguity, anti-anthropocentric ideas, and vast cosmos.

Cthulhu Mythos 2.0: Expansion and Selection

Despite the fact that the second iteration of the Cthulhu Mythos still exists and expands across various media and art forms, two main groups of contributions to the Cthulhu Mythos 2.0 can be specified: remediations of primary texts and original 'Lovecraftian' texts.

In case of remediations, Klinger's list³² of various adaptations and other remediations of Lovecraft's works shows that the tendency to cross the line of literature and use another medium goes back to 1945, when the first radio play *The Dunwich Horror* aired. In 1950, the first comic book story appeared — *Experiment... in Death* (written by Al Feldstein, art by Jack Kamen), inspired by the short story *Herbert West: Reanimator*, and the first movie adaptations came as soon as 1963 (*The Haunted Palace*, dir. R. Corman, inspired by *The Case of Charles Dexter Ward*).

All of these works can be considered adaptations of Lovecraft's original texts, which means "a transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium"³³ without any major change in the original meanings. Another closely related group of media texts, then, are those focusing on life of H.P. Lovecraft.

While there are probably no films that would depict Lovecraft's life through a story, several documentaries have been made — e. g. *The Strange Case of Howard*

³² L.S. Klinger, *The New Annotated H.P. Lovecraft*, pp. 827–834.

³³ I.O. Rajewski, 'Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality', *Intermedialités* 2005, no. 6, p. 51.

Phillips Lovecraft (2007, dir. P.M. Bernard) and a more popular *Lovecraft: Fear of the Unknown* (2008, dir. F.H. Woodward) that features inputs from John Carpenter, Neil Gaiman and other popular artists. Multiple comics (resp. graphic novels) have been written as well,³⁴ but, similarly, none of them captures Lovecraft's life either partially or in its whole. On the contrary, several comics/graphic novels use Lovecraft as a fictional character that encounters some of his creations.

In comparison, the other group of media artifacts — the original 'Lovecraftian' texts — is far bigger, more variable, and includes more media types (video games, board games, TV shows, animation etc.), fan works, and even social gatherings. Therefore, in order to bring more clarity into the analysis, two pairs of opposite labels are proposed that can be used to identify the way a piece of media can be understood as 'Lovecraftian.'

1. EXPLICIT versus IMPLICIT CONNECTION to the Cthulhu Mythos 1.0 (via terminology, plot devices, tropes, narratological elements);
2. Focus on, and the use of PHILOSOPHY of cosmicism versus LORE of the Mythos in specific pieces of media.³⁵

In case of the first point, the scale between explicit and implicit use of the Cthulhu Mythos 1.0 terminology and elements can range from direct use of original storyworlds and tropes to create an original work. This approach was used in the video game *Call of Cthulhu: The Dark Corners of the Earth* (2005, Bethesda Softworks — Ubisoft). It tells the story of Jack Walters, a mentally unstable private detective, who comes to Innsmouth to investigate a murder. The inspiration by Lovecraft's novella *The Shadow Over Innsmouth* is explicit — apart from the toponym, the game is set in 1920s and allows the player to meet fish-like inhabitants of the town (including a hotel owner and a bus driver), get the local outcast drunk and listen to his scary story about water creatures visiting the inhabitants at night, explore the building of the Dagon's church and much more — all in the gloomy atmosphere of the town's semi-abandoned streets.

The opposite, implicit approach can be seen in the recent movie *Underwater* (2000, dir. W. Eubank), where characters, workers at an underwater industrial station, are trying to survive attacks of unknown creatures in the hostile environment of the bottom of the ocean. There are no direct references to the Mythos, but its aesthetic is clearly recognizable: the heroes are forced to operate in a vast, hostile environment (ocean), they face something they have never seen before (the aggressive creatures), and, in the end, encounter a monster that is beyond their understanding — it is too old and too alien for them to recognize it, too large to be their fair opponent (its greatness changes their way of understanding humankind), and

³⁴ E.g. A. Nikolavich, Gervasio-Aon-Lee, *H.P. Lovecraft: He Who Wrote in the Darkness. A Graphic Novel*, New York 2018.

³⁵ If expressed in a graphic manner, a Cartesian coordinate plane can be formed with each of the pairs representing two poles of the x and y axis.

it's visually similar to Lovecraft's Cthulhu.³⁶ The affectivity of this atmosphere evokes emotions very similar to those of the reader of the Mythos stories: anxiety, sense of their own smallness, fear of the greatness.

In case of the second point, the scale between the focus on and use of the philosophy of philosophy and its aspects and various elements of the Cthulhu Mythos lore can be seen also in terms of the 'more conservative' understanding of Lovecraft Mythos versus the 'more benevolent' concept of Derleth Mythos that operates more freely with the philosophy of the Mythos, does not focus on canon and is open to either add elements to or exclude them from the hierarchy of the pseudo-mythology. Moreover, it is an interesting detail that this scale divides media artifacts into two groups: the passive media (literature, film, television) tend to work more with the philosophy of cosmicism (or with the meanings) and focus on representing Lovecraft's original ideas, aesthetic, and atmosphere, while the interactive media (board games, video games) are more prone to work with the Mythos lore (the signifiers as carriers of the meanings) as a set of interesting ideas that can be used outside its original context in a new way.

When put to practice, the contemporary literary works in the genre of cosmic or Lovecraftian horror can be understood as those operating with the philosophical pole of this scale — the whole genre aims to carry on Lovecraft's literary legacy and uses plot devices, themes, and terminology to communicate the ideas of the fear of the unknown, anti-anthropocentrism, and horrors beyond human comprehension. On the other hand, a video game such as *Cthulhu Saves the World* (2010, Zeboyd Games) does use the lore, but does not pursue the representation of cosmicism for the sake of entertainment.

It is, however, symptomatic for video games to lean more towards the lore than the philosophy, be it consciously or by the manner of their functionality — the need to translate Lovecraftian imagery and philosophy into numbers and computable formulas on which games are based, will always bring 'the cosmic horror of Lovecraft's mythos into continual collision with a rule-bound rationalist and pseudo realist world.'³⁷

It is clear that this frame for analysing Cthulhu Mythos 2.0 is neither universally applicable, nor able to cover the growing variety of pop cultural media artifacts that are being created on daily basis. One of such artifacts is the TV series *Willow* (2023, Disney+), a sequel to the 1980s fantasy film *Willow* (1988, dir. R. Howard). While the show's characters and storyline are compliant with the

³⁶ The identity of the creature was confirmed by the director of the film after the visuals of the monster were released. Source: P. Cavanaugh, 'Underwater Director Confirms the Film's H.P. Lovecraft Connections', ComicBook, 17.01.2020, <https://comicbook.com/horror/news/underwater-ending-explained-monster-lovecraft-cthulhu/> (accessed: 31.01.2023).

³⁷ M. Jones, 'Tentacles and Teeth: The Lovecraftian Being in Popular Culture', [in:] *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*, ed. D. Simmons, New York 2013, p. 229.

events from the film, the show expands its diegetic world and adds its own mythology that is heavily influenced by Cthulhu Mythos.

The show's legend tells the story of an evil being, the Wyrms, that feeds on the world's magic, dwells in darkness and awaits its time, only to be awaked by a cult of followers and their ancient chants. When the characters encounter this creature, they enter other dimensions; other than that, they use spells like 'fungi yuggoth,' come across ruins of ancient cities in the desert, speak Pnakotic language and befriend a character with the surname Hastur.

However, all these notions exist in a diegetic world of its own, that has no connection to Lovecraft or any iteration of the Cthulhu Mythos other than that these tropes were used, and that they were used to create the atmosphere similar to cosmic horror. With this knowledge, is it now better to claim that the show is implicit, yet relying on both philosophy and the lore, or is it more fitting to label it as explicitly connected to the Mythos, yet with a bigger emphasis on the lore than on philosophy?

In conclusion, it is certain that media artifacts with combined approaches such as *Willow* will continue to appear, and that the scheme that was proposed above will have to undergo a revision; yet it is safe to proclaim that its current form does clarify some problematic aspects of the Mythos, and that it can aid in the understanding of Cthulhu Mythos 3.0.

Cthulhu Mythos 3.0: Self-Reference and Subversive Approach

While the pop cultural Cthulhu Mythos 2.0 uses both Lovecraft and Derleth Mythos to its advantage, operates with their elements freely, interchangeably, and uses them to create original works, pastiches, parodies, and other artistic forms, the third iteration of Cthulhu Mythos is selective and significantly more self-reflective.

Cthulhu Mythos 3.0 specifically focuses on Lovecraft — his life, his work, his legacy — in order to deal with the prejudices he as a person expressed in his correspondence, life, and various published texts. The self-awareness of this version of the Mythos stems from the social pressure of the readers of the original Cthulhu Mythos stories, and from their call for reaction, explanation, or change in how Lovecraft and Cthulhu Mythos are presented (with his prejudices and world-views ignored, left out etc.).

The subversive nature of Cthulhu Mythos 3.0 shows in comparison with the previous iterations of the Mythos. While the first Mythos struggles with its canon and structure, Mythos 3.0 focuses strictly on Lovecraft Mythos — especially on Lovecraft's work and life. Where Cthulhu Mythos 2.0 uses various elements of its predecessor freely, expands the intertextual web of meanings and explores possibilities of various genres, art forms and self-expression, Cthulhu Mythos 3.0 creates

a metacommentary and uses tools and elements of its predecessors to reflect on its own history. These specifications can then be summarized in following points:

1. Elements of extratextual (ontological) reality become a part of the fictional narrative.
2. Lovecraft's worldviews and prejudices are a crucial part of the new narrative.
3. Everything that Lovecraft avoided in his stories — sexuality, female characters, miscegenation etc — becomes an explicit element of the new narrative.
4. Cthulhu Mythos 3.0 uses its own semiotic code to criticize unacceptable elements of itself/its legacy.

These arguments can be supported by examples from four popular media artifacts: Paul La Farge's novel *The Night Ocean* (2017), the graphic novel trilogy *The Courtyard*, *Neonomicon* and *Providence* by Alan Moore and Jacen Burrows (2003–2017), Richard Corben's graphic novel *Rat God* (2015) and Matt Ruff's novel *Lovecraft Country* (2015).

As per point 1, in most cases, this applies to biographical aspects of the Lovecraft Mythos. In La Farge's novel, Lovecraft's relationship with Robert Barlow changes from a close friendship to a homoerotic romance. In *Providence*, Moore depicts the events after Lovecraft's death — Barlow's loss of access to Lovecraft's manuscripts, Derleth's and Wandrei's effort to collect them, and Moore even includes the contemporary Lovecraftian scholar S.T. Joshi into the story. Richard Corben makes Lovecraft the main hero of his *Rat God*, and Ruff mentions Lovecraft as a racist writer, whose stories help the main hero to orient in the events of the novel.

In this manner, the line between real and fictional blurs — not for the first time, but with the intention to assign these elements specific meanings of socially- and culturally-critical nature. Now the people, who were once authors, become characters and experience their own creations in new stories — 'they exist in a complex dialogue with the original stories.'³⁸

Points 2 and 3 mark the most significant change in how Cthulhu Mythos approaches Lovecraft-person. What has previously been ignored or left out, has now come to the spotlight of the narrative — racism, xenophobia, antisemitism, anxiety and so on. La Farge names the issues explicitly and the impact is even bigger as he lets Samuel Loveman, a Jewish writer and yet another real-person-turned-fictional-character, proclaim them: 'Lovecraft had hated the Jews, black people, Asians, Arabs. He had despised women.'³⁹

Ruff's *Lovecraft Country*, on the other hand, is less direct in its expression, but makes racism its main theme — the story is set in the 1950s American era of racial segregation and Jim Crow laws, and the main characters/narrators of the stories are African Americans. In comparison, Moore and Burrows rely on visual language, then, and represent the issues in explicit ways — the hybrid inhabitants

³⁸ C. Murray, K. Corstorphine, 'Co(s)mic Horror', [in:] *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*, ed. D. Simmons, New York 2013, p. 187.

³⁹ P. La Farge, *The Night Ocean*, London 2017, p. 20.

of Innsmouth as well as violent sexual encounters or race-targeting violence. As Murray and Corstorphine note: 'Moore and Burrows unravel a dark, violent tale that revises the Cthulhu Mythos.'⁴⁰

And, finally, Corben proposes another creative solution when he practically 'punishes' his main hero, the real-turned-fictional Lovecraft, by making him African American with almost caricaturized features, and lets him reveal that his love interest is of mixed Jewish origin.

The fourth point, then, describes not the intention, but the means of how the Cthulhu Mythos 3.0 wants to achieve its goals: despite the subversive social-cultural commentary and meta-level of narrative structure, these stories still try to keep the tradition of Lovecraftian horror and bring a cosmic story.

The Night Ocean is a mystery thriller about a writer who goes on a desperate hunt for sensation, trying to uncover a hidden part of Lovecraft's and Barlow's past. It's not a horror story per se, but the element of mystification, of ill obsession and mystery is significant and allows the reader to experience the depth of Lovecraft's phobias through the main character. *Rat God* copies the structure of a Lovecraftian story especially tightly — a solitary scholar is forced to spend a night in a secluded village inhabited by genetically deformed, rat-like people, then becomes a part of a ritual sacrifice to a monster living underground, and when he escapes and returns to the safety of civilized society, he reveals the truth about his lover and his own family curse.

Matt Ruff uses yet a different approach: his novel is divided into several short stories that either thematize an element typical for Lovecraft's work (interdimensional travel, occult societies, bloody rituals) or refer to his life (the discovery of planet Pluto which inspired Lovecraft to create the fictional planet Yuggoth).

Finally, Moore and Burrows decided for the most holistic approach. Their graphic novels trilogy can be considered a meta-Mythos: their characters become a part of Lovecraft's most popular stories (e.g. *The Dunwich Horror* or *The Shadow Over Innsmouth*), they meet Lovecraft himself, and at the same time explore the forbidden knowledge that references works of other authors from Lovecraft Circle or the previous generation of writers (R.W. Chambers, A. Bierce).

All of these stories further show how the original plot devices and philosophy of cosmic horror have changed in the third version of the Cthulhu Mythos. The monsters are no longer simple devices to spark a specific kind of threat — they have become ordinary monsters that easily fall into either group of Noel Carroll's monster typology⁴¹ and are often overshadowed by human monstrosity. The object of fear has changed as well — it is not the outside that is to be feared, but the inside, human mind, and conscience — which leads to the biggest change in the philosophy of Cthulhu Mythos 3.0: it has become anthropocentric again.

⁴⁰ C. Murray, K. Corstorphine, 'Co(s)mic Horror', p. 185.

⁴¹ N. Carroll, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of Heart*, Milton Park 1990.

Conclusion

The aim of this paper was to present three versions of the Cthulhu Mythos that still — in their specific way — heavily influence contemporary popular culture. While none of them can be considered ‘dead’ or invalid, they are closely tied to the historical period when they emerged: Cthulhu Mythos 1.0 tried to become a new, revolutionary mythology based on the ideas of cosmic horror and cosmicism; it has provided popular culture with core stories, terminology, ideology and plot devices that are present in media artifacts even nowadays.

Version 2.0 was a pop cultural myth — is, to be precise, because it’s still expanding — and was created by two-way interaction between the authors and the recipients of the artifacts. This is not a mythology in the classical meaning of the word, but the reception practice of the audience is just as valid an element of the Mythos as is the freed, liberal use of both Lovecraft and Derleth Mythos by the authors.

Cthulhu Mythos 3.0 is, then probably the smallest iteration of the Mythos so far, but has done the most significant ideological turn — from anti-anthropocentric to anthropocentric, from the fear of the outside and unknown to the fear of (our) inside and known, from expansion outwards to self-reflection and subversion of its own rules.

Especially sections dedicated to Cthulhu Mythos 2.0 and 3.0 then propose ways how to navigate these two iterations of the Mythos or offer tools to help in a deeper analysis. I acknowledge their unfinished, open-to-change state and look forward to research them further.

Bibliography

Literature

Primary sources

- Corben R., *Rat God*, Dark Horse Comics, Milwaukee 2015.
 La Farge, P., *The Night Ocean*, Penguin Press, London 2017.
 Moore A., Burrows J., *The Courtyard*, Avatar Press, Rantoul 2009.
 Moore A., Burrows J., *Neonomicon*, Avatar Press, Rantoul 2011.
 Moore A., Burrows, J., *Providence Compendium*, Avatar Press, Rantoul 2021.
 Ruff M., *Lovecraft Country*, Harper Perennial, New York 2017.

Secondary sources

- Carrol N., *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of Heart*, Routledge, Milton Park 1990.
 Carter L., *Lovecraft: A Look Behind the “Cthulhu Mythos”*, Ballantine Books, New York 1972.
 Cavanaugh P., ‘Underwater Director Confirms the Film’s H.P. Lovecraft Connections’, Comic-Book, 17.01.2020, <https://comicbook.com/horror/news/underwater-ending-explained-monster-lovecraft-cthulhu/>.

- Essential Solitude: The Letters of H.P. Lovecraft and August Derleth*, eds. S.T. Joshi, D.E. Schultz, Hippocampus Press, New York 2013.
- Greene S.H., 'Letter to Scott, Winfield Townley', 1948, Brown University Library Digital Repository, <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:417616/>.
- Harman G., *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Zero Books, Winchester 2012.
- Jones M., 'Tentacles and Teeth: The Lovecraftian Being in Popular Culture', [in:] *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*, ed. D. Simmons, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 227–247.
- Joshi S.T., *I Am Providence: The Life and Times of H.P. Lovecraft*, Hippocampus Press, New York 2013.
- Joshi S.T., *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H.P. Lovecraft*, Hippocampus Press, New York 2016.
- Joshi S.T., Schultz D.E., *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*, Hippocampus Press, New York 2019.
- Klinger L.S., *The New Annotated H.P. Lovecraft*, Liverlight, New York 2014.
- Leeming D., *The Oxford Companion to World Mythology*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Leiber F., 'A Literary Copernicus', [in:] D. Schweitzer, *Discovering H.P. Lovecraft*, Borgo Press, San Bernardino 2001, pp. 7–16.
- Lovecraft H.P., 'On the Creation of Niggers', 1912, <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:425397/>.
- Lovecraft H.P., *The Complete Fiction*, Barnes and Noble, New York 2011.
- Malíček J., *Popkultúra: návod na použitie*, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra 2012.
- Murray C., Corstorphine K., 'Co(s)mic Horror', [in:] *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*, ed. D. Simmons, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 157–191.
- Münchow T., 'Transgressing the Myth — H.P. Lovecraft's Philosophy of Life and its Narrative Execution: An Essay', *Disputatio Philosophica: International Journal on Philosophy and Religion*, 19, 2017, no. 1, pp. 38–49.
- Nikolavich A., Gervasio-Aon-Lee, *H.P. Lovecraft: He Who Wrote in the Darkness. A Graphic Novel*, Pegasus Books, New York 2018.
- Okorafor N., 'Lovecraft's Racism & the World Fantasy Award Statuette, with Comments from China Miéville', Nnedi's Wahala Zone Blog, 14.12.2011, <http://nnedi.blogspot.com/2011/12/lovecrafts-racism-world-fantasy-award.html>.
- Price R.M., 'Lovecraft's "Artificial Mythology"', [in:] *An Epicure in the Terrible*, eds. D.E. Schulz, S.T. Joshi, Hippocampus Press, New York 2011, pp. 257–266.
- Rajewski I.O., 'Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality', *Intermedialités* 2005, no. 6, pp. 43–64.
- 'Semantic Versioning Specification (SemVer)', Semantic Versioning 2.0.0., <https://semver.org/>.
- Schultz D.E., 'From Microcosm to Macrocosm: The Growth of Lovecraft's Cosmic Vision', [in:] *An Epicure in the Terrible*, eds. D.E. Schulz, S.T. Joshi, Hippocampus Press, New York 2011, pp. 208–230.
- Schultz D.E., 'Who Needs the "Cthulhu Mythos"?', *Lovecraft Studies* 5, 1986, no. 2, pp. 43–53.
- Tibbets J.C., *The Gothic Imagination: Conversations on Fantasy, Horror and Science Fiction in Media*, Palgrave Macmillan, New York 2011.
- Tierney R.L., 'The Derleth Mythos', *Nightscares*, 9.04.2004, <http://www.epberglund.com/RGttCM/nightscares/NS04/hplnf3.htm>.

Other media

Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth, published by Bethesda Softworks, 2K Games, Ubisoft, 2005 (Xbox), 2006 (Microsoft Windows).

Cthulhu Saves the World, published by Zeboyd Games, 2010 (Microsoft Windows).

Underwater (dir. William Eubank, USA 2020).

Willow (2023, Disney+, USA).

Krystyna Walc

ORCID: 0000-0001-7945-5793

Uniwersytet Rzeszowski

„Przed” i „po” Bramie Stokerze (D. Stoker, I. Holt, *Dracula: Nieumarły*; D. Stoker, J.D. Barker, *Dracul*)

Słowa kluczowe: wampir, Dracula (postać fikcyjna), Wład Palownik, gospodar wołoski, Bram Stoker, Dacre Stoker, Ian Holt, J.D. Barker

Keywords: vampire, Dracula (fictional character), Vlad the Impaler, Wallachian prince, Bram Stoker, Dacre Stoker, Ian Holt, J.D. Barker

‘Before’ and ‘after’ Bram Stoker (D. Stoker, I. Holt, *Dracula the Un-Dead*; D. Stoker, J.D. Barker, *Dracul*)

Summary

The author analyzes two contemporary novels: *Dracula the Un-Dead* by Dacre Stoker (Bram Stoker’s relative) and Ian Holt (2009) and *Dracul* by Dacre Stoker and J.D. Barker (2018). The main question is whether the modern books can be treated as (respectively) a sequel and prequel to Bram Stoker’s *Dracula*, or do they tell us much more. The most important change is the moral assessment of the vampire character: in both works we can find both ‘good’ and ‘bad’ vampires. The book by Stoker and Holt is important here — it turns the whole *Dracula* fiction ‘upside down’ — in this story *Dracula* is ‘the good guy.’ The influence of modern vampire narratives, as well as of contemporary novels with Vlad the Impaler (who gave a name to Stoker’s *Dracula*) as a protagonist is clearly visible. The author also pays some attention to intertextual games between the discussed texts.

Być może przesadą byłoby nazwanie współczesnej kultury „kulturą sequeli”, jednakże trzeba przyznać, że jest to zjawisko nader częste. W opublikowanym w 1999 roku artykule *Powieściowe „dalsze ciągi”* Anna Martuszevska podkre-

śla, że skłonność do kontynuowania losów literackich bohaterów nie jest właściwa jedynie najnowszym czasom:

Zarówno w literaturze, jak i w mitach zawsze istniały rozmaitego rodzaju kontynuacje losów wcześniej pojawiających się bohaterów i wątków, które nie zostały zakończone w sposób satysfakcjonujący ich odbiorców, lub po prostu pojawiające się w nich postacie były na tyle interesujące, że późniejsi twórcy przywoływali je ponownie. Z tego punktu widzenia już *Eneida* może być traktowana jako dalszy ciąg wydarzeń przedstawionych przez Homera, a przykładów tego rodzaju można by podać o wiele, wiele więcej, choć trzeba dodać, że sporo dawniejszych, nie dotyczących tylko fabuły, kontynuacji ma świadomie parodystyczne lub przynajmniej polemiczne oblicze¹.

Autorka zwraca przy tym uwagę na zjawisko znamienne tylko dla rynku książkowego ostatnich lat — pojawienie się rozmaitych „dalszych ciągów” manifestacyjnie odwołujących się do swoich „początków”. „Swoistym uzasadnieniem ich kontynuacji jest znalezienie się tych utworów w kręgu bestsellerów, tj. stosunkowo duża ich poczytność i znajomość przez bardzo szerokie grono czytelników”².

Wydana po raz pierwszy w 1897 roku powieść *Dracula* Brama Stokera niewątpliwie spełnia opisane przez badaczkę kryterium. Wielokrotnie wznawiana, tłumaczona na liczne języki, funkcjonująca w wersjach filmowych, teatralnych, w formie baletu i opery, komiksu, a nawet gier — opowieść o wampirycznym arystokracji z Transylwanii jest chyba jedną z najszerzej znanych historii. Fabuła utworu doczekała się rzecz jasna przeróbek, w tym ujęć komediowych. Nasuwa się zatem pytanie: czy coś jeszcze można z *Draculą* zrobić? I w jakim celu ktoś miałby się tego podejmować?

Przedmiotem analizy w niniejszym tekście będzie między innymi stosunek do tekstu „kanonicznego” dwóch „kontynuacji” — powieści Dacre’a Stokera i Iana Holta *Dracula: Nieumarły*³ oraz książki *Dracul* zespołu Dacre Stoker i J.D. Barker⁴. Druga kwestia to wykazanie, co wyróżnia wspomniane utwory na tle ogromnej „okołodraculowej” produkcji.

Zanim przejdziemy do analizy pierwszej z dwu powieści, warto przywołać jeszcze jedno stwierdzenie Martuszeńskiej. Podejmując kwestię związków „dalszych ciągów” z oryginałami, autorka podkreśla bowiem rzecz ważną dla prezentowanych tu rozważań: „Dlatego też istotny jest każdy nowy typ informacji pojawiający się w tekście będącym kontynuacją, a w zasadzie niedopuszczalne i niemożliwe są informacje negujące dane zawarte w utworze kontynuowanym”⁵.

¹ A. Martuszeńska, *Powieściowe „dalsze ciągi”*, „Literatura i Kultura Popularna” 8, 1999, s. 5.

² *Ibidem*. W artykule autorka wymienia kontynuacje powieści Jane Austen, Emily Brontë, Daphne du Maurier, Margaret Mitchell, Lwa Tołstoja, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza i Heleny Mniszkówny.

³ D. Stoker, I. Holt, *Dracula: Nieumarły*, przeł. M. Bukowska, Kraków 2009.

⁴ D. Stoker, J.D. Barker, *Dracul*, przeł. S. Żuchowski, Warszawa 2020.

⁵ A. Martuszeńska, *op. cit.*, s. 7.

Pierwsza z powieści typowym dalszym ciągiem z pewnością nie jest. Wydarzenia w niej opisane rozgrywają się w 1912 roku, 25 lat po zdarzeniach ukazanych przez Bramę Stokera. Tu pojawia się pierwsza zmiana — autorzy dokonali „przemieszczenia w czasie” historii stworzonej przez krewnego jednego z nich — ma ona miejsce w 1888, a nie 1893 roku. Dlaczego? Aby skonstruować fabułę swojej książki, twórcy potrzebowali dwóch zdarzeń z rzeczywistości pozaliterackiej — morderstw Kuby Rozpruwacza i katastrofy Titanica.

Autorzy, odwołując się do formuły „dwadzieścia lat później”, pokazują, jak zdarzenia opisane przez Bramę Stokera wpłynęły na życie bohaterów. Małżeństwo Miny i Jonathana jest w stanie rozpadu. Jonathan szuka ucieczki w alkoholu i kontaktach z prostytutkami. Nie polepsza sytuacji wpływ, jaki na Minę wywarła krew Draculi — kobieta nie tylko nie zmienia się fizycznie wraz z wiekiem (z rozwojem fabuły ujawnią się też inne moce jej i syna), ale też wykazuje apetyt seksualny, któremu jej małżonek nie może sprostać. Ich jedyny syn Quincey, zamiast zgodnie z wolą ojca studiować prawo, marzy o aktorstwie. Coraz bardziej uzależniony od narkotyków Jack Seward mieszka w Paryżu w zapuszczonym mieszkaniu, wypełnionym tajemniczymi notatkami i wycinkami z gazet. Artur Holmwood zaś nie utrzymuje kontaktu z resztą grupy; żyje w rodzinnej posiadłości z żoną Beth. Poślubił ją, by ratować zaprzyjaźnioną rodzinę od kłopotów finansowych. Niestety wciąż tęskni za Lucy, co unieszczęśliwiło zarówno jego, jak i jego obecną małżonkę.

W tych realiach zastaje ich pojawienie się w Londynie seryjnego mordercy, którego działanie do złudzenia przypomina czyny Kuby Rozpruwacza. Podobnie jak w rzeczywistości pozaliterackiej w powieści nigdy go nie ujęto. Jego pierwszą ofiarą staje się przygodna towarzysza Jonathana Harkera, co sprawia, że jest on czasowo podejrzany o morderstwo. Wydarzenia te pozwalają wprowadzić do akcji inspektora Cotforda, któremu przed laty nie udało się ująć zabójcy prostytutek, co zniszczyło jego karierę.

W utworach wykorzystujących formułę „po latach” dawni towarzysze muszą stawić czoła nowemu wyzwaniu, do czego niekoniecznie mają predyspozycje. W *Draculi: Nieumarłym* jest nawet gorzej. Jonathan i Jack wkrótce giną, Artur nie kwapi się do działania (dopóki nie zostanie do tego zmuszony), a Mina jest podejrzana o zabicie małżonka.

Konwencję przełamuje pojawienie się na kartach powieści samego Bramy Stokera, któremu jego chlebodawca, aktor Henry Irving, zapisał w testamencie teatr Lyceum. Brama widzimy jako człowieka zgorzkniałego, któremu marzy się przejście do historii jako autor *Draculi*, a nie jedynie sekretarz gwiazdy teatru. Niestety starania, by wystawić *Draculę* na scenie, dają kiepskie rezultaty.

Wątki teatralne wiążą się z pojawieniem się postaci rumuńskiego aktora Basaraba (jak się okaże, jest to sam Dracula, wracający pod zmienionym nazwiskiem⁶),

⁶ Dla czytelników znających biografię historycznego księcia Draculi zagadka jest niezwykle prosta — władca pochodził z rodu Basarabów (co znaczy, że mogło chodzić o samego księcia lub jego krewnego), a więc wyjaśnienia Van Helsinga mają znaczenie tylko dla bohaterów powie-

odtwórcy ważnych ról w dramatach Szekspira. W głowie Quinceya, który oglądał jego grę w teatrze, rodzi się pomysł, by nakłonić Basaraba do zagrania Draculi. Dochodzi do pełnej paradoksów gry intertekstualnej — Dracula czyta pamflety, których jest bohaterem, poznaje powieść Stokera (jest skłonny zagrać w adaptacji teatralnej po uwzględnieniu poprawek, które sam naniesie), a kłótnia z jej autorem jest tak gwałtowna, że doprowadza tego ostatniego do udaru i śmierci. Nie wiele brakuje, by Dracula rzeczywiście zagrał samego siebie. Uniemożliwia mu to jednak inna nieumarła — Elżbieta Batory, wyzywając go na pojedynek, który kończy się pożarem w teatrze. Powieść czyta też Quincey Harker, ze zdziwieniem odnajdując wśród bohaterów swoich rodziców, co prowadzi do konfliktu z matką.

Zespół Stoker i Holt „wywraca do góry nogami” historię znaną z książki Brahma. Przede wszystkim autorzy zmieniają wartościowanie postaci. To nie Dracula (który wciąż uważa się za Bożego wojownika), a Elżbieta Batory jest „złym” wampirem. Okazuje się bowiem, że Wład przybył do Anglii, by ją powstrzymać po tym, jak popełniła zbrodnie przypisywane Kubie Rozpruwaczowi. Podróż do Transylwanii nie była również ucieczką przed Jonathanem i jego towarzyszami, ale pogonią za Elżbietą, a jego trasy teatralne pokrywają się z podróżami hrabiny. Dracula nie jest także winien śmierci załogi statku Demeter — przyczyną była zaraza; wampir nie uśmiercił nikogo, zarażone na statku były nawet szczury. Krwi Lucy skosztował tylko raz, z konieczności. Takie ujęcie tematu może skłonić czytelnika do refleksji. Co jeśli u podstaw innych narracji o długim trwaniu leży... nieprawda?⁷

Na odmienne potraktowanie postaci zwraca uwagę Paulina Orczykowska w artykule poświęconym powieści:

Nowy (albo raczej prawdziwy?) Dracula jest kimś w rodzaju wrażliwego kochanka, dla którego najbardziej liczy się ukochana kobieta, Mina. To już nie potwór, zabijający dla przyjemności lub tylko po to, by przetrwać. Odczuwa zupełnie jak człowiek, potrafi kochać i poświęcać się dla wybranki bez wahania. Spojrzenie na bohatera zmienia się radykalnie, kiedy okazuje się, że dwadzieścia pięć lat wcześniej jego obecność w Anglii nie była motywowana zwykłą chęcią zabijania, ale stanowiła jeden z punktów „podrózniczej” trasy wampira. Śledził on bowiem prawdziwego potwora — Elżbietę Batory, kobietę niezwykle okrutną, lubiącą kąpać się we krwi młodych kobiet. [...] Dzięki Holtowi i młodemu Stokerowi czytelnik otrzymuje „rozwiązanie” zagadki morderstw z Whitechapel z 1888 roku. Kubą Rozpruwaczem miała być oczywiście Elżbieta Batory⁸.

ści, którzy tej wiedzy nie posiadają. Czytelnik niezainteresowany historyczną postacią rozwiązuje zagadkę razem z nimi.

⁷ Należy oczywiście brać pod uwagę, iż pytanie o to, jak było naprawdę, jest mało uzasadnione w odniesieniu do utworu literackiego, którego świat nie istnieje poza tekstem. Wersje dawnej opowieści proponowane przez powstające obecnie utwory nie są (najczęściej) „prawdziwsze”, co najwyżej — bardziej zgodne ze współczesną kulturą.

⁸ P. Orczykowska, *Dracula nieumarły — odmieniony wampir powraca z zaświatów*, [w:] *Podwójny bankrut z ciebie, materialny i moralny. Smutne oblicze codzienności w literaturze XIX i XX wieku*, red. T. Linkner, K. Eremus, E. Kamola, Gdańsk 2016, s. 154.

Dodajmy, że Dracula w powieści z 2009 roku był zarówno kochankiem Miny, jak i ojcem jej syna, co podejrzewano od czasu ekranizacji Francisa Forda Coppoli.

Profesor Elizabeth Miller, która w swoich pracach przeciwstawiała się utożsamianiu obu postaci, w posłowie do *Draculi: Nieumarłego* pisze, że główną różnicą w stosunku do powieści Brama jest połączenie postaci Draculi wampira z księciem Vladem Draculą, znanym także jako Vlad Palownik⁹.

Dracula, którego poznajemy w tej powieści, jest kimś więcej niż wampiryczny hrabia Brama Stokera. Po pierwsze, został wyraźnie określony jako Vlad Palownik, słynący z okrucieństwa wołoski gospodar. Połączenie Draculi Stokera z Vladem nie jest pomysłem nowym, zostało spopularyzowane przez Raymonda McNally'ego i Radu Florescu w ich bestsellerowej książce *In Search of Dracula* z 1972 roku, a potem rozpowszechniło się w literaturze i filmie. W rzeczywistości w *Draculi* połączenie to jest dość dyskusyjne. Imię „Vlad” nie występuje nigdzie w powieści Stokera (ani w jego zapiskach), tak samo jak nie ma w niej odniesienia do okrucieństw, z jakich zasłynął wołoski gospodar. Ostatnie badania udowodniły wręcz, że Stoker nie posiadał zbyt wielu informacji o prawdziwym Draculi — znał jedynie jego przydomek, wiedział, że przekroczył Dunaj, by walczyć z Turkami, i że miał „niegodziwego brata”. Dla wielu Vlad do tego stopnia przeniknął do opowieści o Draculi, że obie postaci stały się nierozdzielne. Pojawienie się Vlada w tej opowieści jest niemal oczekiwane¹⁰.

Czy autorzy „kontynuacji”, podobnie jak krewny jednego z nich, wpisali w powieść możliwość dalszego ciągu? Z wykreowanych przez nich „postaci dramatu” niewiele zostało przy życiu (chciałoby się powiedzieć „jak u Szekspira”, skoro aktor Basarab był tak dobrym odtwórcą Szekspirowskich ról). Nie wiadomo, czy Dracula i Mina przetrwali kontakt ze słońcem (oboje rzucili się do morza). Przeżył Quincey Harker, ale ten w ostatnich scenach powieści wsiada na *Titania*. Jego ujawnione moce pozwoliły mu wyjść bez szwanku z pożaru w teatrze, ale nie wiadomo, czy pomogą przy katastrofie statku. Na pokładzie znajdują się też skrzynie oznaczone jako własność Vladimira Basaraba.

Rzecz nie mniej ważna — zniszczeniu ulegają zarówno dokumenty, na podstawie których powstała powieść Brama Stokera (niszczy je Mina), jak i akta dotyczące sprawy Kuby Rozpruwacza. Te ostatnie wrzuca do ognia sierżant Lee.

Gdy wrócił do salonu, podsylił ogień w kominku. Znów odezwało się w nim poczucie winy. Na podstawie dowodów zebranych w *Midland Grand Hotel* wydedukował, że to Artur

⁹ Anna Gemra podkreśla, że wołoski gospodar nie był jedynym wzorcem osobowym, z jakiego skorzystał Stoker. Inne postaci to między innymi Gilles de Rais i Elżbieta Batory. „Z osób żyjących w stuleciu Stokera, które mogły stać się »materiałem« do wykorzystania przy konstruowaniu postaci wampira, należy wymienić przede wszystkim sierżanta Bertranda, którego osoba i czyny były autorowi *Draculi* znane zarówno z książki von Krafft-Ebinga (angielski przekład ukazał się w 1892 roku), jak i z pracy Baring-Goulda. Ta ostatnia dostarczyła mu także informacji dotyczących Gilles'a de Rais i hrabiny Báthory. Być może pewną inspirację stanowiła też działalność Kuby Rozpruwacza (Jack the Ripper), który terroryzował Londyn w latach 1888–1889, mordując prostytutki” — A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 159–160.

¹⁰ E. Miller, *Posłowie*, [w:] D. Stoker, I. Holt, *Dracula: Nieumarły*, s. 352. Profesor Miller stwierdza, iż postać Basaraba jest także hołdem złożonym sir Henry'emu Irvingowi (*ibidem*, s. 353).

Holmwood zaatakował Van Helsinga, potem obaj zginęli na skutek upadku. Jeśli Cotford miał rację i Van Helsing rzeczywiście był Kubą Rozpruwaczem, wówczas sprawa jest zakończona. Inspektor nigdy nie szukał chwały. Pragnął jedynie sprawiedliwości, a jej stało się zadość. [...] Wrzucił akta Van Helsinga do kominka. Ogień strawił je natychmiast. Lee skończył z Kubą Rozpruwaczem. Nieważne, czy była to słuszna decyzja. Postanowił nigdy już nie wracać do tej historii. I miał nadzieję, że Bóg mu to wybaczy¹¹.

Druga z interesujących nas tu powieści nawiązuje do biografii samego Brama Stokera. Pisarz w dzieciństwie często chorował, pierwsze lata życia w więksości spędził w łóżku. W wieku studenckim natomiast był krzepkim, uprawiającym sport męczyzną. Co było „pomiędzy”? Autorzy dają literacką odpowiedź na to pytanie, wprowadzając postać tajemniczej niani — Ellen Crone¹². Kobieta pojawiła się znikąd po odejściu poprzedniej opiekunki dzieci państwa Stokerów. Zdarza jej się zniknąć na kilka dni, potem wraca i pracuje, jak gdyby nic się nie wydarzyło. Co więcej, zmienia się jej wygląd — młoda kobieta wygląda niekiedy na starą i zmęczoną; Bram zauważa także, że oczy niani zmieniają kolor. Utalentowana plastycznie siostra chłopca, Matylda, wielokrotnie portretuje Ellen, nie mogąc uchwycić jej istoty — jej prace wyglądają jak portrety różnych osób, między którymi trudno dostrzec podobieństwo. Podczas wspólnego posiłku rodzeństwo zauważa, iż niania tylko udaje, że je. Wiedzione ciekawością dzieci zaglądną do pokoju Ellen — podłogę pokrywa kurz, jakby nikt po niej nie chodził. Na dodatek łóżko niani wypełnione jest ziemią. Dzieci znajdują także mapy z zaznaczonymi miejscami (Matylda narysuje je potem z pamięci), które odegrają ważną rolę w rozwoju akcji.

Być może czytelnik spodziewałby się upiornej piastunki rodem z filmów grozy. Ellen jest jednak niezwykle oddana swoim podopiecznym. To ona sprawia, że kłopoty zdrowotne Brama wreszcie się kończą. Kiedy postawienie przez lekarza pijawek tylko pogarsza stan chłopca, Ellen, wyprosiwszy wszystkich z pokoju, zostaje z nim sama. Następnego dnia Bram czuje się lepiej, goją się jego odleżyny i ślady po pijawkach, oprócz niewielkich ranek na nadgarstku. Miłośnicy literatury wampirycznej mogą się domyślić, co się wydarzyło. Tym bardziej że zaczynają się ujawniać inne cechy Brama — widzenie w ciemności i niezwykła więź z Ellen.

Innym razem, podążając śladem niani, rodzeństwo odkrywa w pobliskich ruinach zamku Artane skrzynię wypełnioną zwłokami zwierząt, w której znajduje się także „żyjąca” odcięta ręka. Widzą też, jak Ellen (tym razem wyglądająca wyjątkowo staro) znika w jeziorze. Oczywiście powiadomieni o tym rodzice uważają wszystko za wytwór dziecięcej wyobraźni.

Niania powraca po latach, już w dorosłym życiu bohaterów. W rezultacie poszukiwań (łącznie z rozkopywaniem grobów, gdzie znajdują niezwykle artefakty, między innymi napisany po węgiersku pamiętnik) rodzeństwo łączy się z Ellen w misji, której finałem jest konfrontacja z tytułowym Draculem.

¹¹ D. Stoker, I. Holt, *Dracula: Nieumarły*, s. 305.

¹² Słowo oznaczające między innymi starą kobietę.

Tak jak w powieści z 1897 roku postacią „z pogranicza” między siłami dobra i zła była Mina, w tej jest nią Bram. Jak sam poinformuje słuchaczy w scenie wyznawania największych sekretów, wymiana krwi z Ellen miała miejsce więcej niż raz. Bram nie zdradza jednak oznak wampiryzmu, z czasem zatracił nawet więź z nią. „Testy na wampiryzm” w wykonaniu profesora Vámbéry’ego najczęściej go bawią.

Ellen jest w tej książce „dobrym” wampirem, złym jest Dracul. To on, przywróciwszy ją po raz kolejny do życia po śmierci, nie mogąc znieść, że dziewczyna nie chce go pokochać, więzi jej ludzkiego ukochanego, przemienia go w wampira, a następnie rozrywa jego ciało kołmi, po czym części ukrywa na cmentarzach w całej Europie (miejsca te wskazują mapy, które kiedyś podopieczni kobiety znaleźli w jej pokoju)¹³. Ellen, uwolniony się po latach, podąża śladem owych szczątków, by złożyć je w całość.

Tu właśnie zauważamy, jak zmieniło się postrzeganie wampira od czasów Brama Stokera. Drużynę walczącą z Draculem tworzy czworo ludzi i tyle samo nieumarłych (z tym że jeden z nich dopiero, w sensie dosłownym, „usiłuje się pozbiierać”), natomiast nie wiadomo, po czyjej stronie jest profesor Vámbéry. W finale Ellen daje się uwięzić w grobowcu, by zapewnić bezpieczeństwo towarzyszom i uwolnić porwaną przez Dracula bratową Brama.

Inaczej niż w przypadku Lucy kończy się historia brata Brama, Thornleya, i Emily, jego przemienionej przez Dracula żony. W epilogu powieści widzimy małżonków podających sobie ręce przez szparę w drzwiach „antywampirycznie” zabezpieczonego pokoju w szpitalu psychiatrycznym, z komentarzem męża, iż stążyć się będą tylko jego dłonie. Być może to sugestia istnienia „innej możliwości”¹⁴.

Czy powieść sprzed ponad 100 lat i dwie jej „kontynuacje” można odczytywać jako „części tej samej całości”? W obu przypadkach autorzy podkreślają łączność z dziełem krewnego jednego z nich, zwłaszcza korzystanie z jego notatek (w posłowniu do *Dracula* zamieszczono nawet ich fotokopie). W zapiskach tych twórcy znaleźli listę potencjalnych nazwisk bohaterów, których z sobie znanych powodów Bram Stoker nigdy nie użył — postanowili nadać je pomniejszym postaciom; są to: Kate Reed, która odkrywa nabite na pal ciało Jonathana Harkera; doktor Max Windshoeffel, który widział gargulca wlatującego do tunelu metra; fotograf Francis Aytown, fotografujący na stacji „zionącego ogniem smoka”.

W Draculi: Nieumarłym wpleliśmy wiele odniesień do *Draculi* Brama Stokera i kilku najlepszych adaptacji w nadziei, że ucieszy to prawdziwych entuzjastów i badaczy tematu. Wiele postaci, które znalazły się w naszej książce, żyło naprawdę.

¹³ Nasuwa się tu oczywiście skojarzenie z mitem o Ozyrysie.

¹⁴ Ktoś, kto pamięta film *Ludzie-koty* (reż. P. Schrader, USA 1982; *remake* filmu pod tym samym tytułem z 1942 roku, w reżyserii Jacques’a Tourneura), być może dostrzeże podobieństwo zakończeń obu historii. W *Draculu* Artur ma bowiem do towarzyszy żal o to, że nie pozwolili mu dołączyć do Lucy.

Oto współlokator Quinceya na Sorbonie Braithwaite Lowery. W powieści Brama Stokera nazwisko to wskazywał kapitan Swales na nagrobku na cmentarzu w Whitby. Nasz Braithwaite wspomina, że pochodzi z rybackiej rodziny, co sugeruje, że może być wnukiem Braithwaite'a Lowery'ego pochowanego w Whitby. Nazwisko partnera Cotforda, sierżanta Lee, jest hołdem oddanym aktorowi Christopherowi Lee. Pojawia się u nas także nazwisko porucznika Jourdana z la Sûreté, nasz ukłon w stronę Luoisa Jourdana, odtwórcy roli Draculi w znakomitym miniseriale BBC z 1978 roku, który obaj z Ianem uznaliśmy za najwierniejszą adaptację powieści Brama Stokera. Doktor Langella jest odniesieniem do fantastycznego, szarmanckiego Draculi Franka Langelli. Nazwisko inspektora Huntleya nawiązuje do Raymonda Huntleya, który pierwszy zagrał Draculę w inscenizacji Hamiltona Deane'a. To tylko kilka przykładów¹⁵.

W posłowniu do *Dracula* autorzy starają się wzbudzić zainteresowanie czytelnika w inny sposób (czy to, o czym opowiadają, jest prawdą, czy chwytem reklamowym, pozostanie tajemnicą autorów):

W marcu 2017 roku Paul Allen, współzałożyciel Microsoftu, zaprosił nas do obejrzenia oryginalnego rękopisu *Draculi*, który jakiś czas wcześniej kupił na aukcji. Dzięki temu zyskaliśmy rzadką okazję do zweryfikowania wielu z naszych ustaleń. Chociaż poproszono nas o podpisanie klauzuli poufności, na mocy której nie wolno nam ujawnić sporej części tego, co zobaczyliśmy, możemy potwierdzić, że opowiadanie *Gość Draculi* najprawdopodobniej zostało wycięte z pierwotnej powieści. Możemy również potwierdzić, że rękopis będący w posiadaniu Allena zaczyna się na stronie 102, której numer został przekreślony i zastąpiony przez 1, a zatem brakuje pierwszych 101 stron. W całym rękopisie poznajdowaliśmy fragmenty wycięte z ostatecznego manuskryptu, odnoszące się do wydarzeń opisanych na owych pierwszych 101 stronach, które później stały się niniejszą powieścią¹⁶.

Pojawia się też sugestia, że powieść Stokera, którą znamy, nie jest „prawdziwą” wersją.

W całym *Draculu* można napotkać odniesienia do *Makt Myrkranna*, niedawno przetłumaczonej na angielski islandzkiej wersji *Draculi*. Tytuł *Makt Myrkranna* — co oznacza „moce ciemności” — to nie *Dracula* taki, jakiego znamy. Różnice wychodzą daleko poza kwestie tłumaczeniowe. W islandzkim wydaniu pojawiają się inne postaci, miejsca i wątki. I choć obie książki podobnie się zaczynają, to ich zakończenia nie mogłyby się bardziej różnić. *Dracula* zakochuje się w kobiecie dorównującej mu pod wieloma względami, znanej mu jako hrabina Dolingen von Gratz — którą Bram utożsamia z Ellen. Kiedy czyta się *Makt Myrkrannę*, opo-

¹⁵ *Noty od autorów*, [w:] D. Stoker, I. Holt, *Dracula: Nieumarły*, s. 369. Jako ciekawostkę można podać, iż Kate Reed występuje również w powieści Kima Newmana *Anno Dracula* (1992), ale jest tam zupełnie inną postacią. Autorzy prezentują także listę umieszczonych w tekście autentycznych osób, żyjących w czasach, kiedy toczyła się akcja *Draculi: Nieumarłego*. Są to: Henri Salmet — francuski awiator, który pierwszy przeleciał z Paryża do Londynu w marcu 1912 roku; lord Henry Northcote, wybrany w 1880 roku do Izby Gmin z okręgu Exeter; Frederick Abberline, nadzorujący śledztwo w sprawie morderstw Kuby Rozpruwacza w 1888 roku; Iwan Lebiadkin — nadworny probierca rosyjskiego cara w latach 1899–1900; Hamilton Deane — autor i producent sztuki *Dracula*; John Barrymore — legendarny aktor teatralny i filmowy, dziadek Drew Barrymore; Tom Reynolds — znany brytyjski aktor, odtwórca postaci Van Helsinga w produkcji Hamiltona Deane'a; starszy marynarz John Coffey — członek załogi Titanica, który wyczuł grożące statkowi niebezpieczeństwo i w ostatniej chwili opuścił pokład.

¹⁶ *Od autorów*, [w:] D. Stoker, J.D. Barker, *Dracul*, s. 536–537.

wieść, którą wydawaloby się nam, że znamy jako *Draculę*, staje się mniej konkretna, robi się niepokojąco płynna. Podczas lektury można odnieść wrażenie, jakby Bram szeptał nam do ucha, że ta historia jest znacznie bardziej złożona¹⁷.

Autorzy podkreślają również, że Bram Stoker nieustannie patronował im w czasie pracy:

Wiele razy Bram zaglądał nam przez ramię i czytał nasze słowa wypełniające stronicę; czytał swoje słowa zaczerpnięte z dawno zapomnianych tekstów. Mamy nadzieję, że się uśmiechał, widząc naszą pracę, i podsuwał nam notatki, sugerując, na co dalej powinniśmy zwrócić uwagę¹⁸.

Częściami tej samej całości omawiane powieści jednak nie są, a przynajmniej nie do końca. Różni je ocena postaci, a także na przykład to, kto przekazał Bramowi Stokerowi opowieść, która stała się treścią jego książki (w *Draculi: Nieumarłym* był to Van Helsing, który zresztą celowo zmienił niektóre fakty; w *Draculu* — Mina Harker). Trzeba też wspomnieć o „przeniesieniu” niektórych motywów (kolega Brama hodujący muchy a Renfield; Emily — bratowa Brama przemieniona przez *Draculę* — a Mina; rozkopywanie grobów; worki z poruszającą się zawartością dostarczane Emily przez brata Thornleya na podobieństwo sceny z *Draculą* i jego „narzeczonymi”; wspomniany przez Van Helsinga profesor Vámbéry w *Draculu* pojawia się we własnej osobie). Dodatkowo, podobnie jak tekst z 1897 roku, współczesne powieści składają się, przynajmniej częściowo, z „dokumentów pisanych”.

Obie omawiane powieści są rodzajem „powrotu do źródeł” — Dacre Stoker zaczął pracę nad tekstem powodowany potrzebą przywrócenia należnego miejsca dziedzictwu swojego przodka. W wypadku późniejszego tekstu autorzy zaś poszukują jego pierwotnego, czyli „prawdziwego”, kształtu¹⁹. W tym duchu komentarze wprowadzone przez nich zmiany profesor Miller:

Puryści miejscami mogą być zbulwersowani pojawieniem się takich odstępstw w stosunku do oryginalnego tekstu. Choć może się wydawać, że autorzy tylko poświęcają wierność oryginałowi dla celów artystycznych (co samo w sobie jest zupełnie uzasadnione), to mamy tu jednak do czynienia z czymś innym. Autorzy ustanawiają na nowo „prawdziwy” tekst *Draculi*, który z kolei wpływa na kształt tego sequela. Jednocześnie ukazują w swojej powieści, że nie istnieje jeden *Dracula*, ale wiele *Draculów*, począwszy od najwcześniejszych zapisków Stokera, a skończywszy na ostatnich hollywoodzkich adaptacjach, i że tak naprawdę granice między nimi są zatarte. Potrzeba, by na nowo ustanowić tekst *Draculi*, jest znakiem trwałej mocy i oddziaływania powieści²⁰.

¹⁷ *Ibidem*, s. 530–531.

¹⁸ *Ibidem*, s. 537.

¹⁹ Kwestią dyskusyjną jest, czy taka wersja byłaby „prawdziwsza”. Sporządzanie notatek, które nigdy nie zostaną wykorzystane w utworze, usuwanie fragmentów, wątków czy postaci to wszak zjawiska towarzyszące chyba każdemu procesowi twórczemu.

²⁰ E. Miller, *op. cit.*, s. 354–355.

Na koniec należy postawić pytanie: co musiało się wydarzyć, żeby obie powieści wyglądały tak, jak wyglądają?

Na reinterpretację postaci Draculi ma być może wpływ „pisanie od nowa” (i to przez licznych autorów, w wielu miejscach na świecie) biografii historycznego Draculi, który przestaje być jedynie „hasłem osobowym” w słownikach różnej maści tyranów i zbrodniarzy. Musiały również zostać napisane powieści Anne Rice, Laurell Hamilton, Charlaine Harris, Stephenie Meyer i wielu innych autorów, w których wampir nie jest już potworem, którego trzeba zniszczyć, ale kimś, z kim przy odrobinie wysiłku można sobie przynajmniej ułożyć poprawne stosunki. A czasami nawet go pokochać...

Bibliografia

Teksty

- Stoker B., *Dracula*, przeł. A. Myśliwy, Wydawnictwo Mystery, Kraków 2011.
 Stoker D., Barker J.D., *Dracul*, przeł. S. Żuchowski, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2020.
 Stoker D., Holt I., *Dracula: Nieumarły*, przeł. M. Bukowska, Znak, Kraków 2009.

Opracowania

- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
 Martuszevska A., *Powieściowe „dalsze ciągi”*, „Literatura i Kultura Popularna” 8, 1999, s. 5–20.
 Miller E., *Postłowie*, [w:] D. Stoker, I. Holt, *Dracula: Nieumarły*, przeł. M. Bukowska, Znak, Kraków 2009, s. 349–355.
Noty od autorów, [w:] D. Stoker, I. Holt, *Dracula: Nieumarły*, przeł. M. Bukowska, Znak, Kraków 2009, s. 357–374.
Od autorów, [w:] D. Stoker, J.D. Barker, *Dracul*, przeł. S. Żuchowski, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2020, s. 527–538.
 Orczykowska P., *Dracula nieumarły — odmieniony wampir powraca z zaświatów*, [w:] *Podwójny bankrut z ciebie, materialny i moralny. Smutne oblicze codzienności w literaturze XIX i XX wieku*, red. T. Linkner, K. Eremus, E. Kamola, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2016, s. 150–157.

Artykuły recenzyjne

Adam Mazurkiewicz

ORCID: 0000-0003-3804-6445

Uniwersytet Łódzki

Konstelacje realizmu

Recenzja: Dariusz Piechota, *Eksperymenty postrealistów. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Wydawnictwo Episteme, Białystok 2022, ss. 322

Słowa kluczowe: realizm, XIX wiek, literatura polska po 2000 roku

Keywords: realism, XIX century, Polish literature after 2000

Constellations of Realism

Review: Dariusz Piechota, *Eksperymenty postrealistów. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Wydawnictwo Episteme, Białystok 2022, pp. 322

Summary

The article presents the main theses formulated in the monograph *Eksperymenty postrealistów. Szkice o najnowszej literaturze polskiej* [Postrealists' Experiments: Sketches on the Latest Polish Literature], by Dariusz Piechota. According to the title, the key concept for the researcher is the category of realism, which he treats as a (sometimes negative) reference point for the interpretation of the phenomena discussed. To this end, Piechota searches for — variously motivated — resonances of 19th-century prose in literature created at the turn of the 20th and 21st centuries. The justification legitimizing the search for these resonances and 'affinities by choice' for Piechota is the formulation of — interpretatively convincing — pairs of cultural phenomena specific, respectively, to nineteenth-century and recent works (philistine/*koltun*–careerist; *bursz*–celebrity; dandy–hipster; philistinism–devotion; dandisism–banana youth). The author, describing the transformations of contemporary Polish prose, defines its relations in relation to the perceived realistic tendencies. However, the researcher notices a rather significant difference in the instrumentalization of the convention of realism, which is why he describes his contemporary projects as post-realism. At the same time, Piechota draws attention to the ambiguity of this concept, perceiving it not only as a signal of succession in time, but rather the co-presence of realistic tendencies and those that exceed the limitations of realism.

„Czym jest realizm w literaturze? Uniwersalną kategorią artystyczną, stylem, prądem literackim o zdefiniowanej poetyce czy metodą twórczą? Jaki ma sens: wartościujący czy tylko historyczny? W jakim stopniu zakłada określoną postawę poznawczą i ontologię?” — pytała przed laty Alina Brodzka¹. Do wskazanych tu przez badaczkę kwestii można dodać kolejną, wynikającą z ewolucji zarówno samej literatury, jak i nauki o niej: czym realizm jest dziś, w epoce co rusz ogłaszanych zwrotów i „post-ów”?

Jedną z odpowiedzi na owe — przywołane tu *pars pro toto* — pytania stają się rozważania Dariusza Piechoty, pomieszczone w *Eksperymentach postrealistów. Szkicach o najnowszej literaturze polskiej*. Na monografię składają się w przeważającej mierze rozprawy już wcześniej przez autora ogłoszone na łamach różnych czasopism i w tomach zbiorowych w latach 2016–2022. Można by spytać, jaki jest sens takiej publikacji, skoro współcześnie powszechnie przyjętą praktyką stał się otwarty dostęp (*open access*), dający możliwość dotarcia do tych tekstów. Dopiero jednakże czytana jako całość propozycja Piechoty nabiera nowych sensów, uświadamiając potencjał interpretacyjny tkwiący w nadrzędnej dla badacza kategorii postrealizmu². Jest ona definiowana przez autora jako zjawisko wykraczające poza dychotomiczny podział realizm–fantastyka. Staje się przy tym kluczem interpretacyjnym nie tylko dla omawianych egzemplifikacji literackich, ale i postrzegania świata jako zbyt bogatego, aby dał się zamknąć w opozycyjnym, dwubiegunowym układzie realizmu i tego, co poza niego wykracza. Piechota, świadomy ciągłości kultury, proponuje traktowanie postrealizmu niejako wbrew własnym eksplikacjom przedrostka „post”, łączonym — za Włodzimierzem Boleckim — z następstwem czasowym³. Prefiks ten jest bowiem dla badacza wyrazem nie tyle zerwania, ile mediacji pomiędzy dwiema formułami, z których wcześniejsza staje się nieadekwatna w swojej postaci wobec wyzwań współczesności, późniejsza zaś nie potrafi „wyzwolić się” spod wpływu tamtej. Autor deklaruje: „W moim

¹ A. Brodzka, *O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2, s. 357.

² Propozycja Piechoty jest o tyle godna zauważenia, że umożliwia rezygnację z polaryzującego spojrzenia na realizm jako przeciwieństwo fantastyki. Wprowadzając zniuansowane rozumienie tego pojęcia, badacz pozwala na stworzenie wielobiegunowych już nie tyle opozycji, ile komplementarnych wobec siebie pojęć, dla których nadrzędna pozostaje kategoria postrealizmu. Rozważania Piechoty zwracają przy tym uwagę interesująco wykorzystanymi założeniami strategii lekturowej określonej przez Siegberta Prawera mianem *placing*. Jest ona raczej obca rodzimej humanistyce, mimo że na Zachodzie funkcjonuje od lat siedemdziesiątych XX wieku. W Polsce na metodę zaproponowaną przez Prawera zwracał uwagę Tomasz Bilczewski, omawiając ją dość szczegółowo (zob. T. Bilczewski, *Nowa komparatystyka: lektura i komunikacja*, [w:] *Polonistyka bez granic*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, t. 1. *Wiedza o literaturze i kulturze*, Kraków 2010, s. 484–487). Piechota przywołuje za nim założenia czytania naświetlającego nawzajem kilka różnych gatunkowo, zestawionych z sobą, utworów, co pozwala „wydobyć” z nich sensy dzięki odnajdywaniu tego, co dla danych opowieści wspólne.

³ Zob. D. Piechota, *Eksperymenty postrealistów. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Białystok 2022, s. 10. Dalsze lokalizacje podaję bezpośrednio w tekście.

odczuciu termin postrealizm nie zrywa całkowicie z dziewiętnastowieczną poetyką. Raczej sytuowałbym go »pomiędzy« i wpisałbym w metaforyczną formułę »między tradycją a nowoczesnością« (s. 10).

Zastanawiający — ale też znaczący — w monografii Piechoty jest przy tym dobór egzemplifikacji omawianych zagadnień. Są to — zgodnie z deklaracją autora (s. 17) — utwory beletrystyczne powstałe w pierwszych dekadach XXI wieku⁴. Łączy je przede wszystkim różnie motywowana przynależność do kręgu kultury popularnej, jakkolwiek znacząca część z nich sytuuje się poza obiegiem popkulturowym. Co istotne, podczas lektury kolejnych rozpraw składających się na monografię można zauważyć przewagę tego sposobu myślenia o kulturze popularnej i wzorcach gatunkowych, które Anna Gemra określiła niegdyś mianem literatury gatunków⁵. Bezsprzecznie Piechota ma rację, akcentując przejmowanie przez obieg popularny funkcji zarezerwowanych dotychczas — na mocy tradycji — dla twórczości „wysokiej”. Również uwagi na temat intermedialnego charakteru przekazów sztuki popularnej nie budzą obecnie sprzeciwu, zwłaszcza w obliczu rozwoju uniwersów kulturowych, zakorzenionych — co podkreśla Konrad Dominas — w różnorodnych mediach⁶. Tym bardziej zaskakuje, że autor *Eksperymentów postrealistów* — mimo deklarowanej świadomości intermedialnego charakteru kultury popularnej (s. 13–14) — nie korzysta z okazji, aby pogłębić proponowane odczytania przywoływanych utworów dzięki sięgnięciu po owe medialne konteksty. Pojawiają się one na tyle sporadycznie, że nie mogą się stać — wbrew zamierzeniu badacza — świadectwem wielowymiarowości kultury (s. 14).

Biorąc pod uwagę, że całość rozważań zostaje podporządkowana uobecnieniu — także w postaci negatywnego punktu zaczepienia — kategorii realizmu w rodzimej literaturze najnowszej, nie dziwi, że badacz poszukuje dla tego pojęcia punktu odniesienia w kategorii dziewiętnastowieczności. Jest ona dla Piechoty — zgodnie z utrwaleniem w refleksji humanistycznej — tożsama z paradygmatem kulturowym i obyczajowym, zrekonstruowanym na przełomie XX i XXI wieku

⁴ Czas publikacji utworów nie jest jedyną łączącą je cechą. Ich autorzy należą do wspólnoty urodzonych w ostatniej ćwierci XX wieku (najstarsza, Martyna Bunda, w 1975 roku; najmłodszy — Dominika Słowik i Maciej Marcisz — w 1988), a niezależnie od różnic światopoglądowych, wynikających z osobistych doświadczeń egzystencjalnych, twórców łączy wzrastanie w atmosferze przełomu 1989 roku. Przywołani przez badacza pisarze — w mniejszym bądź większym stopniu — byli świadkami transformacji ustrojowej. Jeśli zaś — jak w wypadku najmłodszych z nich — nie mogli choćby połowicznie zdawać sobie sprawy z rangi obserwowanych przemian (nawet ze wspomianej przez Piechotę perspektywy podwórka; s. 10), nie ominęły ich zawirowania lat dziewięćdziesiątych. To wówczas zaś rodziła się tęsknota za PRL-em wraz z jego względną stabilizacją społeczno-ekonomiczną.

⁵ Zob. A. Gemra, *Literatura popularna — literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie: rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 55–74.

⁶ Zob. K. Dominas, *Tekst i jego dodatki, dodatki i tekst — od supersystemu rozrywkowego do uniwersum kulturowego*, „Forum Poetyki” 2016, nr 6, s. 24–33, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fp/article/view/26747/24445> (dostęp: 21.03.2023).

na potrzeby refleksji humanistycznej nad XIX stuleciem⁷. Konsekwencją takiego wyboru jest podporządkowanie kolejnych rozważań, pomieszczonych w pierwszej części — zatytułowanej znacząco: *Reaktywacje dziewiętnastowieczności* — poszukiwaniom oddźwięków figur, sposobów myślenia i wartościowania tego, co pozostało we współczesnej literaturze po wieku XIX. Aby uzasadnić szukanie owych „powinowactw z wyboru”, Piechota tworzy — całkiem przekonujące interpretacyjnie — pary zjawisk właściwych odpowiednio dla twórczości dziewiętnastowiecznej i najnowszej: filister/kołtun–karierowicz; bursz–celebryta; dandys–hipster; filisterstwo–dewocja; dandyzm–bananowa młodzież... Podobnych zestawień można odnaleźć w rozważaniach Piechoty więcej, jednak istotniejsza od enumeracji zdaje się uwaga na temat rozmycia niegdysiejszych opozycji. Postawy skrajne światopoglądowo są ukazywane w toku przemian, których dynamika sprawia, że — właściwe dla literatury dziewiętnastowiecznej — przeciwstawienie filistra i artysty zostaje w literaturze początków XXI wieku unieważnione: „W ponowoczesnym świecie granice między artystą a filistrem ulegają rozmyciu. Większość artystów marzy o splendorze i bogactwie” (s. 38). Zakładane przez autora *Eksperymentów postrealistów* uobecnienie dziewiętnastowiecznej poetyki w literaturze najnowszej nie musi oczywiście — co Piechota sam przekonująco dokumentuje wieloma przykładami — zakładać jedynie modyfikacji wzorca. Niekiedy bywa on bowiem negatywnym punktem odniesienia, jak w wypadku opowieści środowiskowych. Jakkolwiek bowiem autorów dziewiętnastowiecznych, podobnie jak ich współczesnych odpowiedników, interesuje — pisze Piechota — egzotyka marginesu społecznego, zmianie ulegają nie tylko granice tego, co tabuizowane, ale i sama technika opisu (s. 67)⁸.

⁷ Zob. T. Sobieraj, *Kulturowy model dziewiętnastowieczności*, „Wiek XIX” 2008, nr 1, s. 19–37; A. Janicka, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015, s. 19–70. Wskazana tu badaczka zwraca uwagę, że „dziewiętnastowieczność” to konstrukt intelektualny, zarysowany *ex post* jako próba stworzenia idealnego wzorca epoki (zob. A. Janicka, *op. cit.*, s. 21). Tym samym w pojęciu „dziewiętnastowieczności” mieszczą się nie tylko rekonstrukcje rzeczywistości historycznej odtworzonej na podstawie badań szczegółowych, ale i współczesne fantazmaty opisywanej epoki, ugruntowanie w rzeczywistości empirycznej i hipotetyczny charakter konstatacji badawczych. Świadomość migotliwości statusu dziewiętnastowieczności w wyobraźni zbiorowej jest istotna zwłaszcza w literaturze i kulturze popularnej, coraz częściej przejmującej rolę komentowania w przeszłość. Stulecie to pozostaje najważniejszym punktem odniesienia dla terażniejszości — powtórzmy za Anną Janicką: „Wiek XIX jest stuleciem, które ciągle nas porusza, a jego materia pozostaje osnową (nie tylko progiem) naszej współczesności” — A. Janicka, *Uwagi wstępne*, [w:] A. Janicka, *Tradycja i zmiana...*, s. 17.

⁸ Tu drobna uwaga polemiczna: czy istotnie — co suponuje badacz — można ograniczać patologię obrazowaną na kartach powieści dziewiętnasto- i dwudziestopiętnastowiecznych jedynie do alkoholizmu jako dominującego przejawu nieprawidłowości życia społecznego? Wydaje się, że kwestia dotyczy raczej szeroko pojętej anomii społecznej, spowodowanej nazbyt dynamicznymi przemianami cywilizacyjnymi (przede wszystkim industrializacją i urbanizacją), za którymi jednostka nie nadążała. Wytwarzający się wówczas dyskomfort poznawczy prowadzi do załamania porządku aksjonormatywnego, a w konsekwencji — narastania poczucia zagubienia i wyobcowania (zob. B. Galas, *Społeczne zagrożenia podmiotowości w warunkach zmian*, „Uniwersyteckie

Dopełnieniem rozważań nad obecnością XIX wieku w literaturze początków XXI stulecia są kolejne szkice, pomieszczone w części zatytułowanej *Światy współczesnych mieszczan*, w której autor rozprawia się z przywoływaną w jej tytule kategorią mieszczaństwa, uznawaną przezeń — nie bez słuszności — za kwintesencję dziewiętnastowieczności. Jest to najkrótsza, a jednocześnie najmniej spójna koncepcyjnie partia monografii. Biorąc pod uwagę jej tytuł, należałoby oczekiwać uzupełnienia analitycznych rozważań ujęciem syntetycznym (taką rolę odgrywa na przykład w części pierwszej kończący ją szkic poświęcony „długiemu trwaniu” XIX wieku w najnowszej fantastyce). Tymczasem czytelnik otrzymuje cztery migawki z owych „światów” i zostaje zmuszony do samodzielnej rekonstrukcji (względnej) całości obrazu. Można oczywiście potraktować zaproponowane przez badacza rozwiązanie jako konsekwencję wstępnych założeń, wyłożonych *expressis verbis* we *Wstępie* (s. 17). Równie uprawniona jest jednak lektura owej partii rozprawy z perspektywy poszukiwania odpowiedzi na pytanie: „co pozostało z XIX-wiecznego obrazu mieszczan jako kształtującej się ówczesnie klasy społecznej?”⁹. Wówczas nieobecność oddźwięków z przeszłości będzie usprawiedliwiona przeniesieniem akcentu uwagi. Tym bardziej że obrona przez Piechotę — i sygnalizowana podtytułem — konwencja tomu niezależnych od siebie, a jednocześnie nawzajem dopełniających się szkiców, zwalnia z obowiązku syntezy; zwłaszcza że autor zachęca do lekturowego anarchizmu, proponując dowolną kolejność czytania (s. 17)¹⁰.

Postrealizm jako klucz interpretacyjny zdaje się szczególnie atrakcyjny — a jednocześnie nośny problemowo — w odniesieniu do tych utworów, w których realizm jest unieważniany w różnoraki sposób. W utworach omawianych w czę-

Czasopismo Socjologiczne” 2015, nr 10, s. 161). Owo „załamanie” reguły odnosi się — co podkreślają Mirosława Marody i Anna Giza-Poleszczuk — do okresu w historii ludzkości, w którym pojawia się nadmiar scenariuszy wydarzeń (zob. M. Marody, A. Giza-Poleszczuk, *Przemiany więzi społecznych. Zarys teorii zmiany społecznej*, Warszawa 2004, s. 19). W zaproponowanym tu ujęciu alkoholizm staje się przejawem, a nie źródłem anomii.

⁹ Można zresztą znaleźć „powinowactwa z wyboru” między sytuacją społeczno-kulturową mieszczan dziewiętnastowiecznych, stających w obliczu ekspansywnej industrializacji i urbanizacji (oba zjawiska spowodowała tak zwana druga rewolucja przemysłowa), a przemianami, które stały się udziałem społeczeństwa ponowoczesnego (zob. P. Kubicki, *Wynajdywanie miejscowości. Polska kwestia miejska z perspektywy długiego trwania*, Kraków 2016, s. 239–252; K. Janas, *Miejscowość jako styl życia, czyli gdzie się podzieli nowi mieszczańscy?*, „Przegląd Socjologiczny” 2020, nr 2, s. 73–94). W odniesieniu do obu formacji można mówić — za Katarzyną Szalewską — o mieście jako *milieu* ludzkiego życia, o XIX wieku zaś jako o laboratorium miejscowości (zob. K. Szalewska, *Wprowadzenie*, [do:] K. Szalewska, *Urbanalia — miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk 2017, s. 5–6).

¹⁰ Jest to gest dość odważny, biorąc pod uwagę, że badacz niejako narzucił swoją koncepcję, grupując poszczególne artykuły i przypisując je do konkretnych działów problemowo-tematycznych. Takie rozwiązanie można zatem odczytywać jako próbę wycofania się z własnej propozycji układu treści. Jednocześnie obdarzenie czytelnika swobodą współtworzenia sensów, poprzez niekonieczność respektowania narzuconej decyzją autorską kolejności czytania, świadczy o dużym zaufaniu Piechoty do odbiorcy. Ten ostatni bowiem stawiany jest w roli współautora książki.

ści *Na obrzeżach realizmu* owo „znoszenie” ograniczeń polega na wprowadzeniu fantastycznego/fantastycznonaukowego entourage’u. Wówczas możliwe jest — zgodnie z rozpoznaniem Kacpra Bartczaka — traktowanie wyboru konwencji fantastycznonaukowej do kreślenia wizji postapokaliptycznych jako świadectwa ograniczeń poetyki realizmu¹¹. Poszukiwanie paralel w propozycjach obu badaczy pozostaje tym bardziej uprawnione, że wspólny jest im punkt wyjścia (jakkolwiek Piechota czyni to *implicite*, Bartczak zaś *explicitnie*). Staje się nim założenie istotności czytelniczego doświadczenia pozalekturowego dla kreacji świata przedstawionego. Tym samym literackie obrazy rozpadu *status quo* znanego odbiorcy z doświadczenia pozalekturowego unieważniają jakiegokolwiek związki artystycznej kreacji z rzeczywistością spoza porządku fikcji. Można by uznać tę prawidłowość za przejaw „kryzysu realizmu”, ożywającego — co akcentuje Katarzyna Bojarska — w momencie kryzysu rzeczywistości i tożsamości, myślenia i doświadczenia historycznego¹². Źródeł przywołanych tu pomysłów interpretacyjnych Piechoty i Bartczaka można upatrywać w szkicu Jerzego Jarzębskiego, poświęconym instrumentalizacji konwencji niewerystycznej¹³. Przeszkodą stają się wówczas ograniczenia języka czy też raczej — na co zwraca uwagę Elfriede Jelinek — niemożność „nazywania rzeczy po imieniu”, będąca elementem *conditio humanis*¹⁴. Być może zresztą — na co wskazują zarówno odnotowane uprzednio

¹¹ Zob. K. Bartczak, *Realizm w „Drodze” Cormaca McCarthy’ego*, [w:] K. Bartczak, *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*, Gdańsk 2019, s. 37–68. Obserwacje Bartczaka, mimo że — zgodnie z tytułową deklaracją — dotyczą określonej powieści, można uznać za eksplikację szerszych mechanizmów artystycznych i odnieść nie tylko do literatury. Ich egzemplifikację odnajdujemy na przykład w filmach *Ostatnia walka (Le Dernier combat*, reż. L. Besson, Francja 1983) oraz *Listy martwego człowieka (Pis’ma miortwego czelowieka*, reż. K. Łopuszański, ZSRR 1987). Obrazy te łączy ukazanie rzeczywistości zdegradowanej po krachu cywilizacji w taki sposób, aby niemożliwe stało się sięgnięcie przez twórców po poetykę realizmu.

¹² Zob. K. Bojarska, *Czas na realizm — (post)traumatyczny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 8. Ową specyfikę doświadczenia realistycznego akcentuje Elfriede Jelinek w mowie noblowskiej: „Jakże pisarz miałby znać rzeczywistość, kiedy to ona w niego uderza, porywa go i spycha — zawsze na ubocze, na aut. Stamtąd z jednej strony widzi on lepiej, z drugiej zaś sam nie może pozostać na gruncie rzeczywistości” — E. Jelinek, *Na uboczu. Mowa z okazji otrzymania Nagrody Nobla*, przeł. M. Szczepaniak, [w:] E. Jelinek, *Moja sztuka protestu*, red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, przeł. K. Bikont [et al.], Warszawa 2012, s. 83.

¹³ Zob. J. Jarzębski, *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 44–53. W wypadku zarówno twórczości omawianej przez Piechotę, jak i *Drogi McCarthy’ego*, którą Bartczak potraktował jako egzemplifikację umożliwiającą mu rozwinięcie teorii poetyki wielościowej, drugi z przejawów instrumentalizacji konwencji niewerystycznej, opisany przez Jarzębskiego — to jest poruszanie zagadnień pozostających na marginesie *imaginarium communis* — nie jest warunkiem koniecznym. Przeciwnie — w odniesieniu do omawianych przez obu badaczy problematyki tematu zagłady cywilizacji i prób jej rekonstrukcji można mówić wręcz o nadobecnosci owych kwestii w kulturze popularnej. Przykładem służy „uniwersum Metro 2033”, zapoczątkowane przez Dmitrija Głuchowskiego powieścią *Metro 2033 (Mietro 2033*, 2005; wyd. pol. 2010), które współcześnie doczekało się kontynuacji nie tylko literackich, ale i w postaci gier cyfrowych, komiksów czy gadżetów elektronicznych (na przykład tapet pulpitu).

¹⁴ Zob. E. Jelinek, *Na uboczu...*, s. 86.

rozpoznania Jarzębskiego, jak i teorie autorów zebranych w tomie pod znaczącym tytułem *Fantastyka a realizm* — paradoksalnie to właśnie fantastyka ma szansę zdominować myślenie o realizmie¹⁵. Znacząca dla takiego odczytania obecności tradycji realizmu we współczesnej literaturze — przy jednoczesnej (nad)obecności w niej różnorodnie motywowanej fantastyki — zdaje się przy tym opinia kończąca wywody badacza: „Moim zdaniem najnowszą powieść realistyczną czeka świetlana przyszłość” (s. 296). Słowa te, pełne — uzasadnionego w świetle rozpoznania badacza — optymizmu, pozwalają zarazem żywić nadzieję na zachowanie ciągłości artystycznych sposobów opisu rzeczywistości pozatekstowej.

Bibliografia

Teksty

Głuchowski D., *Metro 2033*, przeł. P. Podmiotko, Insignis, Kraków 2010.

Piechota D., *Eksperymenty postrealistów. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Wydawnictwo Episteme, Białystok 2022.

Opracowania

Bartczak K., *Realizm w „Drodze” Cormaca McCarthy’ego*, [w:] K. Bartczak, *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 37–68.

Bilczewski T., *Nowa komparatystyka: lektura i komunikacja*, [w:] *Polonistyka bez granic*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, t. 1. *Wiedza o literaturze i kulturze*, Universitas, Kraków 2010, s. 477–487.

Bojarska K., *Czas na realizm — (post)traumatyczny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 8–14.

Brodzka A., *O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2, s. 357–383.

Galas B., *Spoleczne zagrożenia podmiotowości w warunkach zmian*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne” 2015, nr 10, s. 154–166.

Gemra A., *Literatura popularna — literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie: rekoniansans*, red. J.Z. Lichański, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1998, s. 55–74.

Janas K., *Miejskość jako styl życia, czyli gdzie się podzieli nowi mieszcianie?*, „Przegląd Socjologiczny” 2020, nr 2, s. 73–94.

¹⁵ We wprowadzeniu do tomu czytamy: „Literatura fantastyczna, bez względu na to, czy jej akcja osadzona jest w pseudośredniowiecznym wymyślnym świecie, czy też w odległej zaawansowanej technologicznie przyszłości, charakteryzuje się dużym potencjałem podejmowania tematów istotnych dla czasów współczesnych i kreowania alternatyw zastanej rzeczywistości. [...] W związku z tym utwory fantastyczne mogą być postrzegane jako swoista forma konstatacji rzeczywistości empirycznej i próba stworzenia jej alternatywy czasem w formie wyidealizowanej i nostalgicznej wizji przeszłości, kiedy indziej poprzez stworzenie obrazu dystopijnej czy postapokaliptycznej przyszłości” — Redakcja, *Wstęp*, [do:] *Fantastyka a realizm*, red. W. Biegluk-Leś, S. Borowska-Szerszuk, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019, s. 8.

- Janicka A., *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Wydawnictwo Alter Studio, Białystok 2015.
- Jarzębski J., *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 44–53.
- Jelinek E., *Na uboczu. Mowa z okazji otrzymania Nagrody Nobla*, przeł. M. Szczepaniak, [w:] E. Jelinek, *Moja sztuka protestu*, red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, przeł. K. Bikont [et al.], WAB, Warszawa 2012, s. 82–97.
- Kubicki P., *Wynajdywanie miejskości. Polska kwestia miejska z perspektywy długiego trwania*, NOMOS, Kraków 2016.
- Marody M., Giza-Poleszczuk A., *Przemiany więzi społecznych. Zarys teorii zmiany społecznej*, Scholar, Warszawa 2004.
- Redakcja, *Wstęp*, [do:] *Fantastyka a realizm*, red. W. Biegluk-Leś, S. Borowska-Szerszuk, E. Feldman-Kołodziejuk, Temida 2, Białystok 2019, s. 7–11.
- Sobieraj T., *Kulturowy model dziewiętnastowieczności*, „Wiek XIX” 2008, nr 1, s. 19–37.
- Szalewska K., *Wprowadzenie*, [do:] K. Szalewska, *Urbanalia — miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 5–11.

Źródła internetowe

- Dominas K., *Tekst i jego dodatki, dodatki i tekst — od supersystemu rozrywkowego do uniwersum kulturowego*, „Forum Poetyki” 2016, nr 6, s. 24–33, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fp/article/view/26747/24445>.

Filmografia

- Listy martwego człowieka (Письма мёртвого человека)*, reż. K. Łopuszański, ZSRR 1987.
- Ostatnia walka (Le Dernier combat)*, reż. L. Besson, Francja 1983.

Archiwalia

Editorial Note on the Translation of Prof. Tadeusz Żabski's 'The Mode of Being of Popular Literature in the 20th Century'

Prof. dr hab. Tadeusz Żabski (1936–2017) pursued his career at the University of Wrocław. He was one of the pioneers of research into popular literature and culture. The professor's systematic, consistent work, his ability to gather around him scholars sharing his interests, gradually turned them from 'outlawed' literature and culture — primarily with regard to academic study — into 'legitimate' and attractive research subjects. However, the path to the current state of affairs — in which studies devoted to this literature and culture are the basis for academic promotion — has been long and difficult. Among its milestones was *Słownik literatury popularnej* (1997, revised edition 2006) edited by Tadeusz Żabski (who was also the author of many of the entries) and the journal *Literatura i Kultura Popularna* (founded in 1991 as a series) — the first and only such scholarly journal in Poland, devoted exclusively to said literature and culture. Particularly worthy of note are Professor Żabski's original works, including the book *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej* (1993), and numerous articles, like 'Dzieje literatury popularnej. Krótki kurs' (1994), 'Literatura popularna jako zjawisko naturalne i wiecznotrwałe' (1995), 'Przemiany powieści przygodowej XIX i XX wieku' (1996), 'Miejsce literatury popularnej z punktu widzenia literaturoznawstwa' (2005) or 'Twórczość Sienkiewicza a literatura popularna i kultura masowa' (2007). We can very clearly see in them Tadeusz Żabski's way of thinking about popular literature and culture; his great understanding of what role it plays — and will continue to play — in a world with ever newer media, with more and more possibilities, including technical possibilities, on the part of authors, broadcasters and audiences (participants).

Presented in the Archive section, the article 'Sposób bycia literatury popularnej w XX wieku' [The Mode of Being of Popular Literature in the 20th Century] originally appeared in the collective monograph *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995*, edited by Teresa Michałow-

ska, Zbigniew Goliński and Zbigniew Jarosiński (published by Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996, pp. 489–502). Polish readers are invited to read the original version; the English-language version is intended to disseminate information about research into popular literature and culture once conducted in Poland.

Only minor changes have been made to the article: the spelling has been modernised and necessary data have been added, such as bibliography, dates of birth and deaths, key words, foreign-language titles, dates of Polish and original editions, abstract, basic data relating to the authors mentioned in the article. Editorial footnotes have been marked accordingly; additions in the reference list have been provided in square brackets. The information provided by Professor Żabski has been preserved: although some of it may seem a bit outdated today, it is an excellent testimony to the state of knowledge at the time — not so distant, but so different from today. It should be noted that there is not a lot of such information. The mechanisms of popular literature and culture described in Tadeusz Żabski's article turn out to be very universal indeed. Thus, the sketch, like the professor's other works, is clear evidence of the Wrocław scholar's great insight into the situation and prospects for the development of the works of popular literature and culture mentioned by the author.

All interventions by the editors (Anna Gemra and Adam Mazurkiewicz) have been marked accordingly. We would like to thank Agnieszka Nieracka and Zbigniew Wałaszewski for information about the monsters in Japanese films, and Jolanta Ługowska for notes on the tales about Griselda.

Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz

Translated by Anna Kijak

Tadeusz Żabski
University of Wrocław

The Mode of Being of Popular Literature in the 20th Century*

Keywords: popular literature, adventure space-time, commercialisation of literary output, schematisation and de-schematisation, variantivity, Polish popular literature research, supranationality of popular literature, criticism of popular literature, history of popular literature, reader's position

Słowa kluczowe: literatura popularna, czasoprzestrzeń awanturnicza, komercjalizacja produkcji literackiej, schematyzacja i deschematyzacja, wariantywność, polskie badania literatury popularnej, ponadnarodowość literatury popularnej, krytyka literatury popularnej, historia literatury popularnej, pozycja odbiorcy

Summary

The article is devoted to the functioning of literature (and, more broadly, cultural texts) in popular circulation and the transformation of their role in the 20th century. The starting point for the analysis is the link between commercialisation (as an immanent feature of the 'lowbrow' circulation) and the artistic quality of the output that is part of it.

The examples of the phenomena under discussion come from different linguistic milieux. This highlights the transnational nature of popular works, which feature invariant solutions to plots. In these two contradictory yet simultaneous tendencies can be observed: schematisation and de-schematisation, which renews conventionalised solutions. The author also emphasises the role of English-language works in the creation of figures of the collective imagination. Their presence in the minds of readers and the transformations they undergo with the development of industrial society and urbanisation processes can be traced from the late 19th century to the 1990s. That is why the 20th century — a period of intense expansion of popular culture — is a cohesive cultural entity with distinguishable individual periods. They are usually associated with socio-political crises, with stories becoming a cultural response to them and, at the same time, their artistic reception in the

* This article is a translation of Professor Żabski's programmatic paper: T. Żabski, 'Sposób bycia literatury popularnej w XX wieku', [in:] *Wiedza o literaturze i edukacji. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995*, eds. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996, pp. 489–502, with an added bibliography, abstract and commentary. For further historical context, see the editorial note published separately in this section of the present volume, pp. 357–358.

imaginarium communis. In addition, this is a time of technological progress, significantly affecting the distribution and media-based mediation of cultural texts in popular circulation. Literature has ceased to be a 'separate phenomenon' in it, hence the need to look at it as a part of a larger whole, with which it enters into various relationships.

The domination of English-language output during the analysed period is associated with the global hegemony of the Anglo-American entertainment model. At the same time — in the works available to Polish-speaking readers — its 'over-presence' stems from the appearance after 1989 of a large number of translations, which have significantly influenced domestic pop-culture; moreover, their popularity in the reality of the free market economy has been determined by the readers themselves with their purchasing choices. It is hard to speak in this situation of the existence of national models of popular culture, although undeniably there are authors who dominate the local publishing markets. And yet they, too, exist in the context of the global pop culture industry.

Colourful, phosphorescent, attractive and frightening book covers with images of muscular warriors, voluptuous women, aliens, zombies and mutants with deformed physiques have been an integral part of the bookselling landscape for some years now. Scholars ponder over the need to acknowledge this fact, critics ironise, teachers think how to resolutely oppose the 'flood of kitsch.'

The surprise, bewilderment and indignation stem from very different experiences: in the previous half a century ludic culture was reduced to a minimum, confined to Western classics and ideologically correct domestic products. The classics were represented primarily by crime novels, science fiction, westerns intended essentially for young people, as well as individual works from other varieties of popular writings, such as Irvin Shaw's *Young Lions*, Frederick Forsyth's *The Day of the Jackal* and Alistair MacLean's *The Guns of Navarone*. What was missing on the market was nearly the entire Western spy fiction, including Ian Fleming's James Bond novels.¹ Other missing pieces were horror stories (including even such a classic novel as Bram Stoker's *Dracula*),² representative fantasy works (Robert E. Howard's *Conan*)³ and all romance literature intended for women, with its works being guilty of the 'sin' of presenting images of Western wealth and glamour. Moreover, Polish pre-war authors, even including Antoni Marczyński,⁴ were

¹ Editorial comment: The character of James Bond, the famous agent 007, was created by the British writer Ian Lancaster Fleming (1908–1964). Bond appeared for the first time in the novel *Casino Royale* (1953). It was initially published in Poland as *Sam chciałeś te karty, czyli Casino Royale* (1990). The first to be published in Poland was the sixth novel in the series, *Dr. No* (1958).

² Editorial comment: The first Polish print of Stoker's novel was published (as *Drakula*) in 1990. It was an incomplete edition — only 13 of the 27 original chapters were translated. The first complete edition in Polish came out in 1993.

³ Editorial comment: Howard described the adventures of the eponymous hero in short stories published between 1932 and 1936 in the American magazine *Weird Tales*. The first piece in which Conan appeared was 'The Phoenix on the Sword' (1932). In time Conan became one of the most recognisable heroes of popular culture.

⁴ Editorial comment: Antoni Stanisław Marczyński (1899–1968) — Polish writer, author of many detective, thriller, adventure and romance novels; screenwriter. Creator of the character of de-

not reprinted either, for obvious political reasons. These reasons, concealed, were replaced with the myth of paper shortages, which caused objections to the publication of *Trędowata*⁵ or works by Maria Rodziewiczówna.⁶ This kind of behaviour made us accustomed to disapproval of popular literature in general and generated a tendency toward restrictive measures.

Meanwhile, in countries with a free publishing market, the invasion of populism is a perfectly natural phenomenon, existing at least since the late 18th century; it was no different in Poland in the 19th and first half of the 20th century.

The naturalness of the phenomenon came from the fact that, as a result of the development of the educational system, there emerged an ever-expanding group of millions of people who could read and showed interest in reading. Therefore, authors and publishers had to and did appear as well, responding to the readers' needs by exploiting the market law of demand. Obviously, when investing in a publishing company, publishers had to make sure that they would be able to provide potential readers with the kind of books that would match their reading needs. Unless publishers had a patron or additional income, they could not afford to print loss-making works. Thus, the commercialisation of publishing output as a business is a natural phenomenon. It is natural to seek to maximise profits and lower production costs, which means generally shoddy printing, careless proofreading, translations done by middling craftsmen and, above all, mass piracy, taking advantage of the inefficiency of copyright law. There are natural ways of winning a sizeable market share: relatively low prices, intriguing titles, bright illustrations, hype surrounding the works; finally, it is natural to exploit success by continuing bestsellers as well as creating cycles and series of novels.

Contrary to popular belief, commercialisation does not have to mean providing readers with works that appeal to their so-called low instincts. In any case, until recently such works could not be printed due to censorship barriers. In the 19th century popular publishers got their biggest profits not from works that were a threat to morality, but, on the contrary, from devotional books: prayer books, hymnals, biblical stories, lives of saints, as well as parareligious texts like prophecies, apocalypses, dream books, books on magic, etc.; these writings accounted for half of their publishing repertoire. The same publishers put on the market — and profited quite nicely from — a number of completely innocuous booklets of medieval provenance, still attractive to the popular audience and containing stories of Mélusine, Maguelonne, Griselda, Ahasuerus (the Wandering Jew), Ali Baba, Aladdin or

tective Rafał Królik. Several of his works have been filmed, and a television play based on one of his novels has also been produced.

⁵ Editorial comment: A novel by Helena Mniszkówna (1878–1943) published in 1909. The author probably has the 1972 edition in mind. It was published by Wydawnictwo Literackie in Kraków.

⁶ Editorial comment: Works by Maria Rodziewiczówna (1864–1944) were published in communist Poland to be used instrumentally as an element of propaganda.

Rinaldo Rinaldini.⁷ And it is no coincidence that in this context what turned out to be an absolute bestseller in Poland, boasting seventy editions, was the tearful story of St. Genevieve, written ‘for mothers, children and good-hearted people who in their suffering seek consolation in God and their own innocence.’⁸

Such commercialisation of the market provoked no particular objections, especially since it was accompanied by non-commercial, subsidised publishing output of educational organisations, reaching an incredible one million copies in the early 20th century. On the other hand, protests, and very violent ones at that, were sparked by a new product on the market, which appeared in the early 1870s in the form *Barbara Ubryk* and *Izabela królowa Hiszpanii* by Georg Füllborn (born Karl Georg[e] Füllborn) as the author and Jan Breslauer as the publisher. The product in question is, of course, the serial novel, which fascinated the common readers and deprived them of their reading innocence. The novel revealed to those simple readers a whole new world, previously known only to bourgeois readers of mystery novels, historical adventure novels, melodrama and crime literature. The serial novel absorbed all these genres and trivialised them to the extreme. It also had a way of captivating its readers: by running several exciting plots simultaneously and spreading out tension-filled climaxes over the various instalments, it somehow forced people to buy more issues. The genre came to dominate the lowbrow readership in the first half of the 20th century, until the outbreak of the Second World War. And it was this genre, along with series like *Buffalo Bill* and *Lord Lister*,⁹ that was identified with the ‘products of scandal,’ so fiercely fought by critics and journalists.

⁷ Editorial comment: All of these stories had many editions, including Polish ones. The editors were unable to determine which specific editions were accessible to Professor Żabski, it is also impossible to establish the original dates (and indeed languages) of publication of the original prints. As such, the reference list contains the editions (both in Polish and other languages) most probable to have been used by the Professor. The tales of Mélusine and Maguelonne were reprinted in *Piękne historie o niezłomnym rycerzu Zygrydzie, pannie wodnej Meluzynie, królownie Magielonie i świętej Genowefie. Antologia jarmarcznego romansu rycerskiego*, eds. J. Ługowska, T. Żabski, Wrocław 1992. This edition was based on, respectively, Jan Breslauer’s 1885 and Feitzinger’s 1912 publications (see: *ibid.*, pp. 300–301). As for the story of Griselda (rendered in Polish) — although the Professor mentioned its source, Giovanni Boccaccio’s *Decameron* (circa 1470), he probably had Józef Lompa’s edition on his mind (cf. T. Żabski, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993, p. 77). The Professor designated 1847 as the year of publication of this source, but according to Estreicher it was most likely 1846 (cf. K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia*, 1st ed., vol. 2, Akademia Umiejętności, Kraków 1874, p. 620).

⁸ Ch. Schmid, *Życie świętej Genowefy: napisane dla matek, dzieci i pocziwych ludzi, którzy w swych cierpieniach szukają pociechy w Bogu i swej niewinności*, Rzeszów 1861 (repr. in: *Piękne historie Piękne historie o niezłomnym rycerzu Zygrydzie, pannie wodnej Meluzynie, królownie Magielonie i świętej Genowefie, Antologia jarmarcznego romansu rycerskiego*, eds. J. Ługowska, T. Żabski, Wrocław 1992). Editorial comment: The author’s notes have been left in their original form. Other data, such as names of publishing houses, have been supplemented in the bibliography.

⁹ Editorial comment: Buffalo Bill — the protagonist of many Wild West stories; a character modelled on William Frederick Cody (1846–1917), a hunter, U.S. Army scout during the Civil War

This world of sensation and romance was perfectly in tune with the film productions of the day, which presented mostly vulgar entertainment, adapted to the perceptual capabilities of workers, domestic servants and generally people with the lowest viewing competences. The films also gave rise to some of the song repertoire of street bands, garden theatres and cabarets.

After the Second World War the popular circulation virtually ceased to function. As part of the eradication of illiteracy books were printed for the newly enlightened, editions of highbrow literature were issued for a mass readership, as were propaganda writings, in which the entertainment factor played no small role, especially when it came to socialist spy, crime and war stories. There was no room in this repertoire for the serialised novel, once so popular, and the same was true in the West. The serialised novel has been replaced in recent years with genre-wise similar, incredibly popular long-running television series. This circulation is additionally fuelled by VHS rental shops offering largely film productions of the lowest quality. This marks a growing revival of vulgar entertainment (video tapes were sold in market stalls until recently!) — primarily visual, which does not require any reading effort on the part of the audience.

The cultural elites' reluctance to treat a work as a commodity, and thus to commercialise trivial literature is neither a new nor typically Polish phenomenon. As early as in Gautier and Flaubert's times¹⁰ a rebellion against the pressures of the publishing market was expressed through the formulation of the fundamentals of the 'art for art's sake' theory. Writers faced a cruel alternative: either to write, like Flaubert, 'for twelve friends,' or, like Victor Hugo and Henryk Sienkiewicz,¹¹ to introduce an element of adventure into outstanding works, making them widely-read. Second-rate writers were in the worst situation, because a weak high-art work cannot count on any audience, while a weak popular work can potentially appeal to a less picky audience. For it is worth bearing in mind that associating highbrow literature with masterpieces is misleading. Although it is made up of masterpieces and masterpieces give it direction, highbrow literature is also made up of hundreds of imitative, epigonic works produced in its convention — a visible sign of entropy, creative inertia and passivity of second- and third-rate authors. And if we can speak of the harm of commercialisation, it affects not the masterpieces, as they are always present on the market, but precisely these second-rate works.

(1861–1865) and the Indian Wars, and organiser of the *Buffalo Bill's Wild West* show (1883–1916), which presented events from the history of the Wild West. Lord Lister — the protagonist of many detective stories. Relevant data have been provided in the bibliography.

¹⁰ Editorial comment: Théophile Gautier (born Jules Pierre Théophile Gautier, 1811–1872) — French writer and literary critic of the Romantic era. Gustave Flaubert (1821–1880) — French author, precursor of naturalism.

¹¹ Editorial comment: Henryk Sienkiewicz (born Henryk Adam Aleksander Pius Sienkiewicz, 1846–1916) — one of the most popular Polish authors; winner of the Nobel Prize in Literature (1905).

Regardless of the writers' dilemmas, opposition to popular literature was triggered — already in the second half of the 19th century — by the belief of critics, moralists, journalists and promoters of education in its multifaceted harmfulness. The 'products of scandal' were fought for decades, and critics were joined, throughout Europe, by intellectuals who felt a growing threat from broadly defined mass culture disseminated by the mass media. Their judgments have been extensively and comprehensively discussed by Antonina Kłoskowska, author of the now classic book *Kultura masowa*, the first outstanding scholarly work on the subject in Poland.¹²

However, opinions expressed by critics and scholars can be categorised as self-referential. This is because they are, in fact, opinions of 'experts' having little in common with the views of the readers. And it is the readers who are the all-powerful lords and masters of popular literature. They have their own opinions, their own system of artistic values, their own preferences and passions. They are distrustful of experts, and when choosing a work they take advice from colleagues and friends — readers like themselves. Moreover, they create bestseller lists through bookshop purchases and hit lists through voting. They also participate in awarding prizes for the best athlete, singer, TV presenter, etc. They have a decisive impact on the audience ratings of individual broadcasts and thus influence the programming. No wonder, therefore, that authors are increasingly succumbing to their pressure. The recently presented Western-style quiz shows such as *Wheel of Fortune*, *The Game* (of ping-pong), or *Familiada*¹³ are a great tribute to the common taste, giving immense satisfaction to an audience of millions, each of whom feels capable of solving the tasks posed to the participants and can win a car in half an hour, even if they fail to answer half of the simple crossword-style questions. TV executives, in the end, do not really care whether they give an award for skilful use of the joystick or for perfect knowledge of, for example, South American amphibians.

Scholars have long tried to explore this remarkable phenomenon of our era. Kłoskowska's 1960s study played a pioneering role, bringing us a wide-ranging, objective and balanced picture of Western cultural and social phenomena. The author thus transcended taboos and lifted the curse from mass culture, which was treated with hostility as bourgeois culture, not befitting the civilisational model of socialist society. After this 'dispelling' came translations of prominent works in the field produced in the West by authors like Johan Huizinga, Roger Caillois, Edgar Morin, Roland Barthes, Abraham Moles and others.¹⁴ At the same time the

¹² A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964.

¹³ Editorial comment: These are the titles of quiz shows popular in Poland in the 1990s. Relevant data have been provided in the bibliography.

¹⁴ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, transl. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967; R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, sel. and ed. M. Żurowski, introd. J. Błoiński, Warszawa 1967; E. Morin, *Duch czasu*, transl. A. Frybesowa, Warszawa 1965; R. Barthes, *Mit*

proverbial wheel was reinvented by Polish journalists, the most widely-read among whom was Krzysztof Teodor Toeplitz.¹⁵

Broader research into popular literature began in the early 1970s and immediately took off in several different directions. Stefan Żółkiewski placed popular literature in cultural and social contexts, subjecting the resulting communicative situation to semiological interpretation.¹⁶ The key concept for him was the circulation of literature, encompassing all participants in communication — authors, publishers and readers. He treated literature itself as a single text — comprehensively conventionalised and schematic. That is why the poetics of types, genres and individual works ceased to interest him, especially since in his concept popular literature was only a product of unsuccessful imitation of highbrow literature and had no structural determinants of its own.

At the same time Janusz Dunin, author of *Papierowy bandyta*,¹⁷ characterised the popular writings from the perspective of a library scientist and collector. Without getting into methodological analyses, he created a clear typology of old popular printed matter, which no one remembered anymore, and presented it in great quantity and full glory. The need for further inventory of this heritage, protected from material annihilation with great difficulty, prompted the ‘Łódź school’ to compile several detailed bibliographies, by Dunin and his colleagues: Krystyna Mierzwanika, Zdzisław Knorowski and Alicja Jędrych.¹⁸ The early 1970s also brought the first major attempts in the field of text poetics. The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences produced a collection of studies, *Formy literatury popularnej*,¹⁹ which combined analyses of individual texts with concepts, often hypothetical, of general nature. Some of the articles included in the volume were forerunners of their authors’ further, more extensive studies in the field of popular literature: studies by Zofia Mitosek on stereotypes,²⁰ Anna Barańczak on song lyrics,²¹ Józef Bachórz on the mystery novel (several separate studies), and

i znak, sel. and introd. J. Błoński, Warszawa 1970; M. MacLuhan, *Wybór pism*, Warszawa 1975; A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, transl. A. Szczepańska, E. Wende, introd. A. Osęka, Warszawa 1978.

¹⁵ See three books by K.T. Toeplitz: *Mieszkańcy masowej wyobraźni*, Warszawa 1970; *Kultura w stylu blue jeans*, Warszawa 1975, as well as *Sztuka komiksu, Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985.

¹⁶ See studies by S. Żółkiewski: *Kultura literacka (1918–1932)*, Wrocław 1973; *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979; *Wiedza o kulturze literackiej. Główne problemy*, Warszawa 1980.

¹⁷ J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974.

¹⁸ J. Dunin, K. Mierzwanika, *Polska powieść zeszytowa*, Łódź 1978; J. Dunin, Z. Knorowski, *Polskie powieściowe serie zeszytowe*, Łódź 1984; A. Jędrych, *Polskie serie literackie i paraliterackie 1901–1939*, Łódź 1991.

¹⁹ *Formy literatury popularnej. Studia*, ed. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973.

²⁰ Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974.

²¹ A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.

Anna Martuszevska on various theoretical and methodological issues, raised by her systematically in various articles over the following years (articles deserving to be reprinted in a separate volume). In addition, Martuszevska is the author of an innovative monograph on Rodziewiczówna's oeuvre.²² It is necessary to return to the early 1970s for the fourth time. This was when Czesław Hernas published a programmatic article 'Potrzeby i metody badania literatury brukowej.'²³ Having substantively justified the 'need for research,' he established the Popular Literature Research Centre at the University of Wrocław, which initially studied cultural policy and some aspects of the poetics of popular works. This centre, headed in the 1980s by the present author, formed a permanent team of researchers from almost all national Polish studies centres and organised annual conferences. The team carried out systematic research within the framework of 'key problems' and a grant from the State Committee for Scientific Research, resulting in several original books²⁴ and a test volume of *Słownik literatury popularnej* (1994), which heralded imminent publication of the complete dictionary. To ensure continuity of research, the centre has been publishing a nationwide series (featuring authors from all over the country), 'Literatura i Kultura Popularna', since 1991.²⁵

Other books have been written in Wrocław also outside the Research Centre²⁶; similarly to monographs originating at other universities,²⁷ they are devoted to vari-

²² A. Martuszevska, *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989.

²³ Cz. Hernas, 'Potrzeby i metody badania literatury brukowej', [in:] *O współczesnej kulturze literackiej*, vol. 1, eds. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1973.

²⁴ P. Kowalski, *Parterowy Olimp. Rzecz o polskiej kulturze masowej lat siedemdziesiątych*, Wrocław 1988; J.A. Choroszko; *Huculszczyzna w literaturze polskiej*, Wrocław 1991; W. Dynak, *Z dziejów polskiej pieśni lowieckiej*, Wrocław 1991; J. Ługowska, *W świecie ludowych opowiadań. Teksty, gatunki, intencje narracyjne*, Wrocław 1993; T. Żabski, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993; J. Kolbuszewski, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994.

²⁵ Editorial comment: The series quickly developed into a journal under the same title, currently published annually.

²⁶ J. Jastrzębski, *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982; J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1985; L. Ślękowa, *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991; W. Dynak, *Łowy, łowcy i zwierzyzna w przysłowiaach polskich*, Wrocław 1993.

²⁷ R. Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969; S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1970; B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa 1972; M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975; J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, Warszawa 1979; K. Dmitruk, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*, Wrocław 1980; J. Nowakowski, *W kręgu obiegowych idealów estetycznych. Szkice o literaturze popularnej*, Rzeszów 1980; A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Gdańsk 1980; A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław 1980; A. Smuszkiewicz oraz id., *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1983; O.S. Czarnik, *Proza artystyczna a prasa codzienna (1918–1926)*, Wrocław 1982; W. Władysław, *Krew na pierwszej stronie. Sensacyjne dzienniki Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1982; J. Rurawski, *Tadeusz*

ous aspects of popular literature. To this we should add numerous articles and dissertations published in scholarly periodicals and sometimes raising issues of fundamental importance, with papers on science fiction deserving special mention. Obviously, popular literature is also indirectly included in the orbit of interest of theorists and historians of literature as a whole, or even historians of education, culture, etc. However, this sizable list of works is not entirely satisfying. They tend to be narrow in their thematic scope, and if their authors propose any general solutions, they formulate them as working hypotheses, with a view to testing them on broader material. Particularly acute is the lack of studies on recent literature, the one that is so prominently displayed on bookshop shelves. In this regard, literary scholars fall clearly behind film scholars, who provide monographic studies concerning the various genres. Literary scholars, for example, have many terminological problems. The very term 'popular literature' is controversial because of its inappropriate associations with popular science writing or with any popular oeuvre. Its replacement with the terms 'trivial literature' or 'entertainment literature,' not to mention 'pulp' fiction and 'tawdry' literature evokes feelings of axiological (pejorative) nature and thus precludes objectivity, which should guide researchers. Even more troubles are generated in the sphere of genology. The classic distinction of genres (novels, short stories) is very limited content-wise and does not include what is the most important in terms of varieties of popular literature like horror, science fiction, fantasy, etc. It seems that these concepts will require separate research tools making it possible to explore their basic meaning.

Many problems are posed by the history of popular literature. The priority role of reception and circulation makes it necessary to deal not so much with 'Polish popular literature' as with 'popular literature in Poland,' with considerable attention being devoted to foreign works, which have been the readers' main fare. In addition, the history of popular and highbrow literature follow separate paths; only in some periods (for example, Romanticism) can a closer link between the two types be found. The matter is compounded by the fact that some genres (historical novel, love story, novel of manners) derive directly from highbrow literature, while others (crime fiction, spy fiction) are completely independent of it. However, the autonomisation of the history of popular literature does not solve all the problems, for it turns out that this history is governed by very strange laws. Popular literature is, in fact, a collection of varieties and genres that originate randomly and unexpectedly, as the products of — usually — specific authors (for example, Horace Walpole is the creator of the Gothic novel, Eugène Sue — the mystery novel, Arthur Conan Doyle — detective fiction). These varieties form certain

Dolega-Mostowicz, Warszawa 1987; A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990; A. Niewiadowski, *Literatura fantastycznonaukowa*, Warszawa 1992; P. Kowalski, *Samotność i wspólnota. Inskrypcje w przestrzeniach współczesnego życia*, Opole 1993; J. Szocki, *Literatura popularna dla ludu na przykładzie Wydawnictwa Ludowego 1882–1920*, Kraków 1994.

thematic blocks (wartime-chivalric, brigand-crime, etc.) and the development of genres, their transformation, disappearance and emergence, takes place within these blocks; they form their own history as a whole, independent of the development of other varieties. This is partly because the various varieties correspond to different, independent reading needs (compare, for example, erotic and crime literature). Consequently, the history of popular literature paints a picture of an uneven development of its different varieties, independent of each other. Irrespective of this, the history of popular literature has not yet been written and it is unclear what form it will take.

Another research task will be to verify widespread opinions about this kind of writing. Such judgments are generally the result of fragmentary research and do not take into account the complexity of the phenomena; they fail to note the constant tendency of professional authors to innovate and improve their writing forms. Hence the widespread, and in no small measure correct, belief in the schematic nature of such forms. Yet it is well known that popular literature, seeking to attract readers' attention, must provide them with increasingly fresh food. There is an increase in variance, leading to the emergence of new genre varieties. The more interesting ideas, which have been accepted in line with the mechanism of preventive reader censorship, are exploited to the maximum by the 'inventors' themselves and their successors, as a result of which there follows a period of schematisation, bringing a risk of oversaturation of the reading market. In such a situation imitators, unable to innovate, try to keep the genre alive by intensifying its features. This is the source of the increase in brutality in crime and war literature, and the increasingly bold display of sexuality in amorous literature, leading to pure pornography, and in horror — the maximisation of the gross and the macabre. Needless to say, this intensification of features is accompanied by an inexorable trivialisation of genres, clearly visible in contemporary vulgar entertainment.

Thus, the dynamics of popular literature are determined by variance. This can be demonstrated by the growth of adventure literature. Dying out in the first half of the 19th century, it gained new impetus in the following decades thanks to tremendous advances in civilisation. The exuberant development of transport played an important role; it now became easy, fast and attractive to travel by rail, steamship, balloon, later by submarine and airplane. There began the exploration of the virgin colonial territories²⁸ — Africa, the Far East,

²⁸ Editorial comment: This phrasing (which, when filtered by modern sensibilities, can be construed as burdened with certain post-colonial underpinnings) is to be attributed to a lack of adequate (as in: ideologically neutral) terminology in Polish academic discourse of the time. The areas that the Professor described as 'virgin colonial territories' were perceived as geographically and scientifically uncharted, similar to blank areas on Roman 'maps' marked as *hic sunt dracones* ('here be dragons'). What likened these types of spaces to their ancient counterparts was their highly imaginary status; they were at the same time uncanny, like magical realms from folk tales and fables, and exotic, and also highly prone to being designated as resting places for unimaginable riches and treasure.

western²⁹ and southern America.³⁰ Scientific expeditions, hunting teams, groups of gold diggers, bands of smugglers set off, trying to outdistance each other. For authors this was an opportunity to conquer a new adventure space (in the Bakhtinian sense)³¹ — vast, free, full of dangers and surprises of various kinds. A fascinating world of adventure opened up before the bourgeois readers. Hunters, conquerors and scholars were becoming new knights, inspiring genuine admiration.

The new adventure space-time was a godsend for authors, tempting the imagination with new ideas. Jules Verne's and Robert Louis Stevenson's classic novels (*The Mysterious Island*, *In Search of the Castaways*, *Treasure Island*, *Kidnapped*, and others)³² were followed towards the end of the century by the works of Henry R. Haggard (*King Solomon's Mines*; *She*), who 'discovered' relics of lost civilisations in inaccessible regions. However, Haggard's was not the attitude of an archaeologist, for his 'discoveries' were mostly made in the world of fantasy. He reduced the essence of a lost civilisation to a magical reality, in which, for example, a sacred fire could ensure the protagonists' eternal youth. And thus emerged a new type of literature, called fantasy, creating the prospect of moving to an alternative world, a prospect that fascinated prominent writers as well, enabling John Tolkien,³³ for instance, to create works of high quality.

A more ludic version of fantasy — heroic fantasy — evoked, thanks to the author of *Conan* Robert E. Howard, a pre-glacial era in which a barbarian hero fought against the sinister forces of magi and sorcerers. In addition, Howard came up with an altered map of Europe and Africa, freeing himself from the geo-natural determinants of the world as we know it. This idea was eagerly taken up by his successors (for instance Tolkien and Andre Norton³⁴), who further populated the new earth — on our globe — with various non-human rational beings.

Thus, the tremendous growth of modern heroic fantasy — literature of the 'sword and sorcery' kind — created many private mythologies, filled with dozens

²⁹ Editorial comment: More precisely the so-called Wild West, occupying a separate place in the collective imagination of popular literature readers as the place of action of cinematic and literary westerns.

³⁰ Editorial comment: The author most likely meant South America.

³¹ Editorial comment: Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895–1975) — Russian literature scholar, philosopher, culture scholar. Author of the study mentioned by Professor Żabski and devoted to adventure space-time. A Polish translation of 'Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике' was first published in *Pamiętnik Literacki* and then in a collection of Bakhtin's sketches, see M. Bachtin, 'Czas i przestrzeń w powieści', transl. J. Faryno, *Pamiętnik Literacki* 1974, no. 4; M. Bachtin, 'Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści', [in:] M. Bachtin, *Problemy estetyki i literatury*, transl. W. Grajewski, Warszawa 1982.

³² Editorial comment: Jules Verne (Jules Gabriel Verne, 1828–1905) — author of *The Mysterious Island* (1874) and *In Search of the Castaways* (1868); Robert Louis Stevenson (Robert Lewis Balfour Stevenson, 1850–1894) — author of *Treasure Island* (1882) and *Kidnapped* (1886).

³³ Editorial comment: The man in question is the British writer John Ronald Reuel Tolkien (1892–1973).

³⁴ Editorial comment: Pen name of Alice Mary Norton (1912–2005).

of new creatures, eagerly accepted by the reading masses, guided largely by Eliade's³⁵ 'mythical thinking.' The upheavals of the 1930s³⁶ were very conducive to the rise of the mythical protagonist. Originally, it was some totemic figure (Batman,³⁷ Spiderman³⁸) — a man following the example of some animals and using the forces of nature. Soon there appeared Superman,³⁹ a being of cosmic origin endowed with superhuman abilities. He was the personification of Goodness fighting against Evil, associated at the time with the German *Übermensch*.⁴⁰ In the post-war years Superman's vitality was linked to the mass viewers' dreams of a man

³⁵ Editorial comment: Mircea Eliade (1907–1986) — Romanian historian of religion, religious scholar, philosopher of culture, indologist. Author of *Treatise on the History of Religions* (1939).

³⁶ Editorial comment: Professor Żabski was probably referring to the consequences of the Great Depression of 1929–1933, consequences that included the rise of the Mafia in the U.S., and the so-called Castellammare War (1929–1931) between Giuseppe Masseria (1886–1931) and Salvatore Maranzana (1886–1931) for domination in New York's criminal underworld. It led to the creation of the National Crime Syndicate (1931). In Europe this was a time of radicalisation of nationalist movements (NSDAP seizing power in Germany in 1933) and economic cartelisation, leading to market monopolisation.

³⁷ Editorial comment: Batman [alter ego of Bruce Wayne] — comic book character created by Bob Kane (Robert Kahn, 1915–1998) and Bill Finger (Milton Finger, 1914–1974), avenger and defender of the innocent in Gotham City, who uses technical gadgets that give him an advantage over his enemies. He appeared for the first time in *Detective Comics* (1939).

³⁸ Editorial comment: Spiderman (or Spider-Man) [alter ego of Peter Benjamin Parker] — comic book character, defender of the oppressed, characterised by extraordinary physical prowess. Created by Stan Lee (born Stanley Martin Lieber, 1922–2018), Steve Ditko (born Stephen J. Ditko, 1927–2018) and Jack Kirby (born Jacob Kurtzberg, 1917–1994). He is a mutant that originated through a bite of a radioactive spider. The character first appeared in *Amazing Fantasy* (1962).

³⁹ Editorial comment: Superman [alter ego of Clark Jerome Kent] — comic book character created by Jerry Siegel (born Jerome Siegel, 1914–1996) and Joe Shuster (born Joseph Shuster, 1914–1992). Superman is a humanoid visitor from the planet Krypton. Rescued and raised by Earthlings, he stands up for them under the mask of a clumsy journalist for the *Daily Star* (later *Daily Planet*) in the city of Metropolis. As an extraterrestrial, he possesses superhuman strength and fitness, and can fly. He appeared for the first time in *Action Comics* (1938). Although the Professor's argument seems to suggest that Batman and Spiderman came into being before him, Superman is chronologically the first of the superheroes created by the popular culture of the 1930s. The characters listed here appeared in Polish popular consciousness at roughly the same time via various texts of culture that the Professor potentially could have had access to. As such, this fragment of the article might be viewed as an accurate reflection of the state of knowledge on these issues in Poland at the time.

⁴⁰ Editorial comment: *Übermensch* — a concept discredited by Nazi ideology, derived from the philosophy and works of Fyodor Dostoevsky (1821–1881) and Friedrich Nietzsche (1844–1900). Of key importance to the foundations of the *Übermensch* idea are Dostoyevsky's novel *Crime and Punishment* (1867) and Nietzsche's work *Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None* (1883–1885). The original Nietzschean idea of the superman was deformed by the philosopher's sister, Therese Elisabeth Alexandra Förster-Nietzsche (1846–1935), who edited the notes she collected after her brother's death in the spirit of National Socialism. Together with *The Foundations of the Nineteenth Century* (1899) by Houston Stewart Chamberlain (1855–1927), the idea of the *Übermensch* became a fundamental concept of Nazi ideology, legitimising the crimes of genocide, especially the Holocaust.

who, doing the job of an weak police force and a flawed law, brings law and order to society, as Duke of Gerolstein once did in Eugène Sue's *Mysteries of Paris*. From that moment on the superhuman hero became a major figure in modern popular culture. Mythologisation came to the protagonists of adventure novels of war, politics and espionage, protagonists such as the commandos from MacLean's *The Guns of Navarone*, Robert Ludlum's Bourne,⁴¹ David Morrell's famous Rambo,⁴² Fleming's James Bond⁴³ — all those individuals capable of going 'where eagles dare,' performing tasks beyond ordinary human capabilities. Other heroes who underwent mythologisation were those from police fiction (especially movies), figures who, like Dirty Harry, Mad Max or Cobra,⁴⁴ fought a lonely battle against the demonised world of humanity's enemies. They have in them something of the ancient cultural heroes such as Theseus,⁴⁵ and I think that mythographic research, utilising Jung's⁴⁶ theory of archetypes, might uncover the essence of the vitality and stature of popular literature and culture.

In discussing the transformation of classic adventure literature, it is necessary to take into account the other directions of its development. Thanks to his *Jungle Book*⁴⁷ the Nobel Prize-winning author Rudyard Kipling popularised anew the idea of a return to nature, illustrated even more broadly, albeit more naively, by the creator of *Tarzan* Edgar Rice Burroughs by means of the example of children growing up surrounded by wolves and monkeys. At the same time the jungle became an attractive adventure space, where the adventure participants included semi-intelligent animals.

But that is not all. Arthur Conan Doyle put into practice the idea of introducing his protagonists into a space from the Jurassic Age (*The Lost World*). He had to resort to a truly Sherlockian genius to rationally justify the presence of an unusual natural enclave in modern reality. The idea was risky, but the attraction of the protagonists' struggle with dinosaurs, pterodactyls, apes and the entire 'antediluvian' menagerie prevailed over common sense, especially since the informative values of this 'paleontological novel,' supported by solid excavation-based knowledge, were

⁴¹ Editorial comment: The character in question is Jason Bourne, the protagonist of a series of novels by Robert Ludlum (1927–2001): *The Bourne Identity* (1980), *The Bourne Supremacy* (1986) and *The Bourne Ultimatum* (1990).

⁴² Editorial comment: The figure in question is John Rambo, the protagonist of David Morrell's novel *First Blood* (1972).

⁴³ Editorial comment: For information about this character see Footnote 1.

⁴⁴ Editorial comment: The characters listed here are the title characters from action and crime movies. Relevant data have been provided in the bibliography.

⁴⁵ Editorial comment: Theseus — one of the greatest mythical heroes of ancient Greece. Son of Poseidon and Aethra, slayer of the Minotaur.

⁴⁶ Editorial comment: Carl Gustav Jung (1875–1961) — Swiss psychiatrist and psychologist, co-founder of depth psychology. Professor Żabski may have used a collection of his works entitled *Archetypy i symbole. Pisma wybrane* (Polish edition 1976).

⁴⁷ Editorial comment: Joseph Rudyard Kipling (1865–1936). Kipling's 1894 collection of short stories had its Polish premiere in 1900. The edition was published as *Księga puszczycy*.

indisputable. Doyle's idea was eagerly copied by Burroughs (*The Land that Time Forgot*), and in some aspect also by filmmakers, who introduced King Kong, the giant gorilla, into the Beauty and the Beast story, eternally loved by viewers.⁴⁸ The screenwriters of *King Kong*⁴⁹ was no less skilful than Doyle in justifying the presence of the giant, placing it on an island untouched by the foot of civilised man.⁵⁰ A different explanation — a nuclear bomb explosion — was used by the creators of Godzilla⁵¹ and other Japanese monsters,⁵² yet another — a genetic experiment — by Michael Crichton and Steven Spielberg as the creators of *Jurassic Park*.⁵³

This evolution of adventure literature, merely outlined here, demonstrates how much dynamism was generated by its pursuit of new adventure space and new protagonists. Schematisation is always intertwined with de-schematisation, innovative ideas of the best authors with their mass exploitation and trivialisation. The same happened with other varieties of popular literature — crime, science fiction, love and horror novels.

⁴⁸ Editorial comment: The first literary treatment of the 'Beauty and the Beast' theme came from the pen of Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1685–1755). It was published anonymously in the collection *La jeune Américaine, et les Contes marins* (1740). However, Professor Żabski most likely had in mind an abbreviated version of the story by Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711–1780). The piece appeared in *Le Magasin des enfants* in 1756 and was more popular than the original.

⁴⁹ Editorial comment: The lead screenwriters of the original *King Kong* were James Ashmore Creelman and Ruth Rose. It is difficult or indeed impossible to determine which version the author cites. The 1933 version was known in Poland, as it was screened in the year of its American release (and widely publicised as well — Merian C. Cooper was a well-known and celebrated figure as one of the American airmen who fought in the Polish-Soviet war a decade prior). As such, it cannot be ruled out that the Professor was referencing the original film. On the other hand, however, the post-World War 2 film-going audience in Poland had no means of access to Cooper's and Ernest B. Schoedsack's grand opus. The 1976 retelling followed Creelman's and Rose's script and adhered to its general outline to a considerable degree. John Guillermin's picture was widely screened and garnered a considerable following, so it is not unreasonable to assume that it was the *King Kong* that the Professor had in mind while writing the article, not least because of its chronological proximity.

⁵⁰ Editorial comment: This phrasing might seem at odds with certain (mostly architectural) artifacts depicted in both films, which were left behind by previous inhabitants of the island. It is nevertheless fair to assess that in the popular cultural consciousness of the 1930s the concept of 'civilisation' was almost exclusively identified with the achievements of 'the white man.' As a remake of a motion picture from 1933, the 1976 *King Kong* replicates this line of reasoning.

⁵¹ Editorial comment: We do not know if the author is writing about the original 1954 Japanese version of the film, but it is likely, since in Poland the film was released in 1957. However, he may have been referring to the 1956 version intended for the American market: *Godzilla, King of the Monsters!* (1956)

⁵² Editorial comment: It is hard to speculate which specific monsters Professor Żabski had in mind. It may have been Rodan, because the film featuring him, *Rodan* (1956), was released in Poland in 1967. We would like to thank Agnieszka Nieracka and Zbigniew Wałaszewski for their help in finding information about relevant Japanese films from this period.

⁵³ Editorial comment: Michael Crichton (John Michael Crichton, 1942–2008) was the author of the novel *Jurassic Park* (1990), on the basis of on which Steven Spielberg made the 1993 film with the same title.

This entire output, so rich and diverse, is the work of a collective effort by hundreds of authors with an international reach. The prehistory of popular literature can be traced as far back as ancient romance, medieval religious writings, stories of chivalry and oriental tales. At that time the most important works originated in France; adapted by the Germans, they subsequently reached the Slavic countries. In the late 18th century it was the English and the Germans who were tremendously active in the genre; in the 19th century the French took the lead again. Later they were joined by the Americans, who until then had had only westerns to their credit. In the 20th century their role began to increase, at the expense of European countries. In fact, the last popular French novel of world renown was *Emmanuelle* by Emmanuelle Arsan (1959).⁵⁴ Among writers from other European countries, few individuals carry any clout. They include the Pole Stanisław Lem,⁵⁵ the Norwegian Margit Sandemo,⁵⁶ the German Hans H. Kirst⁵⁷ or, unexpectedly, the Italian Umberto Eco.⁵⁸ All the rest do not generally cross the borders of their own countries. Yet Europe's honour is saved by the British, supported by their own powerful tradition and heritage. Inattentive readers might think that all English-language literature comes from America. Yet the Brits include the already mentioned Ian Fleming, Frederick Forsyth, Alistair MacLean as well as Ken Follett (*Eye of the Needle*, *The Key to Rebecca*), Graham Masterton (*The Manitou*, *The Devils of D-Day*) and the almost century-old Barbara Cartland,⁵⁹ whose minor but numerous romance novels have exceeded half a billion copies; there is also Arthur Clarke (*2001: A Space Odyssey*), James Herbert (*The Rats*), Wilbur Smith (*The Burning Shore*), Colin Forbes (*Avalanche Express*), Jack Higgins (*The Eagle Has Landed*) and others. It is probably safe to say that the most vivid inspirations come from England, especially when it comes to war, spy, political and horror fiction. The Americans have their aces, of course, but a total Americanisation of contemporary popular culture is an illusion, generated in part by the domination of American film,

⁵⁴ Editorial comment: The 1959 edition was published anonymously and outside legal circulation. The first official edition was published in 1967 under the pen name of Emmanuelle Arsan (pseud. of Marayat Rollet-Andriane, 1932–2005). This authorship is disputed; the work is sometimes attributed to Marayat's husband. See É. Losfeld, *Endetté comme une mule ou la Passion d'éditer*, Paris 1979; F. Leroi, *70, années érotiques*, Paris 1999.

⁵⁵ Editorial comment: Stanisław Lem (Stanisław Herman Lem, 1921–2006) — Polish science fiction writer, author of *Solaris* (1961).

⁵⁶ Editorial comment: Margit Sandemo (1924–2018) — Norwegian-Swedish writer. The author of the forty-seven-volume *Legend of the Ice People* (1982–1989), which began with a volume entitled *Spellbound* (1982, Polish edition 1992). Professor Żabski may have been familiar with the Polish translation of forty-three volumes of the series, which appeared between 1992 and 1995; translations of the last four volumes came out in 1996.

⁵⁷ Editorial comment: Hans Hellmut Kirst (1914–1989) — German writer, author of the *08/15* series of novels, which began with *The Revolt of Gunner Asch* (1954).

⁵⁸ Editorial comment: Umberto Eco (1932–2016) — Italian writer, author of *The Name of the Rose* (1980).

⁵⁹ Editorial comment: Mary Barbara Hamilton Cartland (1901–2000).

television and music although in that last field the contribution of the English (for example, the Beatles) is unquestionable. A characteristic feature of modern popular culture is its English language focus; thanks to the widespread knowledge of the language there has developed a relatively uniform international, cosmopolitan culture. Popular literature has always been like this (though once it was predominantly French), although it is known that various genres have their own homelands. As a multinational product, it has become the shared property of readers around the world. This is the perspective from which we can define its 'mode of being.'

Translated by Anna Kijak

Bibliography

Literary texts**

- Arsan E. (pseud. of Marayat Rollet-Andriane), *Emmanuelle*, transl. A. Uniechowska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991 [Arsan E., *Emmanuelle*, 1st ed. Éric Losfeld, Paris 1959; 1st official ed. Arsane E. (pseud. of Marayat Rollet-Andriane), *Emmanuelle*, Le Terrain Vague, Paris 1967].
- Beaumont de Leprince J.M., 'Piękna i bestia', transl. E. Dębicki, [in:] *Gabinet wróżek. Antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku*, ed. R. Waksmund, Wydawnictwo Waclaw Bagiński, Wrocław 1998 [Beaumont de Leprince J.M., 'La Belle et la Bête', *Le Magasin des enfants*, Haberkorn, Londres 1756].
- [Blankensee T. von (pseud. of Matthias Blank), Matull K. (probable authorship)], *Lord Lister. Tajemniczy nieznajomy*, Wydawnictwo Republika, Łódź 1937–1939 (series in 94 issues)
- [Blankensee T. von (pseud. of Matthias Blank), Matull K. (probable authorship), *Lord Lister, genannt Raffles, der grosse Unbekannte*, Verlag Gustav Müller & Co., Berlin 1908–1910 (series in 110 issues)].
- Boccaccio G., *Gryzelda. Powieść z Dekameronu Jana Boccaccjusza*, transl. M. Baliński, offprint from *Tygodnik Wileński*, Wilno 1817. Volumes edition: Boccaccio G., 'Wygmana', [in:] G. Boccaccio, *Dekameron. Sto powiastek*, transl. W. Ordon (pseud. of Władysław Szanser), printed and published by F.H. Richter, 2nd ed., Lwów 1874 [Boccaccio G., 'Decima giornata', [in:] G. Boccaccio, *Decamerone*, Tipografo del Terentius, Napoli (circa 1470)].
- Born J.F. (pseud. of Karl George Füllborn), *Izabella królowa Hiszpanii, czyli Tajemnice dworu madryckiego. Romans historyczny osnuty na współczesnych dziejach Hiszpanii*, [transl. unknown] vol. 1–5, Jan Breslauer, Warszawa 1870 [Born J.F. (pseud. of Karl George Füllborn), *Isabella, Spaniens verjagte Königin, oder: Die Geheimnisse des Hofes von Madrid. Roman-tische Erzählung aus Spaniens neuester Geschichte*, Werner Große, Berlin 1870].
- Buffalo Bill. Bohater Dzikiego Zachodu. Niezwykłe przygody pułkownika amerykańskiego W.F. Cody'ego*, [transl. unknown], Wydawnictwo Republika, Łódź 1938–1939 (series in 82 issues). [*Buffalo Bill. Der Held des Wilden Westens*, Eulen Verlag, Leipzig 1930–1933 (series in 121 issues)].

** Although the Professor mostly referenced post-World War 2 Polish editions of older literary works, the reference list provides information on the first Polish prints.

- Burroughs E.R., *Ląd zapomniany przez czas*, transl. J. Manicki, Alfa, Warszawa 1993 [Burroughs E.R., *The Land That Time Forgot*, Ballantine Books, New York 1918].
- Burroughs E.R., *Tarzan wśród małp*, transl. W. Kierst, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989 [Burroughs E.R., *Tarzan of the Apes*, A.C. McClurg & Co., Chicago 1914].
- Clarke A.C., 2001: *Odyseja kosmiczna 2001*, transl. J. Polak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990 [Clarke A.C., 2001: *A Space Odyssey*, Hutchinson, London 1968].
- Crichton M., *Jurassic Park*, transl. A. Nakoniecznik, Mizar–Amber, Warszawa 1993 [Crichton M., *Jurassic Park*, Knopf, New York 1990].
- Dostojewski F., *Zbrodnia i kara*, transl. B. Londyński, printed and published by Biblioteka Romanów i Powieści, Warszawa 1887 [Достоевский Ф.М., *Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом*, А. Базунов, Э. Прац и Я. Вейденштаух, Санкт-Петербург 1866].
- Doyle [A.]C., *Świat zaginiony*, authorised transl. A. Spero, Skład Główny w Stowarzyszeniu Pracowników Księgarskich Spółka z ogr. odp., Warszawa 1926 [Doyle A.C., *The Lost World*, Hodder & Stoughton, George H. Doran Co., New York 1912].
- Eco U., *Imię róży*, transl. A. Szymanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987 [U. Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980].
- Fleming I., *Doktor No*, transl. H. Mistrzycki, GiG, Warszawa 1989 [Fleming I., *Dr. No*, Jonathan Cape, London 1958].
- Fleming I., *Sam chciałeś te karty, czyli Casino Royale*, transl. A. Sylwanowicz, R. Stiller, WEMA, Warszawa 1990 [Fleming I., *Casino Royale*, Jonathan Cape, London 1953].
- Follett K., *Igła*, transl. M. Targowska, Czytelnik, Warszawa 1981 [Follett K., *The Eye of the Needle*, Raven Books, London 1978].
- Follett K., *Klucz do Rebeki*, transl. H. Mistrzycki, Amber, Warszawa–Poznań 1989; 2nd revised ed., 1990 [Follett K., *The Key to Rebecca*, Hamilton, London 1980].
- Forbes C., *Ekspres pod lawiną*, transl. M. Kluczyńska, Mizar–Amber, Warszawa 1993 [Forbes C., *Avalanche Express*, Collins, London 1977].
- Forsyth F., *Dzień Szakala*, transl. S. Wilkosz, Czytelnik, Warszawa 1974 [Forsyth F., *The Day of the Jackal*, Hutchinson, London 1971].
- Haggard H.R., *Kopalnie króla Salomona. Powieść dla młodzieży*, transl. P.J. Sier (pseud. of Paulina Sieroszewska), Gebethner i Wolff, Warszawa 1891 [Haggard H.R., *King Solomon's Mines*, Cassell, London–New York 1885].
- Haggard H.R., *Ona. Historia niezwykłej wyprawy. Powieść w dwóch tomach*, authorised transl. B. Falk (pseud. of Bronisław Stępowski), vol. 1–2, Gebethner i Wolff, Warszawa 1925 [Haggard H.R., *She / She: A History of Adventure*, Longmans & Co., London 1887].
- Herbert J., *Szczury*, transl. E.J. Zieliński, Amber, Warszawa 1993 [Herbert J., *The Rats*, New English Library, London 1974].
- Higgins J., *Orzeł wylądował*, transl. J. Żebrowski, Amber, Warszawa–Poznań 1990 [Higgins J., *The Eagle Has Landed*, Collins, London 1975].
- Historia Ali Baby, czyli czterdziestu rozbójników*, [transl. unknown], printed and published by Jan Breslauer, Warszawa 1861 [‘Histoire d’Ali-Baba et de quarante voleurs exterminés par une esclave’, [in:] *Les Mille et une nuits. Contes arabes*, vol. 11, ed. and transl. A. Galland, Florentin Delaulne, Briasson, Paris–Lyon 1717].
- Historia Aladyna czyli lampa cudowna*, [transl. unknown], printed and published by Jan Breslauer, Warszawa 1861 [‘Histoire d’Aladdin ou la Lampe merveilleuse’, [in:] *Les Mille et une nuits. Contes arabes*, vol. 9–10, ed. and transl. A. Galland, Florentin Delaulne, Paris 1712].
- Historia o Gryzeldzie i margrabi Walterze. Z książek dla ludu przez Marbacha wydanych*, transl. J. Lompa, printed and published by T. Nowacki, Mikołów 1847 [1846]. [Geschichte von Griseldis und dem Markgrafen Walther. Nebst einigen andern Beispielen treuer Liebe, printed and published by G.O. Marbach, Verlag Otto Wigand, Leipzig, 1838].

- Howard R.E., 'Feniks na mieczu', [in:] Howard R.E., Lord Dunsany (pseud. of Edward John Moreton Drax Plunkett), *Barbarzyńca i marzyciel. Dwa światy fantasy*, transl. Z.A. Królicki, P. Kruk, Versus, Lublin 1990 [Howard R.E., 'Phoenix on the Sword', *Weird Tales* 20, 1932, no. 6].
- Kipling R., *Księga dżungli. Druga księga dżungli*, transl. J. Czekalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1950 [Kipling R., *The Jungle Book*, Macmillan and Co., London 1894].
- Kipling R., *Księga puszczy*, [transl. unknown], Gebethner i Wolff, Kraków–Warszawa 1900 [Kipling R., *The Jungle Book*, Macmillan and Co., London 1894].
- Kirst H.H., *08/15 w koszarach*, transl. J. Frühling, Agencja Praw Autorskich i Wydawnictwo Interart, Warszawa 1991 [Kirst H.H., *Nullachtfünfzehn*, vol. 1: *Die abenteuerliche Revolte des Gefreiten Asch*, Desch Verlag, Basel–München–Wien 1954].
- Kurze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus*, Creutzer, Leyden 1602.
- Lem S., *Solaris*, Ministerstwo Obrony Narodowej, Warszawa 1961.
- Ludlum R., *Krucjata Bourne'a*, transl. Z. Nowicki, Amber, Warszawa 1991 [Ludlum R., *The Bourne Supremacy*, Random House, New York 1986].
- Ludlum R., *Tożsamość Bourne'a*, transl. Z. Nowicki, Amber, Warszawa 1990 [Ludlum R., *The Bourne Identity*, R. Marek Publishers, New York 1980].
- Ludlum R., *Ultimatum Bourne'a*, vol. 1–2, transl. A. Nakoniecznik, Amber, Warszawa 1991 [Ludlum R., *The Bourne Ultimatum*, Random House, New York 1990].
- MacLean A., *Działa Nawarony*, transl. A. Kaska, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1967 [MacLean A., *The Guns of Navarone*, Collins, London 1957].
- Masterton G., *Demony Normandii*, transl. E. Kay (pseud. of Elżbieta Krajewska), Amber, Warszawa 1991 [Masterton G., *The Devils of D-Day*, Pinnacle Books, Los Angeles 1978].
- Masterton G., *Manitou*, transl. P.W. Cholewa, Amber, Warszawa–Poznań 1989 [Masterton G., *The Manitou*, Spearman, London 1975].
- Mniszkówna H., *Trędowata*, vol. 1–2, G. Gebethner i S-ka, Kraków 1909.
- Mniszkówna H., *Trędowata*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Morrell D., *Pierwsza krew*, transl. R. Stiller, Śląsk, Katowice 1990 [Morrell D., *First Blood*, M. Evans, New York 1972].
- Nietzsche F., *Tak mówił Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, transl. M. Cumft-Pieńkowska, S. Pieńkowski, Wydawnictwo Okręt, Warszawa 1901 [Nietzsche F., *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Verlag von Ernst Schmeitzner, Chemnitz 1883].
- Rode A., dr (pseud. of Karl George Füllborn), *Barbara Ubryk, czyli Tajemnice klasztoru karmelitów w Krakowie. Z notatek pewnego zakonika spisał dr Rode*, printed and published by Jan Breslauer, Warszawa 1869 [Rode A., dr (pseud. of Karl George Füllborn), *Barbara Ubryk; oder, Die Geheimnisse des Karmeliter-Klosters in Krakau. Aus den papieren eines Karmelitermönchs*, Neuburger & Kolb, München 1869].
- Sandemo M., *Zauroczenie*, transl. I. Zimnicka, Pol-Nordica Publishing, Otwock 1992 [Sandemo M., *Trollbundet*, Boknøje ab, Helsingborg 1982].
- Schmid Ch., *Życie świętej Genowefy: napisane dla matek, dzieci i pocziwych ludzi, którzy w swych cierpieniach szukają pociechy w Bogu i swej niewinności*, printed and published by Bookseller J. Breslauer, Warszawa 1860, repr. *Piękne historie o niezłomnym rycerzu Zygrydzie, pannie wodnej Meluzynie, królownie Magielonie i świętej Genowefie różne przygody, smutki i pociechy, nieszczęścia i szczęścia, przy odmianach omylnego świata reprezentujące. Antologia jarmarcznego romansu rycerskiego*, eds. J. Ługowska, T. Żabski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1992 [Genowefa. *Eine der schönsten und rührendsten Geschichten des Alterthums, neuerzählt für alle guten Menschen, besonders für Mütter und Kinder*, Veith & Rieger, Augsburg 1810].
- Shaw I., *Młode lwy*, vol. 1–2, transl. T.J. Dehnel (poems transl. by W. Lewik), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958 [Shaw I., *Young Lions*, Random House, New York 1948].
- Smith W., *Płonący brzeg*, transl. A. Leszczewski, Amber–Mizar, Warszawa 1993 [Smith W., *The Burning Shore*, Doubleday, Garden City, NY 1985].

- Stevenson R.L., *Porwany za młodu*, transl. J. Birkenmajer, Wydawnictwo Polskie, Poznań 1927 [Stevenson R.L., *Kidnapped: Being Memoirs of the Adventures of David Balfour in the Year 1751, etc.*, Cassell & Company, London 1886].
- Stevenson R.L., *Wyspa skarbów*, transl. J. Birkenmajer, Wydawnictwo Polskie, Lwów–Poznań 1925 [Stevenson R.L., *Treasure Island*, Cassell, London 1883].
- Stoker B., *Drakula*, transl. M. Pawlina, J.W. Polidori, *Wampir*, transl. D. Ściepuro, Civis-Press, Jelenia Góra 1990 [no English-language print of this double edition].
- Stoker B., *Drakula*, transl. M. Wydmuch, Ł. Nicpan, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1993 [Stoker B., *Dracula*, Archibald Constable and Company, Westminster 1897].
- Sue E. (pseud. of Marie-Joseph Sue), *Tajemnice Paryża*, vol. 1–8, transl. F. Chlewaski, printed and published by G.L. Glücksberg, Warszawa 1844 [Sue E., *Les mystères de Paris*, vol. 1–5, Charles Gosselin, Paris, 1842–1843].
- Verne J., *Dzieci kapitana Granta. Podróż fantastyczno-naukowa*, [transl. unknown], vol. 1–3, [publisher unknown], Warszawa 1877 [Verne J., *Les Enfants du capitaine Grant. Voyage autour du monde*, J. Hetzel, Paris 1868].
- Verne J., *Tajemnicza wyspa*, transl. J. Pi. [?], vol. 1–3, printed and published by Księgarnia Seyfarth Czajkowski, Lwów 1875–1876 [Verne J., *L'île mystérieuse*, J. Hetzel, Paris 1874].
- Villeneuve de Barbot G.S., 'La Belle et la Bête', [in:] G.S. Villeneuve de Barbot, *La Jeune Américaine, et les Contes marins*, Jacques-François (Jr.) Merigot, La Haye–Paris 1740.
- Vulpus Ch.A., *Rinaldo Rinaldini, herszt zbójców. Romans historyczny wieku osiemnastego*, vol. 1–2, transl. B. Kiciński, printed and published by Wiktor Dąbrowski, Warszawa 1814 [Vulpus Ch.A., *Rinaldo Rinaldini, der Räuber-Hauptmann. Eine romantische Geschichte unsers Jahrhunderts, in drey Theilen, in einem Band. Mit vier Kupfern*, parts 1–4, Heinrich Gräff, Leipzig 1800].
- Żyd wieczny tułacz, rodem z Jeruzalem, imieniem Ahasverus, który mówi: że żył przed ukrzyżowaniem Chrystusa Pana, a przez wszechmocność Boga jeszcze do dzisiejszego dnia żyje*, printed and published by Edward Feintzinger, Cieszyn 1869.

Comic books

- Kane B., Finger B., 'Batman', *Detective Comics* 1, 1939, no. 27.
- Lee S., Ditko S., Kirby J., 'Spider-Man', *Amazing Fantasy* 1, 1962, no. 15.
- Siegel J., Shuster J., 'Superman', *Action Comics* 1, 1938, no. 1.

Television game shows

- Familiada*, dir. G. Warchoł, hosted by K. Strasburger, Poland 1994–. Based on the American *Family Feud* (1976–) format.
- Gra* [dir. and exec. prod. unknown], hosted by A. Mielniczuk, P. Królikowski, Poland 1993–1996.
- Koło fortuny*, dir. P. Hanczakowski, B. Harasimowicz, T. Motyl, hosted by W. Pijanowski, J. Bończak, A. Kopiczyński, P. Wawrzeci, S. Mikulski N. Dudziuk, I. Krzan, Poland 1992–1998, 2007–2009, 2017–. Based on the American *Wheel of Fortune* (1975–) format.

Filmography

- Budny Harry (Dirty Harry)*, dir. D. Siegel, USA 1971.
- Cobra*, dir. G.P. Cosmatos, USA 1986.
- Godzilla* (ゴジラ; *Gojira*), dir. I. Honda, Japan 1954.

- Godzilla. Król potworów (Godzilla: King of the Monsters)*, dir. I. Honda, T.O. Morse, USA–Japan 1956.
- King Kong*, dir. M.C. Cooper, E.B. Schoedsack, USA 1933.
- King Kong*, dir. J. Guillermin, USA 1976.
- Mad Max*, dir. G. Miller, Australia 1979.
- Park jurajski (Jurassic Park)*, dir. S. Spielberg, USA 1993.
- Rodan — ptak śmierci (空の大怪獣ラドン; Sora no daikaijū Radon)*, dir. I. Honda, Japan 1956.

Academic and critical writings

- Literatura i Kultura Popularna* 1994, no. 4. *Słownik literatury popularnej. Zeszyt próbny*, ed. T. Żabski.
- Bachtin M., ‘Czas i przestrzeń w powieści’, transl. J. Faryno, *Pamiętnik Literacki* 1974, no. 4.
- Bachtin M., ‘Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści’, [in:] M. Bachtin, *Problemy estetyki i literatury*, transl. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Ossolineum, Wrocław 1983.
- Barthes R., *Mit i znak. Eseje*, transl. W. Błońska et al., sel. and introd. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Caillois R., *Odpowiedzialność i styl*, transl. J. Błoński et al., sel. M. Żurowski, introd. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Chamberlain H.S., *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, vol. 1–2, F. Bruckmann, München 1899.
- Choroszy J.A., *Huculszczyzna w literaturze polskiej*, printed and published by J.A. Choroszy, Wrocław 1991.
- Czarnik O.S., *Proza artystyczna a prasa codzienna (1918–1926)*, Ossolineum, Wrocław 1982.
- Dmitruk K., *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*, Ossolineum, Wrocław 1980.
- Dunin J., *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1974.
- Dunin J., Knorowski Z., *Polskie powieściowe serie zeszytowe. Materiały bibliograficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1984.
- Dunin J., Mierzwińska K., *Polska powieść zeszytowa. Materiały bibliograficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1978.
- Dynak W., *Łowy, łowcy i zwierzyzna w przysłowiaach polskich*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1993.
- Dynak W., *Z dziejów polskiej pieśni lowieckiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, transl. J. Wierusz-Kowalski, ed. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1966.
- Estreicher K., *Bibliografia polska XIX stulecia*, 1st ed., vol. 2, Akademia Umiejętności, Kraków 1874.
- Formy literatury popularnej. Studia*, ed. A. Okopień-Sławińska, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Handke R., *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Ossolineum — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1969.
- Hernas Cz., ‘Potrzeby i metody badania literatury brukowej’, [in:] *O współczesnej kulturze literackiej*, vol. 1, eds. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, transl. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1967.

- Jastrzębski J., *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Ossolineum, Wrocław 1982.
- Jędrzych A., *Polskie serie literackie i paraliterackie 1901–1939*, part 1: *Wykaz serii*; part 2: *Indeksy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1991.
- Jung C.G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, ed. and transl. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Kłosowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.
- Kolbuszewski J., *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994.
- Kolbuszewski J., *Wiersze z ementarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1985.
- Kowalski P., *Parterowy Olimp. Rzecz o polskiej kulturze masowej lat siedemdziesiątych*, Ossolineum, Wrocław 1988.
- Kowalski P., *Samotność i wspólnota. Inskrypcje w przestrzeniach współczesnego życia*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna. Instytut Filologii Polskiej, Opole 1993.
- Lem S., *Fantastyka i futurologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.
- Leroi F., *70, années érotiques*, La Musardine, Paris 1999.
- Losfeld É., *Endetté comme une mule ou la Passion d'éditer*, Éditions Belfond, Paris 1979.
- Ługowska J., *W świecie ludowych opowiadań. Teksty, gatunki, intencje narracyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.
- Martuszevska A., *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- McLuhan M., *Wybór pism. Przekazniki, czyli przedłużenie człowieka. Galaktyka Gutenberga. Poza punktem zbiegu*, sel. J. Fuksiewicz, transl. K. Jakubowicz, introd. K.T. Toeplitz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Mitosek Z., *Literatura i stereotypy*, Ossolineum, Wrocław 1974.
- Moles A., *Kicz czyli Sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, transl. A. Szczepańska, E. Wende, introd. A. Oseka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Morin E., *Duch czasu*, transl. A. Frybesowa, afterw. J. Wejroch, 'Znak', Kraków 1965.
- Niewiadowski A., *Literatura fantastycznonaukowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Niewiadowski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Nowakowski J., *W kręgu obiegowych idealów estetycznych. Szkice o literaturze popularnej*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1980.
- Rurawski J., *Tadeusz Dołęga-Mostowicz*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1987.
- Siewierski J., *Powieść kryminalna*, Krajowa Agencja Wydawnicza RSW 'Prasa-Książka-Ruch', Warszawa 1979.
- Smuszkiewicz A., *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Ossolineum, Wrocław 1980.
- Smuszkiewicz A., *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1982.
- Sułkowski B., *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.
- Szocki J., *Literatura popularna dla ludu na przykładzie Wydawnictwa Ludowego 1882–1920*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1994.
- Ślękowa L., *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991.
- Toeplitz K.T., *Kultura w stylu blue jeans*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Toeplitz K.T., *Mieszkańcy masowej wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

- Toeplitz K.T., *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Władyka W., *Krew na pierwszej stronie. Sensacyjne dzienniki Drugiej Rzeczypospolitej*, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Zgorzelski A., *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
- Żabski T., *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.
- Żółkiewski S., *Kultura literacka 1918–1932*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Żółkiewski S., *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Żółkiewski S., *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*, Ossolineum, Wrocław 1981.

Spis treści

Koncepcje, estetyki, diagnozy

- Martin Boszorád, Image(s) of the World's End from Archtexts to Popular Culture (Example-Based Exposition) 9
- Mateusz Antczak, Fantastyczne zwierzęta i jak je... stworzyć. Konstrukcja fantastycznych gatunków w kulturze popularnej 21
- Agnieszka Żurek, Dlaczego warto badać heraldykę w literaturze fantasy (i jak wykorzystać do tego warsztat przekładoznawczy)? 39
- Marcin Telicki, Serial *Westworld* — badanie etycznych granic „przesadnej przesady” 63
- Rafał Kochanowicz, Uniwersum *Fallouta* w kontekście *atomic culture* 75
- Maciej Jędrzejewski, Clemens Setz – ein Autor der Popliteratur? 91
- Paweł Kaczyński, Sensacja w służbie propagandy — „Biblioteczka Ziemi Zachodnich” 105

Oblicza fantastyki

- Jakub Z. Lichański, „Fundacja” i „Honor Harrington”. Jak fantastyka przegoniła rzeczywistość 123
- Grażyna Lasoń-Kochańska, Wiedźmą być. Kobięce motywy inicjacyjne w polskiej literaturze popularnej XXI wieku 147
- Zuzanna Hejniak, Realizacja mitu heroicznego na przykładzie cyklu wiedźmińskiego Andrzeja Sapkowskiego oraz mangi *Berserk* Kentarō Miury 161
- Ewelina Zuśka, Wspomnienia z Różyckiego. O heterotopicznych funkcjach bazaru w cyklu „Wampir z...” Andrzeja Pilipiuka 173
- Michał Mazgaj, *Ostatniej nocy w Soho* a tradycja włoskiego kina grozy 187
- Joanna Królikowska, *Wrocław. Escape Room* — groza w teatrze lalek dla dorosłych 203
- Grzegorz Trębicki, Cixin Liu's *The Remembrance of Earth's Past* Trilogy: The End of All Things 221

W kręgu literatury kryminalnej

Joanna Kokot, Między powieścią sensacyjną a literaturą detektywistyczną.
Tajemnica drożki Fergus Hume'a 233

Barbara Hac-Rosiak, Widmo wychodzi z podziemi. *Domofon* Zygmunta
Miłoszewskiego a *Zagłada domu Usherów* Edgara Allana Poego 255

Adam Mazurkiewicz, Cykl krakowski Maryli Szymiczkowej [właśc. Jacka
Dehnela i Piotra Tarczyńskiego] jako retro krytyczne 279

Ikony (pop)kultury

Juraj Malíček, Pop-sypte mu hrachu, budete bez strachu — Jánošík
ako popkultúrny fenomén 307

Jozefa Pevčíková, Cthulhu Mythos: History of H.P. Lovecraft's
Monstrous Presence in Popular Culture 317

Krystyna Walc, „Przed” i „po” Bramie Stokerze (D. Stoker, I. Holt, *Dracula*:
Nieumarły; D. Stoker, J.D. Barker, *Dracul*) 335

Artykuły recenzyjne

Adam Mazurkiewicz, Konstelacje realizmu (Recenzja: Dariusz Piechota,
Eksperymenty postrealistów. Szkice o najnowszej literaturze polskiej,
Wydawnictwo Episteme, Białystok 2022, ss. 322) 347

Archiwalia

Editorial Note on the Translation of Prof. Tadeusz Żabski's 'The Mode of Being
of Popular Literature in the 20th Century' 357

Tadeusz Żabski, The Mode of Being of Popular Literature in the 20th
Century 359

Contents

Concepts, Aesthetics, Diagnoses

Martin Boszorád, Image(s) of the World's End from Archtexts
to Popular Culture (Example-Based Exposition) 9

Mateusz Antczak, Fantastic Beasts and How to... Create Them:
Construction of Fantastic Species in Popular Culture 21

Agnieszka Żurek, Why Is It Important to Study Heraldry in Fantasy Literature
(And How to Use a Translation Studies Workshop to Do So)? 39

Marcin Telicki, The TV Series *Westworld* — Exploring the Ethical Boundaries
of 'Exaggerated Exaggeration' 63

Rafał Kochanowicz, The *Fallout* Universe in the Context
of Atomic Culture 75

Maciej Jędrzejewski, Clemens Setz — an Author of Popular Literature? 91

Paweł Kaczyński, 'Biblioteczka Ziemi Zachodnich': Sensation Literature
in the Service of Propaganda 105

Fantasy Fiction's Countenances

Jakub Z. Lichański, *Foundation* and *Honorverse*:
How Reality Surpassed Fantasy 123

Grażyna Lasoń-Kochańska, To Be a Witch: Female Initiation Motives
in Polish Popular Literature of the 21st Century 147

Zuzanna Hejniak, A Realisation of the Heroic Myth: The Example of Andrzej
Sapkowski's *The Witcher* Series and Kentarō Miura's Manga *Berserk* 161

Ewelina Zuśka, Memories from Różycki's Bazaar: On the Heterotopic
Functions of the Bazaar in the Series *Wampir z...* by Andrzej Pilipiuk 173

Michał Mazgaj, *Last Night in Soho* and the Tradition of Italian
Horror Cinema 187

Joanna Królikowska, *Wrocław: Escape Room* — the Terror in Puppet Theatre
for Adult Viewers 203

Grzegorz Trębicki, Cixin Liu's *The Remembrance of Earth's Past* Trilogy:
The End of All Things 221

Crime Fiction and Its Environs

Joanna Kokot, Between Sensational Fiction and Detective Literature:
The Mystery of a Hansom Cab by Fergus Hume 233

Barbara Hac-Rosiak, The Spectre Comes out of the Underground:
Domofon by Zygmunt Miłoszewski and *The Fall of the House of Usher*
by Edgar Allan Poe 255

Adam Mazurkiewicz, The 'Kraków Series' by Maryla Szymiczkowa
[pen name of Jacek Dehnel and Piotr Tarczyński] as a Critical Retro 279

Icons of (Pop)Culture

Juraj Malíček, Jánošík as a Pop-Cultural Phenomenon 307

Jozefa Pevčíková, Cthulhu Mythos: History of H.P. Lovecraft's
Monstrous Presence in Popular Culture 317

Krystyna Walc, 'Before' and 'after' Bram Stoker (D. Stoker, I. Holt,
Dracula the Un-Dead; D. Stoker, J.D. Barker, *Dracul*) 335

Review Articles

Adam Mazurkiewicz, Constellations of Realism (Review: Dariusz Piechota,
Eksperymenty postrealistów. Szkice o najnowszej literaturze polskiej,
Wydawnictwo Episteme, Białystok 2022, pp. 322) 347

Archive

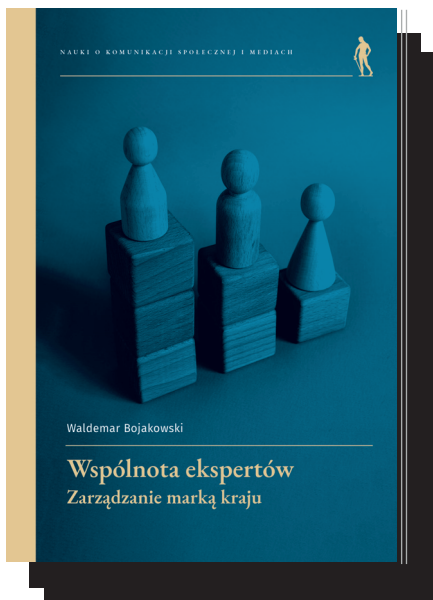
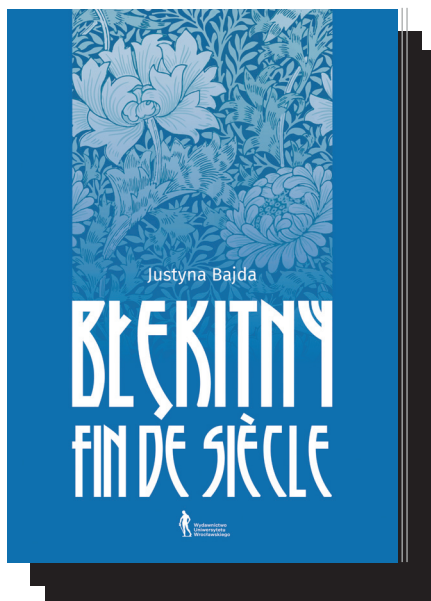
Editorial Note on the Translation of Prof. Tadeusz Żabski's 'The Mode of Being
of Popular Literature in the 20th Century' 357

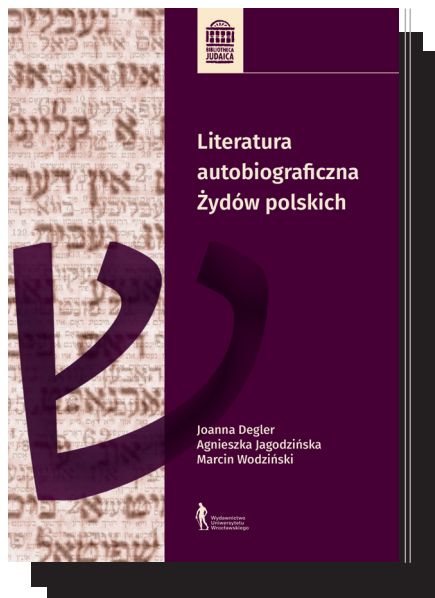
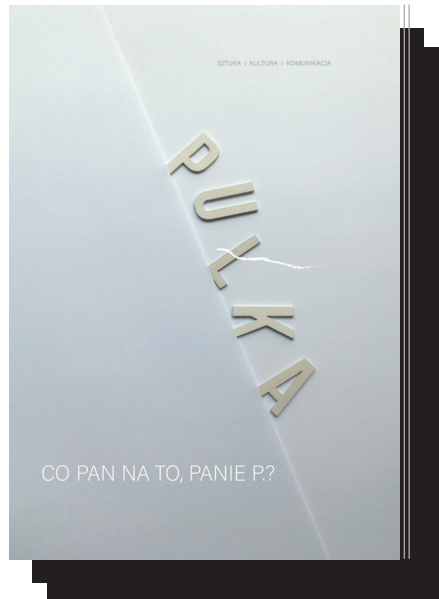
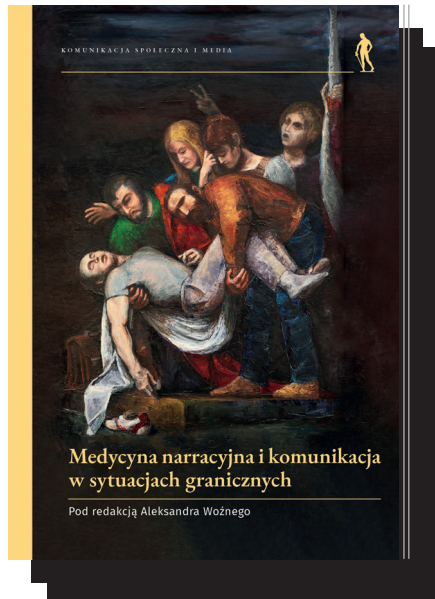
Tadeusz Żabski, The Mode of Being of Popular Literature
in the 20th Century 359

Dla Autorów

1. Szczegółowe informacje dla Autorów: <https://wuwr.pl/lkp/for-authors>.
2. Teksty prosimy nadsyłać pocztą elektroniczną pod adresem: angemra@tlen.pl oraz adammazurkiewicz@tlen.pl z tematem „Literatura i Kultura Popularna”. Przyjmujemy teksty w języku polskim i w językach obcych.
3. Teksty do publikacji są przyjmowane w trybie ciągłym.
4. Wszystkie artykuły publikowane w czasopiśmie „Literatura i Kultura Popularna” są recenzowane (recenzje w procesie double-blind). Szczegółowe informacje o procesie recenzowania znajdują się na stronie: <http://lkp.wuwr.pl/> w zakładkach „Recenzenci” i „Dla Autorów”.
5. Teksty należy nadsyłać w formacie dokumentów programu Word lub tekstu sformatowanego RTF. Maksymalna objętość tekstu:
 - a) artykuł — 25 000 znaków ze spacjami;
 - b) recenzja — 5400 znaków ze spacjami.Teksty przekraczające ten limit będą przyjmowane wyłącznie za osobną zgodą redakcji.
6. Szczegółowe informacje dotyczące formatowania tekstów oraz sporządzania przypisów znajdują się na stronie <http://lkp.wuwr.pl/> w zakładce „Wskazówki redakcyjne” oraz na stronie www.wuwr.com.pl.
7. Do artykułu należy dołączyć w języku angielskim: tytuł, streszczenie (do 1500 znaków ze spacjami) i słowa kluczowe.
8. Wydawnictwo zastrzega sobie prawo do dokonywania poprawek redakcyjnych tekstów.
9. Przesłanie przez Autora tekstu do Redakcji czasopisma jest równoznaczne z jego oświadczeniem, że przysługują mu autorskie prawa majątkowe do tego tekstu, tekst jest wolny od wad prawnych, nie był wcześniej publikowany w całości lub części ani nie został złożony w redakcji innego czasopisma, a także z udzieleniem nieodpłatnej zgody na wydanie tekstu w czasopiśmie „Literatura i Kultura Popularna” oraz jego nieograniczone co do czasu i terytorium rozpowszechnianie, w tym wprowadzenie do obrotu egzemplarzy czasopisma oraz odpłatne i nieodpłatne udostępnianie jego egzemplarzy w internecie.
10. Po opublikowaniu artykułu Autor otrzymuje nieodpłatnie jeden egzemplarz czasopisma „Literatura i Kultura Popularna”.
11. Autorzy nie otrzymują honorarium autorskiego za przekazane artykuły.

Polecamy nasze nowe serie i publikacje





 CLASSICA
WRATISLAVIENSIA
SERIES ALTERA





Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Uniwersytecki 15

50-137 Wrocław

wydawnictwo@uwr.edu.pl

wuwr.eu

Facebook/wydawnictwouwr