

**LITERATURA
I KULTURA
POPULARNA**

ACTA UNIVERSITATIS WRATISLAVIENSIS No 4257

**LITERATURA
I KULTURA
xxx
POPULARNA**

**pod redakcją
Anny Gemry**

**WROCLAW 2024
WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WROCLAWSKIEGO**

Rada Redakcyjna/Advisory Board

Dejan Ajdačić (Kyjiw's'kyj nacionalnyj uniwersytet imeni Tarasa Szewczenka, Ukraina)
Elżbieta Durys (Uniwersytet Warszawski, Polska)
Tomasz Ewertowski (Shanghai International Studies University, Chiny)
Joanna Kokot (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Polska)
Jacek Rzeszotnik (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Marta Součková (Prešovská univerzita v Prešove, Słowacja)
Roch Sulima (Uniwersytet Warszawski, Polska)
Halina Turkiewicz (Vytauto Didžiojo universiteto Švietimo akademija, 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, Polska)

Sekretarz redakcji/Editorial secretary

Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Członek redakcji/Editorial member

Agnieszka Szurek (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Redaktor tematyczny/Subject editor

Aleksandra Mikinka (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Komitet Redakcyjny/Editorial Staff

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)

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)

Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Detlef Haberland (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Niemcy)

Wojciech Kajtoch (Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska)

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

Mariusz Kraska (Uniwersytet Gdański, Polska)

Natalia Lemann (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Jakub Z. Lichański (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Wojciech Małecki (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Alicja Mazan-Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Dobrochna Ratajczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)

Magdalena Roszczyńska (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, 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, Ukrainia)
Krystyna Syrnicka (Vytauto Didžiojo universiteto Švietimo akademija, Vilnius, Litwa)
Józef Szostakowski (Vytauto Didžiojo universiteto Švietimo akademija, Vilnius, Litwa)
Heather Wright (University of Wittenberg, Ohio, USA)

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, Polska)

Grzegorz Trębicki (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska)

Język niemiecki/Deutsch

Rolf Füllmann (Universität zu Köln, Niemcy)

Paweł Wałowski (Uniwersytet Zielonogórski, Polska)

Język ukraiński/ukrajinska mowa

Olena Poliszczuk (Żytomyrskij derżawnyj uniwersytet imeni Iwana Franka, 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 udostępnienia 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/>.

ISSN 0239-6661 (AUWr)

ISSN 3071-6748 (AUWr, online)

ISSN 0867-7441 (LiKP)

ISSN 2957-241X (LiKP, online)

Pierwotna wersja czasopisma: papierowa/ The printed version of the journal is primary

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

tel. 71 3752474, 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

Z żałobnej karty

Alina Brzuska-Kępa

ORCID: 0000-0003-2385-620X

Uniwersytet Łódzki

Dr Jacek Ladorucki — wspomnienie

Słowa kluczowe: Jacek Ladorucki, wspomnienie, bibliologia, literatura i kultura popularna

Keywords: Jacek Ladorucki, in memoriam, bibliography, literature and popular culture

In Memory of Dr. Jacek Ladorucki

Summary

The article offers a reminiscence about Jacek Ladorucki, Ph.D: an employee of the University of Łódź, a bibliologist, bibliophile, and researcher of books, literature and popular culture. Jacek Ladorucki died suddenly on June 28, 2023.

Szkoda, że Cię tu nie ma

[...]

Powiedz, co u Ciebie

słyszać, co można zobaczyć,

gdy jest się Tobą.

S. Barańczak, *Widokówka z tego świata*¹

Dwudziestego ósmego czerwca 2023 roku zmarł dr Jacek Ladorucki, adiunkt w Katedrze Informatologii i Bibliologii (dawniej: Katedra Bibliotekoznawstwa i Informatyki) Uniwersytetu Łódzkiego.

¹ S. Barańczak, *Widokówka z tego świata*, [w:] S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 361.



Jacek Ladorucki (1970–2023)
Źródło: archiwum Aliny Brzuski-Kępy.

Jego niespodziewana śmierć zaskoczyła środowisko naukowe tym bardziej, że jeszcze kilkanaście dni wcześniej brał czynny udział w konferencjach, dyskutował o pomysłach na grant, a także został ponownie wybrany do władz Polskiego Towarzystwa Bibliologicznego Oddziału Warszawskiego².

Jacek Ladorucki był absolwentem studiów bibliotekoznawczych na Uniwersytecie Łódzkim. Koledzy i koleżanki zapamiętali go jako wyróżniającego się powagą, ale niestroniącego od dowcipu — na przykład kiedy żartował na zajęciach z bibliografii, że „Etreichera można pokochać tylko platonicznie”. Związana przez lata z Katedrą Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej dr Małgorzata Bańkowska wspomina kolegę ze studiów i pracy w Katedrze następująco: „Koleżeński i towarzyski, dowcipny. Kłopoty związane z pracą ze studentami, zmaganiem naukowymi, kwitował w stylu — »jak mogę pomóc?«. I dodawał — »mogę nawet usmażyć jajko na żelazku«. Dostrzegał drobiazgi, chętnie służył pomocą, był życzliwy”³.

Z licznych opowieści o życiu studenckim i koleżeńskim wyłania się obraz zdolnego studenta, ale także kolegi skłonnego do szalonych przedsięwzięć, jak choćby powzięcie — i natychmiastowa realizacja — pomysłu górskiej wyprawy podczas jednego z towarzyskich spotkań, które przerodziło się w marsz do najbliższego pociągu jadącego w kierunku Jeleniej Góry.

² Jacek Ladorucki pełnił funkcję wiceprezesa zarządu Polskiego Towarzystwa Bibliologicznego Oddziału Warszawskiego w kolejnych kadencjach od 2015 roku.

³ Zob. A. Brzuska-Kępa, *Dr Jacek Ladorucki (1970–2023)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 36, 2023, nr 1, s. 130, <https://tiny.pl/06dvn-qf>.

Zapewne jako takiego — poważnego naukowca, ale i życzliwego, dowcipnego kolegę — znało go również i zapamiętało środowisko bibliologów, a także badaczy literatury i kultury popularnej.

W 1997 roku obronił pracę magisterską „*Brulion*” — *pismo literackie i kulturalne schyłku XX wieku. Zarys problematyki*, a w 2004 roku rozprawę doktorską pod tytułem *Książka poetycka. Powstanie, rozwój i cechy w latach 1891–1939*. Tematy obu tych prac były niewątpliwym świadectwem zainteresowań, które wyznaczały jedną z dróg badawczych dr. Ladoruckiego. Stale pogłębiał swoją wiedzę na temat piśmiennictwa literackiego, książki poetyckiej i artystycznej, a spostrzeżeniami naukowymi dzielił się w publikacjach naukowych i wystąpieniach konferencyjnych⁴.

Jacek Ladorucki pochodził z okolic Łęczycy. Wspólnie z dr. Tomaszem Stolarczykiem z Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego planowali edycję słownika ziemi łęczyckiej⁵. Łódź, którą nazywał „swoją”, pokochał jako drugą „małą ojczyznę”. Interesowała go Łódź literacka i wielokulturowa, czego dowodem są także publikacje i recenzje książek dotyczących tych aspektów miasta⁶.

Zarówno pracę magisterską, jak i doktorat napisał pod kierunkiem profesora Janusza Dunina. Osobowość profesora Dunina z jednej strony ułatwiała nawiązanie relacji mistrz–uczeń, z drugiej — pozwalała jego doktorantom na bardzo bliską

⁴ Wymienić tu należy choćby takie jego teksty, jak: *Książka poetycka jako zagadnienie badawcze. Zarys problematyki*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Librorum” 12, 2005, s. 51–68; *Brulion — od kontrkultury po aktywną walkę o czytelnika. Strategie komunikacyjne pisma*, [w:] *Kraków–Lwów. Książki – czasopisma – biblioteki*, t. 7, red. H. Kosętko, Kraków 2005, s. 606–617; *Przestrzeń komunikatu artystycznego w XX-wiecznej książce poetyckiej*, [w:] *Przestrzeń informacyjna książki*, red. J. Konieczna, S. Kurek-Kokocińska, H. Tadeusiewicz, Łódź 2009, s. 305–317; *Book as an Art Object: A Few Comments on the Collection “Polish Art Book at the Turn of the 20th Century”*, [w:] *Around the Book, the Library and Information: The Present State – Challenges – Prospects. Studies and Essays*, red. M. Juda, A. Has-Tokarz, R. Malesa, Lublin 2014, s. 47–59; *W stronę dynamiki książki. Multimedialne aspekty typografii futurystycznej w Polsce międzywojennej*, [w:] *Książka i technologie*, red. D. Kuźmina, M. Ochmański, Warszawa 2016, s. 109–122; *Wybrane polskie serie poetyckie i wydania wzorcowe poezji dla uczniów i nauczycieli do 1939 roku. Aspekty edytorskie i kulturowe*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 10, 2017, nr 1 (18), s. 29–53; *Typografia to uderzenie, forma, kształt, konstrukcja... Szczuka, Strzemiński, Berlewi, Hiller, czyli polska awangarda artystyczna w projektowaniu graficznym druków pierwszej połowy XX wieku w Polsce*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinantia” 16, 2018, s. 50–76; *Ku nowoczesnemu projektowaniu książki. Od prerafaelitów do Warsztatów Krakowskich*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinantia” 18, 2020, s. 49–61.

⁵ Zob. J. Ladorucki, *O potrzebie stworzenia „Słownika biograficznego ziemi łęczyckiej”*. *Ogólne zasady opracowania kompendium i jego znaczenie dla regionu*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Librorum” 22–23, 2016, nr 1–2, s. 117–129.

⁶ Zob. J. Ladorucki, *Lepkie, brudne cukierki... Zapomniana żydowska literatura z miasta Łodzi* [recenzja], „Literatura i Kultura Popularna” 23, 2017, s. 229–233; J. Ladorucki, *Biblioteki i wypożyczalnie książek w Łodzi*, [hasło w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, red. K. Badowska et al., Łódź 2022, s. 49–55; J. Ladorucki, *Księgarnie łódzkie*, [hasło w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, s. 175–180.

z nim zażyłość. I takie właśnie, wręcz rodzinne więzy łączyły Jacka Ladoruckiego z jego mentorem. Po śmierci profesora razem z dr Magdaleną Rzadkowolską, również doktorantką profesora, uhonorowali go, redagując wieloautorską monografię *Pasja książki. Studia poświęcone pamięci profesora Janusza Dunina*⁷. W autorze *Papierowego bandyty* Jacek cenił nie tylko mądrość, erudycję, ale również poczucie humoru. Gdy jeden z autorów przekazał do wspomnianej monografii artykuł *Kultura czytelnicza Camonii. Żart bibliologiczny na podstawie „Miasta śniących książek” Waltera Moersa*⁸, Jacek skwitował to słowami: „normalnie takiego tekstu bym nie przyjął, ale wiem, że Duninowi by się on spodobał”.

Jacek Ladorucki poświęcił Januszowi Duninowi także inne swoje teksty. Przygotował choćby obszerny wywiad-rzekę *„Pozostawałem w kręgu książki”... Rozmowy z profesorem Januszem Duninem o bibliologii, medioznawstwie i zwyczajnym życiu*⁹, a także nowe wydanie znakomitej rozprawy profesora *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*¹⁰.

Przez długi czas rozważał pomysł napisania książki o swoim promotorze, z zamiarem autorskiego rozwinięcia podejmowanych przez profesora tropów badawczych¹¹. Uważał, że sedno uprawiania bibliologii tkwi właśnie w antropologicznych rozważaniach o książce, traktowaniu jej jako medium, narzędzie komunikacji międzyludzkiej. Był zdania, że znacznie ciekawiej jest pisać o istnieniu książki jako artefaktu wytworzonego przez człowieka, o jej obiegu, zwłaszcza popularnym, jej relacji z czytelnikiem — badać po prostu kulturowy fenomen książki¹². Zdecydowanie „nie po drodze” było Jackowi z naukami o informacji i z takimi gałęziami nauki o książce jak na przykład bibliometria, choć już rynek wydawniczy i księgarski (ujęty w dane statystyczne, liczby i osiągnięcia) śledził i badał z uwagą oraz pasją. Choć ostatecznie odwiedziono go od napisania książki, żałował, że nie zrealizował zamiaru monograficznego upamiętnienia Dunina — ukochanego mistrza, którego duchowym i intelektualnym spadkobiercą niewątpliwie się czuł.

⁷ Zob. *Pasja książki. Studia poświęcone pamięci profesora Janusza Dunina*, red. J. Ladorucki, M. Rzadkowolska, Łódź 2009.

⁸ Zob. R. Kępa, *Kultura czytelnicza Camonii. Żart bibliologiczny na podstawie „Miasta śniących książek” Waltera Moersa*, [w:] *ibidem*, s. 428–452.

⁹ Zob. J. Dunin, J. Ladorucki, *Pozostawałem w kręgu książki... Rozmowy z profesorem Januszem Duninem o bibliologii, medioznawstwie i zwyczajnym życiu*, Łódź 2007.

¹⁰ Zob. J. Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, oprac. i wstęp J. Ladorucki, Łódź 2018.

¹¹ Por. J. Ladorucki, *Janusz Dunin: badacz osobny. Uwagi o cechach metody naukowej i bibliologii otwartej uczonego*, „Roczniki Biblioteczne” 57, 2013, s. 103–112; J. Ladorucki, *Antropologiczne wątki bibliologii Janusza Dunina*, [w:] *Oblicza współczesnej bibliologii. Konteksty i transgresje*, red. G. Czapiński, Z. Gruszka, J. Ladorucki, Warszawa–Łódź 2014, s. 455–469.

¹² Ostatecznie, po zmianach w podziale dyscyplin, nie mogąc przypisać się do bibliologii jako dyscypliny naukowej, zadeklarował swoją aktywność naukową i publikacyjną w ramach nauk o kulturze i religii.

Jako szczerzy admirator profesora Dunina oraz jego sposobu widzenia obowiązków nauki i funkcjonowania w życiu uczelnianym Jacek Ladorucki z przykrością obserwował korporacyjne trendy w nauce, z niechęcią przystawał na zmiany organizacji pracy akademickiej, wymagające redagowania coraz bardziej szczegółowych sylabusów, systematyzowania osiągnięć w wykazach i poddawania ich ocenie i punktacji. Dobrze czuł się w gronie badaczy-humanistów, którzy naukę i dociekania naukowe traktowali podobnie jak on — sumiennie, rzetelnie, z polotem, ale także jako przygodę intelektualną niedającą się „upychać” w zestawieniach i tabelach.

Część swojej myśli naukowej poświęcił także założycielowi Katedry Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej, profesorowi Janowi Muszkowskiemu¹³. Jedną z publikacji uważanych przez niego za ważniejsze była także książka „*Gdy otworzyli bramy, zaczęłam iść w stronę domu*”... *Rozmowy z Joanną Muszkowską-Penson*¹⁴, w której jako „absolwent katedry założonej przez J. Muszkowskiego podjął wyzwanie skomponowania opowieści o życiu trudnym i ciekawym jednej z najbliższych osób profesora”¹⁵.

Był jednym z wielu autorów redagowanego w Katedrze Informatologii i Bibliologii *Słownika pracowników książki polskiej*¹⁶.

Jako wykładowca cieszył się uznaniem i sympatią kolejnych roczników studentów. Wypracował własne metody prowadzenia interesujących zajęć dydaktycznych z licznych przedmiotów takich jak: Nauki o komunikowaniu; Inicjatywy kulturalne w społecznościach lokalnych; Społeczeństwo informacji i wiedzy; Teoria i historia kultury; Estetyka typograficzna książki I połowy XX wieku; Czytelnictwo; Współczesny rynek wydawniczy i księgarski; Sztuka książki. Ukształtowanie typograficzne polskiej książki literackiej na przełomie XIX i XX w.; Metodologia badań czytelnictwa i potrzeb użytkowników.

W ramach zajęć związanych z typografią i sztuką książki zapraszał studentów i chętnych kolegów-wykładowców na interesujące wycieczki do Muzeum Papieru i Druku oraz Muzeum Książki Artystycznej, z którymi współpracował. Z właścicielami Muzeum Książki Artystycznej pozostawał w stosunkach przyjacielskich.

¹³ Por. J. Ladorucki, *System książki Jana Muszkowskiego*, [w:] Jan Muszkowski — ludzie, epoka, książki. *Tradycje i kontynuacje*, red. Z. Gruszka, G. Czapnik, J. Ladorucki, Łódź-Warszawa 2014, s. 33–43.

¹⁴ J. Ladorucki, *Gdy otworzyli bramy, zaczęłam iść w stronę domu... Rozmowy z Joanną Muszkowską-Penson*, Łódź 2016.

¹⁵ M. Bańkowska, *Recenzja: Jacek Ladorucki, Gdy otworzyli bramy, zaczęłam iść w stronę domu... Rozmowy z Joanną Muszkowską-Penson*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016, 180 ss. [recenzja], „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 27, 2018, nr 2, s. 117, <https://tiny.pl/zyxcdnrz>.

¹⁶ Zob. J. Ladorucki, *Borowski Wacław*, [hasło w:] *Słownik pracowników książki polskiej: Suplement IV*, red. M. Rządkiwska, H. Tadeusiewicz, A. Walczak-Niewiadomska, Warszawa 2016, s. 29–30; *Gardzielewski Zygfryd*, [hasło w:] *ibidem*, s. 67–68; *Muszkowski Krzysztof*, [hasło w:] *ibidem*, s. 173.

Był jedną z osób, które powołały do życia Studenckie Koło Naukowe Bibliotekoznawców, a w latach 1999–2008 objął funkcję opiekuna koła. Pod jego czujnym okiem studenci podejmowali się interesujących przedsięwzięć naukowych, ale też działań na rzecz społeczności Katedry, obejmujących chociażby redagowanie (przez lata) gazetki „Sygnatura Nieczytelna”. Mogli zawsze liczyć na interesujące spotkania, rozwijające wyjazdy, inspirujące inicjatywy. Za pracę dydaktyczną w 2013 roku Jackowi przyznano nagrodę zespołową pierwszego stopnia rektora Uniwersytetu Łódzkiego.

Jacek Ladorucki brał czynny udział w życiu uczelni. W latach 2015–2017 był opiekunem praktyk naukowych w Katedrze. Na Wydziale Filologicznym brał udział w pracach Wydziałowej Komisji Oceniającej, Wydziałowej Komisji Jakości Kształcenia Wydziału Filologicznego; był koordynatorem ds. współpracy między Wydziałem Filologicznym UŁ a Narodowym Uniwersytetem „Politechnika Lwowska”. W latach 2014–2017 realizował się jako wykładowca organizowanej przez Studium Języka Polskiego dla Cudzoziemców UŁ Letniej Szkoły Języka i Kultury Polskiej.

Był aktywnym członkiem NSZZ „Solidarność” na Uniwersytecie Łódzkim, a w ostatnich latach delegatem na zakładowe zebranie delegatów NSZZ „Solidarność” UŁ, przewodniczącym Koła Filologii i członkiem komisji rewizyjnej związku.

Uczestniczył także w licznych przedsięwzięciach pozauczelnianych. W latach 2008–2012 był wykładowcą Centrum Doskonalenia Nauczycieli w Pile, w którym prowadził warsztaty i szkolenia z zakresu metod upowszechniania czytelnictwa i wiedzy o książce dla nauczycieli i nauczycieli-bibliotekarzy. W Programie operacyjnym Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Wydarzenia artystyczne/Sztuki wizualne” (2008–2010) zasiadał w jury kolekcji „Polska książka artystyczna z przełomu XX i XXI wieku” fundacji Correspondance des Arts. Udzielał się w pracach — i zasiadał w zarządzie — Łódzkiego Towarzystwa Przyjaciół Książki czy Fundacji „Ocalić od zapomnienia”.

Przez kilka lat pracował także w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi. Urozmaicał działania biblioteki, organizując różnorodne wydarzenia. Do jednej z ważniejszych i ciekawszych inicjatyw, które tam podjął, z całą pewnością zaliczyć można konferencję: „Czytać — jak to łatwo powiedzieć!” *Kultura czytania dorosłych Polaków na początku XXI wieku* przeprowadzoną 10 grudnia 2018 roku. Zgromadziła ona wówczas w gmachu biblioteki grono znakomitych fachowców, ekspertów badań czytelnictwa i rynku książki¹⁷.

¹⁷ Wystąpili wówczas: Janusz Kostecki (Instytut Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej, Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej) z referatem *O podstawowych zasadach prowadzenia sondażowych badań nad czytelnictwem książek, czyli co wpływa na uzyskane wyniki*; Roman Chymkowski (Instytut Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego): *Jak czytać wyniki badań czytelnictwa? Kilka uwag o metodzie*; Paweł Waszczyk (Biblioteka Analiz): *Książka elektroniczna i e-czytelnictwo w Polsce*;

Jako współorganizator obchodów stulecia biblioteki przygotował niezwykle staranne wydanie książki *Biblioteka publiczna w przestrzeni społecznej. Księga jubileuszowa z okazji 100-lecia działalności Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi*¹⁸, gromadzącej teksty ponad trzydziestu autorów. Opracował też dokumentację, na podstawie której biblioteka otrzymała odznaczenie Instytutu Pamięci Narodowej „Świadek historii”.

W skład dorobku naukowego Jacka Ladoruckiego wchodzi także wystąpienia na wielu konferencjach naukowych oraz ponad setka publikacji. Jako obszary swoich zainteresowań badawczych wymieniał interdyscyplinarne pogranicze bibliologii, czytelnictwo i eksploatację książki, historię i metody nauki o książce, rynek książki, typologię książki. Za pracę naukowo-badawczą kilkakrotnie otrzymał indywidualną nagrodę II stopnia rektora Uniwersytetu Łódzkiego.

Niewątpliwie ważną częścią zainteresowań i życia naukowego Jacka Ladoruckiego była literatura i kultura popularna. To zapewne pokłosie relacji mistrz-uczeń między nim i profesorem Januszem Duninem, uważanym wszak za jednego z prekursorów badań nad tym obszarem w Polsce. Jedne z pierwszych naukowych spostrzeżeń na tym polu Ladorucki opublikował jeszcze jako asystent przed obroną doktorską. Z tym wycinkiem jego zainteresowań wiązały się też jego wystąpienia na popularnonaukowych festiwalach baśni¹⁹ czy konferencjach naukowych współorganizowanych podczas Międzynarodowego Festiwalu Kryminału przez Uniwersytet Wrocławski²⁰.

Za każdym razem niecierpliwie i z radością czekał na doroczny udział w zamkniętych konferencjach badaczy literatury i kultury popularnej organizowanych w Wiśle przez Pracownię Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów (Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego). Spotkania w uczestniczącym w nich gronie naukowców cenił sobie bodaj najwyżej ze wszystkich przedsięwzięć konferencyjnych. Do prezentowanych w ich trakcie referatów dr. Ladoruckiego należą: *Audiosfera — od monofonicznych nagrań do dźwięku binaturalnego. Książka na ucho w przestrzeni współczesnej kultury*; „*Modlitwy nie*

Włodzimierz Albin (Polska Izba Książki): *Czytanie i kupowanie książek oraz korzyści wynikające z badań dla wydawców książek w Polsce*; Waldemar Izdebski (Polskie Badania Czytelnictwa): *Uwarunkowania socjologiczne czytelnictwa prasy jako przejaw kapitału kulturowego*; Jacek Ladorucki (Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Marszałka Józefa Piłsudskiego, Uniwersytet Łódzki): *Czytać — jak to łatwo powiedzieć! Refleksje humanisty nad współczesnymi formami kontaktu z książką*. Teksty te i kilka innych dr Ladorucki planował opublikować w tomie pokonferencyjnym. Do publikacji jednak nie doszło z przyczyn od niego niezależnych.

¹⁸ Zob. *Biblioteka publiczna w przestrzeni społecznej. Księga jubileuszowa z okazji 100-lecia działalności Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi*, red. J. Ladorucki, Łódź 2017.

¹⁹ Pokłosiem tych działań była publikacja *Festiwal baśni. Materiały naukowo-dydaktyczne dla nauczycieli, bibliotekarzy i pracowników kultury*, red. J. Ladorucki, Konin 2013.

²⁰ Międzynarodowy Festiwal Kryminału, 30.05.–5.06.2016, sesja naukowa „Szekspirowskie tropy w kryminale”, referat: „*Chłopcy z Węgierki*” — *od miłości plebejskiej po zbrodnię szekspirowską. Historia do posłuchania i wciąż do opisanie*.

tylko dla kierowców” — audiobooki religijne i modlitewne na rynku dóbr kulturowych. Rozważania te znalazły swoje miejsce między innymi w publikacji *Fonosfera i teatr wyobraźni. Literatura do słuchania w przestrzeni współczesnej kultury*²¹.

W czerwcu 2023 roku uczestniczył w dwóch konferencjach. Drugiego czerwca w czasie konferencji „Urodzony Zygmunt Krasiński” przedstawił opracowany razem z Pawłem Podniewskim referat pod tytułem *Komercyjne katalogi aukcyjne jako dokumenty odbioru i zbiorowej recepcji dorobku Zygmunta Krasińskiego*.

Czternastego czerwca po raz ostatni wystąpił na konferencji „Literatura i kultura popularna: analizy, interpretacje, konteksty”, kolejnym ze wspominanych już, cyklicznych spotkań badaczy literatury i kultury popularnej, do grona których także z dumą się zaliczał. Jego referat pod tytułem *Historia, autorefleksja, historiografia... O potrzebie stworzenia „mapy drogowej” badań nad historiografią literatury i kultury popularnej* był jednym z otwierających konferencję.

Skutkiem, jaki chciał osiągnąć tym razem, było wypracowanie, a przynajmniej usystematyzowanie formuły, która: „opisywałaby adekwatnie to, co jest istotą dociekań i co stanowi podstawowe kategorie badawcze” w zakresie kultury popularnej. W abstrakcie referatu tak sformułował swoje zamierzenia:

Celem referatu jest postawienie szeregu pytań dotyczących tego, jak kształtowała się wiedza o kulturze popularnej w okresie po 1945 roku w Polsce. Wiedza o kulturze popularnej od początków swojej obecności w naukowych dyskusjach naznaczona była próbami określenia własnego obszaru badawczego i tożsamości. Proces formowania się zakresu badań kultury popularnej/masowej to początki XX wieku i tacy badacze, jak Jan Stanisław Bystron czy Stefan Żółkiewski. Ten okres był podążaniem drogą ku wykluczeniom poszczególnych dziedzin, które stopniowo się usamodzielniały w kompleksach nauk humanistycznych i społecznych. Tak powstały etnologia i antropologia kulturowa i inne. Była to więc wędrówka *via negativa*, na której stopniowo zawężała się i uwyrażniała ścieżka znawstwa w zakresie kultury popularnej. Na drodze ekskluzji szeregu zagadnień badawczych wyłoniło się wiele systemów wiedzy humanistycznej. Czytając listy wystąpień kolejnych edycji konferencji *Literatura i kultura popularna* można zauważyć, iż potrzebna jest formuła, która opisywałaby adekwatnie to, co jest istotą dociekań i co stanowi podstawowe kategorie badawcze. Powyższe uwagi mają o tyle istotne znaczenie, że współczesna subdyscyplina określana jako „kultura popularna” wciąż negocjuje, czym jest *doxa* dyscyplin.

Na niwie naukowej — bibliolog i bibliofil. W życiu prywatnym — biblioman. Na zdjęciach — najczęściej wśród książek.

W kręgu przyjaciół wierny zasadzie „jeden za wszystkich, wszyscy za jednego”.

Jak przyznaje dr hab. Adam Mazurkiewicz — Jacek nigdy się nie złościł, był albo uśmiechnięty, albo poważny. Nawet w krytycznych sytuacjach zachowywał kulturę rozmowy.

²¹ Zob. J. Ladorucki, *Fonosfera i teatr wyobraźni. Literatura do słuchania w przestrzeni współczesnej kultury*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Wrocław 2016, s. 116–128.

Lubił podróże, najczęściej „do ciepłych krajów”, choć nie gardził wyjazdami „po sąsiedzku”: na Litwę, do Czech, skąd po powrocie zwykle zżymał się na brak kultury jazdy na polskich drogach. Zachwycał się Lwowem.

Osierocił sześciolatniego synka — a tak bardzo cieszył się na towarzyszenie mu w dorastaniu, przekazywanie pasji i miłości do książek. Kompletował księgozbiór literatury i klasyki dla dzieci, pragnąc rozbudzić w swoim dziecku czytelniczego ducha i zamiłowanie do literatury.

Odszedł człowiek życzliwy, kontaktowy, towarzyski, zawsze pomocny, ale także niewątpliwie niepokorny i — w przekonaniu o własnej racji — nieustępliwy.

Pozostanie w pamięci wielu i wielu z nas będzie Go brakować.

Bibliografia

Teksty literackie

Barańczak S., *Widokówka z tego świata, Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2006, s. 361.

Jacek Ladorucki — artykuły w czasopismach i monografiach wieloautorskich

Ladorucki J., *Antropologiczne wątki bibliologii Janusza Dunina*, [w:] *Oblicza współczesnej bibliologii. Konteksty i transgresje*, red. G. Czapnik, Z. Gruszka, J. Ladorucki, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego–Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Łódź–Warszawa 2014, s. 455–469.

Ladorucki J., *Book as an Art Object: A Few Comments on the Collection “Polish Art Book at the Turn of the 20th Century”*, [w:] *Around the Book, the Library and Information: The Present State – Challenges – Prospects. Studies and Essays*, red. M. Juda, A. Has-Tokarz, R. Malesa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2014, s. 47–59.

Ladorucki J., *Brulion — od kontrkultury po aktywną walkę o czytelnika*, [w:] *Kraków–Lwów. Książki – czasopisma – biblioteki*, red. H. Kosętko, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2005, s. 606–617.

Ladorucki J., *Fonofera i teatr wyobraźni. Literatura do słuchania w przestrzeni współczesnej kultury*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów (Uniwersytet Wrocławski), Wrocław 2016, s. 116–128.

Ladorucki J., *Janusz Dunin: badacz osobny. Uwagi o cechach metody naukowej i bibliologii otwartej uczonego*, „Roczniki Biblioteczne” 57, 2013, s. 103–112.

Ladorucki J., *Książka poetycka jako zagadnienie badawcze. Zarys problematyki*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Librorum” 2005, nr 12, s. 51–68.

Ladorucki J., *Ku nowoczesnemu projektowaniu książki. Od prerafaelitów do Warsztatów Krakowskich*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinantia” 18, 2020, s. 49–61.

Ladorucki J., „*Lepkie, brudne cukierki...*” *Zapomniana żydowska literatura z miasta Łodzi*, „Literatura i Kultura Popularna” 23, 2017, s. 229–233.

- Ladorucki J., *O potrzebie stworzenia „Słownika biograficznego ziemi łęczyckiej”. Ogólne zasady opracowania kompendium i jego znaczenie dla regionu*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 22–23, 2016, nr 1–2, s. 117–129.
- Ladorucki J., *Przestrzeń komunikatu artystycznego w XX-wiecznej książce poetyckiej*, [w:] *Przestrzeń informacyjna książki*, red. J. Konieczna, S. Kurek-Kokocińska, H. Tadeusiewicz, Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 2009, s. 305–317.
- Ladorucki J., *System książki Jana Muszkowskiego*, [w:] *Jan Muszkowski — ludzie, epoka, książki. Tradycje i kontynuacje*, red. Z. Gruszka, G. Czapnik, J. Ladorucki, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne, Łódź 2014, s. 33–43.
- Ladorucki J., *Typografia to uderzenie, forma, kształt, konstrukcja... Szczuka, Strzemiński, Berlewi, Hiller, czyli polska awangarda artystyczna w projektowaniu graficznym druków pierwszej połowy XX wieku w Polsce*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinantia” 16, 2018, s. 50–76.
- Ladorucki J., *W stronę dynamiki książki. Multimedialne aspekty typografii futurystycznej w Polsce międzywojennej*, [w:] *Książka i technologie*, red. D. Kuźmina, M. Ochmański, Wydawnictwo Aspra, Warszawa 2016, s. 109–122.
- Ladorucki J., *Wybrane polskie serie poetyckie i wydania wzorcowe poezji dla uczniów i nauczycieli do 1939 roku. Aspekty edytorskie i kulturowe*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 10, 2017, nr 1 (18), s. 29–52.

Jacek Ladorucki — hasła słownikowe

- Ladorucki J., *Biblioteki i wypożyczalnie książek w Łodzi*, [hasło w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, red. K. Badowska, T. Cieślak, D. Dekiert, K. Kołodziej, M. Kucner, K. Pietrych, K. Radziszewska, A. Warda, E. Wiatr, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 49–55.
- Ladorucki J., *Borowski Wacław*, [hasło w:] *Słownik pracowników książki polskiej: Suplement IV*, red. M. Rzadkowolska, H. Tadeusiewicz, A. Walczak-Niewiadomska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 29–30.
- Ladorucki J., *Gardzielewski Zygfryd*, [hasło w:] *Słownik pracowników książki polskiej: Suplement IV*, red. M. Rzadkowolska, H. Tadeusiewicz, A. Walczak-Niewiadomska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 67–68.
- Ladorucki J., *Księgarnie łódzkie*, [hasło w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, red. K. Badowska, T. Cieślak, D. Dekiert, K. Kołodziej, M. Kucner, K. Pietrych, K. Radziszewska, A. Warda, E. Wiatr, Kultura Literacka Łodzi, Łódź 2022, s. 175–180.
- Ladorucki J., *Muszkowski Krzysztof*, [hasło w:] *Słownik pracowników książki polskiej: Suplement IV*, red. M. Rzadkowolska, H. Tadeusiewicz, A. Walczak-Niewiadomska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 173.

Jacek Ladorucki — publikacje pod redakcją

- Biblioteka publiczna w przestrzeni społecznej. Księga jubileuszowa z okazji 100-lecia działalności Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi*, red. J. Ladorucki, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Marszałka J. Piłsudskiego, Łódź 2017.
- Festiwal baśni. Materiały naukowo-dydaktyczne dla nauczycieli, bibliotekarzy i pracowników kultury* [+DVD], red. J. Ladorucki, Centrum Kultury i Sztuki, Konin 2013.
- Pasja książki. Studia poświęcone pamięci profesora Janusza Dunina*, red. J. Ladorucki, M. Rzadkowolska, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2009.

Jacek Ladorucki — inne prace

- Dunin J., *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, oprac. i wstęp J. Ladorucki, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- Dunin J., Ladorucki J., *Pozostawałem w kręgu książki... Rozmowy z profesorem Januszem Duninem o bibliologii, medioznawstwie i zwyczajnym życiu*, Wydawnictwo WSHE, Łódź 2007.
- Ladorucki J., *Gdy otworzyli bramy, zaczęłam iść w stronę domu... Rozmowy z Joanną Muszkowską-Penson*, wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Opracowania

- Bańkowska M., *Jacek Ladorucki, Gdy otworzyli bramy, zaczęłam iść w stronę domu... Rozmowy z Joanną Muszkowską-Penson*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016, 180 ss. [recenzja], „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 27, 2018, nr 2, s. 117–120, <https://czasopisma.uni.lodz.pl/librorum/article/view/4105/3554>.
- Brzuska-Kępa A., *Dr Jacek Ladorucki (1970–2023)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 36, 2023, nr 1, s. 129–133, <https://czasopisma.uni.lodz.pl/librorum/article/view/18939>.

Perspektywy lekturowe

Martin Kasarda

ORCID: 0000-0001-9295-9697

Pan-European University, Bratislava, Slovakia

How the Slovaks Helped Count Dracula: Stereotypes of the Late 19th Century

Keywords: vampire, Dracula, Bram Stoker, Ármin Vambéry, the Slovaks

Słowa kluczowe: wampir, Drakula, Bram Stoker, Ármin Vambéry, Słowacy

Summary

Bram Stoker's iconic horror novel is heavily influenced by Central and Eastern European mythological pre-Christian stories about the undead, people undergoing lycanthropic metamorphoses, and vampires. However, the focus of this article is placed not on the interpretation of the Dracula phenomenon, but on a specific problem: the Slovaks (as an ethnic group) being presented as a sort of collective character in the novel. They are portrayed in a stereotypical manner as shepherds and rafters, one of several peoples who inhabit the Transylvanian region, and one whose reputation is not exactly spotless. It is clear that when Bram Stoker was creating the character of count Dracula, he used the information he had from the Hungarian orientalist Ármin Vambéry, who was a native of the multicultural Hungarian (now Slovak) town of Svätý Jur and studied in the other Slovak cities — Dunajská Streda and Bratislava. The study deals mainly with this Slovak, Slavic and Hungarian footprint in Stoker's work.

Introduction

Bram Stoker's (1847–1912) iconic vampire novel *Dracula* has existed on the margins of literary interest as part of the horror circuit, and therefore unserious, pulp literary production in the first years since its publication in 1897. The creator of the character of the vampiric count Dracula, Bram Stoker (1847–1912), suffered a stroke and subsisted only because of the support extended to him by the

Royal Literary Academy.¹ But his undead literary child has taken root in a genre that in its very core relies on sensory shock and obfuscation, shadowplay and the illogical sphere of illusions, dreams and nightmares. Stoker himself would be quite surprised that, more than 120 years later, his *Dracula*, the godfather of the entire vampire world, is still very much alive, both as a character and as a nexus of a constantly evolving narrative tradition.

However, the objective this article is not set on evaluating *Dracula* as a novel or a psychonautical adventure, recreating the struggles of the distant, long-lost world of blood-sucking vampires, or its relations with modern transfusion medicine, with which Bram Stoker was thoroughly acquainted due to his younger brother George Stoker.² Nor does this it pay much attention to *Dracula*'s film adaptations and the transformation of the vampire archetype from a terrifying, coffin-bound, monstrous character with pointed teeth to a rather cuddly, love-struck 'goth' figure in teen films inspired by Stephanie Meyer's romance stories.

The actual goal of our paper is to point out the interesting connection between the classic English horror story and Central Europe, the Balkans, and Slovakia in particular. Thanks to Bram Stoker and his encounter with monsters and ghouls coming from this part of the world, local folk narratives were introduced to the wider world of popular culture and, on another note, regional stereotypes of the 'uncivilized' part of Europe were integrated into the Western European civilizational circle. Reading *Dracula* in Central and Eastern Europe is also interesting because Stoker drew on the sources of Balkan and Slavic mythologies thanks to the conveyance of information through Ármin Vambéry, who himself was native to the region of present-day Slovakia and an interesting presence on the Hungarian cultural and political landscape of the second half of the 19th century.

The hermeneutic interpretation of any literary work can never be completed, simply because with each subsequent interpretation new possibilities for understanding the individual components of the story open up. In this study, I will primarily focus not on the motif of vampirism and vampires and the interpretation of this phenomenon, but on a peculiar collective character — the Slovaks.

Slovaks in the Story

Any Slovak reader who skimmed through Bram Stoker's *Dracula* must have had at least a moment's pause realizing that Slovaks not only appear in this vampire classic, but they are introduced in the very first chapter — and not in a particularly flattering light at that. Bram Stoker (through Harker's journal) portrays them as follows:

¹ P. Uličný, 'Athenaeum', [in:] B. Stoker, *Dracula*, transl. K. Slugeňová-Cockrell, M. Plch, Bratislava 2018, p. 459.

² B. Belford, *Bram Stoker and the Man Who Was Dracula*, Cambridge 2002, p. 84.

The strangest figures we saw were the Slovaks, who are more barbarian than the rest, with their big cowboy hats, great baggy dirty-white trousers, white linen shirts, and enormous heavy, leather belts, nearly a foot wide, all studded over with brass nails. [...] They are very picturesque, but do not look prepossessing. On the stage they would set down at once as some old Oriental band of brigands. They are, however, I am told, very harmless and rather wanting in natural self-assertion.³

In the novel, Slovaks appear a total of eighteen times. First as colourful characters in the stereotypically peasant-shepherd milieu, very much in the background of events, in fact almost as elements of the scenery. They also cross the path of the narrator of the first chapter, Jonathan Harker, near Dracula's castle — they are the group that supplies coffins to count's Transylvanian retreat, in which clay (and the Undead himself, Nosferatu, Dracula) is to be transported. They also help facilitate his return to the castle as rafters.

But how did Slovaks end up in this story? How was Bram Stoker, an Irish gentleman who worked as manager of the then famous actor sir Henry Irving, and director of the Irving Lyceum in London, so knowledgeable about Transylvania, the Slovaks, and the typical vampire legend? And if he was indeed well-informed, then by whom?

One can find a certain clue hidden in the passage in which the scholar-crusader Van Helsing mentions the advice and information given to him by someone only referred to by his first name: 'I have asked my friend Arminius, of Buda-Pesth University, to make his record; and, from all the means that are, he tell me of what he has been. He must, indeed, have been that Voivode Dracula who won his name against the Turk, over the great river on the very frontier of Turkey-land.'⁴ This scholar, well-versed in arcane lore but mentioned only in passing, bears a name uncannily similar to one Ármin Vambéry (1832–1913) — also a professor from Budapest, whose name is borne by the main square in the Slovak town of Dunajská Streda.

Why bring up two seemingly unrelated issues of a Budapest-based orientalist and the Slovaks in an article ostensibly about *Dracula*, of all places? Was Ármin Vambéry, a native of the picturesque Hungarian village of Szentgyörgy⁵ (today's town of Svätý Jur in Slovakia), the one who led Bram Stoker on the 'Slovak' or even 'vampire' trail?

Bram Stoker must have met the eccentric Hungarian orientalist. Indeed, it seems that much of the mythological imagery that made up the background of the novel, as well as the geographic description of Transylvania provided by Van Helsing, Balkan folk re-tellings of the story of Vlad Tepes, a cruel ruler who warred against the Turks and was nicknamed 'Dracul' (eng. 'The Devil,' 'The Dragon') was conveyed to the father of modern vampire fiction by Vambéry. He

³ B. Stoker, *Dracula*, Oxford–New York 1992, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 240.

⁵ A. Vambéry, *Moje životné zápisy*, transl. P. Kálmán, Dunajská Streda 2022, p. 21.

was also one of the sources from which *Dracula* takes much of ethnographic detail that helped Stoker paint such a vivid image of the little-known and untamed Balkan countryside

In this sense, through the figures of the collective character of the Slovaks and the references to the orientalist Vambéry, we can also point to the issue of the transmission of cultural information.

Who Was Ármin Vambéry?

The Story of My Struggles, the memoir penned by the Hungarian adventurer, writer and orientalist, offers a thrilling story about a man who uplifted himself from a humble background of a Jewish family in Svätý Jur and, and, after several years of wandering of through Central Asia in the guise of a dervish, ended up in the opulent salons and finally the royal court in London. He was undoubtedly extremely gifted linguistically, being able to speak and write in more than twenty languages, including Arabic, Turkish and other Central Asian languages.

In large part thanks to his penchant for language and writing, as he came to London in 1864, he was feted as one of the adventurer-travellers of the time. Vambéry's travels in Central Asia were exceptional in that, being disguised as a poor dervish, he was also able to reach places that would be otherwise inaccessible to a 'European gentleman.' He moved in merchant caravans, and his impersonating a holy man also earned him the opportunity to meet several Central Asian men of influence and power. His knowledge of the exotic Orient captivated British high society, and during his repeated London stays he also reached Queen Victoria and the court of her successor to the throne, including her son Edward VII.

Vambéry's fame as a traveller was equaled by his reputation as a good storyteller, who knew how to colourfully describe his peregrinations and encounters with the savage and mystical world from the Balkans all the way to Samarkand, as during his journey he crossed Turkey, Persia, Afghanistan, Turkmenistan and other Central Asian states.

In his memoirs, Ármin Vambéry does not directly mention the fact that he met Bram Stoker, nor has any correspondence between the two gentlemen survived. However, one document attests that Vambéry personally met the writer at a dinner in the Beefsteak Room, which, according to Bram Stoker's biographer Daniel Faser, was held on April 13, 1890.⁶ The Beefsteak Room was an arts club based at actor Henry Irving's Lyceum Theatre in central London, which was managed by Stoker. The mentioned document is a seating chart published in 2018 in the afterword to the book *Dracul*, penned by Bram Stoker's great-nephew Dacre

⁶ D. Farson, *The Man Who Wrote Dracula: A Biography of Bram Stoker*, New York 1975, p. 47.

Stoker along with J.D. Barker.⁷ He even claimed that Vambéry was one of the regular guests of this club. According to D. Farson, Stoker must have seen in person in 1892, when Vambéry received an honorary doctorate from the University of Dublin.

Interestingly, Ármin Vambéry appears in Drace Stoker's *Dracul* as one of the characters who initiates young Bram Stoker in the secrets of protection from vampires in 1868. If, as Drace Stoker himself claims, he had access to many domestic and private documents that are not accessible to the public, we can also see this fictitious account as a reference to a relationship that is well known to information researches — one between the author (Bram Stoker) and his inspiration and informant (Ármin Vambéry).

Bram Stoker, who was also interested in the spiritualist movement (which was very much *en vogue* at the time), as well as other mysterious and mystical issues, and was probably also a member of the Hermetic Order of the Golden Dawn, obtained from Vambéry the information he conveys in the narrative using the character of Van Helsing: the story of Vlad Tepes III, a cruel count of Transylvania who guarded the land from Ottoman invaders in the 15th century. Bloody tales of how he impaled enemies alive on stakes and intoxicated himself with their blood reinforced Stoker's inspiration. And since Vambéry was extremely linguistically proficient, it was most likely he who explained to Stoker that *Dracul*, the terrifying Romanian sobriquet of Vlad Tepes III, means 'The Devil.' Stoker's vampire character, who will see the light of day (although not literally, as the daylight is well known to be lethal to vampires) seven years after this encounter, seems to have gotten his name then and there. According to other documents, which are also available on the website of The Bram Stoker Estate, the novel was originally supposed to be called *Undead* back in 1890, and the antagonist was supposed to be an Austrian count called 'Wampyr.'⁸

Vambéry, Vampires and a Name for Dracula

Vambéry, who was most likely the source of information about Vlad Tepes III and inspired the name of the Transylvanian count, spoke Slovak as one of his mother tongues, among many other languages. As he recalls in his memoir, he remembers knowing Hungarian, Slovak, German and Yiddish since his childhood years. We can assume that he was at the very least spurred Bram Stoker's interest in the east of Europe and, in addition to inspiring the renaming of the Austrian count Wampyr to count Dracula of Transylvania, he also helped him come up with a more ethnographically accurate localization of vampire and vampire legends.

⁷ D. Stoker, J.D. Barker, *Dracul*, New York 2018, p. 412.

⁸ 'The Life of Bram Stoker', The Bram Stoker Estate, https://tiny.pl/swt_yytm (accessed: 04.06.2024).

However, if I am allowed a small ethnographic digression here: Slovak and generally Slavic mythological narratives are filled with tales that speak about dark forces, mysterious spirits who come from the world of the dead, especially those that originate from people who were killed, drowned, murdered or committed suicide. As Aleksander Gieysztor notes in his study, the mythology of the Slavs recognizes a number of demons hostile to human society, and between the witches and ghouls there are many a vampire and werewolf.⁹

The symptoms we commonly associate with vampirism (photophobia, avoidance of daylight, having no reflection in mirrors or not casting a shadow, lycanthropy or the ability to transform into a bat) were not typically ascribed to Western European vampires until the birth of Dracula.¹⁰ Moreso, one cannot help but feel that Bram Stoker also took a strong inspiration from Vambéry to look for and appropriate other stories from the Balkans and other Slavic language areas regarding strange undead beings. According to Czech authors Vladimír Vondráček and František Holub, the first demonstrable use of the word ‘vampire’ occurred in the 14th century in a text preserved in the Paisievsko-Galician Monastery in Russia, located northeast of Moscow. Sometimes the Russian anti-pagan treatise *The Oration of Saint Gregory* is cited as its first use, mentioning that pagans worship vampires. This document probably dates from the 11th or 12th century, and while no physical copy of the volume survived it can be found on the Paisiev list preserved in the Kirillo-Belozersky male Orthodox monastery, which is one of the centres of Russian Orthodox life.¹¹

This fact also proves that the bloodthirsty vampire who feeds on human blood belongs to the pre-Christian pagan Slavic mythological tradition — although blood-sucking beings are also known in other cultural-mythological backgrounds.

Of course, Bram Stoker did not draw his vampire knowledge from Vambéry alone, the phenomenon of the undead being who sucks the blood of the living was already known in literature at that time — the short story ‘The Vampire’ by John William Polidori in 1819, or the famous ‘penny dreadful’ novel *Varney the Vampire; Or, the Feast of Blood* by Thomas Prest and James Rymer from 1847 belonged to the classics of the entertainment genre.¹² In addition, similar stories about werewolves or vampires were prevalent in ethnographic literature describing the untamed regions of the Balkans and Transylvania.

⁹ A. Gieysztor, *Mytologie Slovanů*, transl. H. Komárková, Praha 2020, pp. 206–209.

¹⁰ Zob. J. Likavec, *Bytosti na pomezí*, Praha 2016, p. 123.

¹¹ V. Vondráček, F. Holub, *Fantastické a magické z hladiska psychiatrie*, Praha 1968, pp. 134–135.

¹² T.P. Prest, J.M. Rymer, *Varney the Vampire; Or, The Feast of Blood*, London 1847, <https://tiny.pl/6kbwnzsk> (accessed: 4.06.2024).

Slovaks in Transylvania

Transylvania, a wild mountainous region in the eastern part of the Carpathian range, seemed at the time of writing *Dracula* as an unexplored land, beyond the borders of ‘civilized’ Europe. It was comprised eastern frontier of the Habsburg monarchy and as such was the buffer zone between the domain of the Muslim Ottomans and Christianity. The traditional view of the region at the time was imagined it as a country of bears, wolves and hardy border-folk such as the Wallachians, Hungarians, Szekelyis, people of often uncertain origin and uncertain faith, even ‘natural’ peoples (in J.G. Frazer’s typology laid out in *The Golden Bough*) — such as the Roma, who also appear in *Dracula* as Szgany (a bastardized form of the traditional name of the Gypsies). Among these ‘savage and uncouth’ peoples of Transylvania, Czechs and Slovaks also have a home.

In the very beginning of *Dracula*, in the May 5 record, when Jonathan Harker reflects on what his stagecoach driver is talking about, he demonstrates a level of linguistic (particularly etymological) knowledge that was very characteristic of Vambéry. (Old) Slovak terms for werewolves or vampires (*vrolok*, *vrkoslak*, *ordog*) are mentioned here. The traveller Harker introduces picturesque, but strange Slovak shepherds in the book’s opening chapter as a stereotypical folkloristic element of set dressing. The Slovaks appear again in the record from June 17, when they bring empty coffins to Dracula’s castle, only to be taken away with the Szgany a few days later. They were filled with clay and, in one case, a little something extra.¹³

The Szgany and their Slovak collaborators act as people who are willing to do even the strangest things in exchange for money. They do not ask when they are to be paid, and rather loyally serve the master who pays them, but at the same time they are independent and ‘sceptical,’ they are not afraid, or rather — they have their own world of superstitions and rules. Since they are a collective entity, they do not have individual identities or personalities, they are a group, a bunch. This also makes them a kind of unknown, hostile quantity for the English gentleman, one that has pagan features, is uneducated, foreign. As for the reader, the collective character is supposed to help them ascribe a face, or at least a corporeal form, to the thus far unnamed evil — a dark, featureless army of minions, henchmen though whom this dark presence enacts its will.

Interestingly, Transylvania is not the homeland of Slovaks, although in the 18th and 19th centuries men from Slovakia often did travel to work in the Western Balkans and created Slovak enclaves in the areas of Vojvodina and Banat, i.e. regions not far from Transylvania. The narrator Harker (or rather Bram Stoker) was correct in not perceiving the Slovaks as natives, but as one of the groups that work

¹³ B. Stoker, *Dracula*, pp. 47–48

for the ‘Master.’ The fact that it was a ‘task force’ is also evidenced by the fact that Stoker speaks only about stout men, not about families, women, children, but about a typical group of people who earn a living... And work for the highest bidder.

We will meet the Slovaks in the text only after more than three hundred pages of *Dracula*’s sojourn in London. They appear again in Jonathan Harker’s writing, in a situation where the vampire hunter Van Helsing, accompanied by other gentlemen, listen to the story of transporting the coffin by boat and with the help of rafters — and these rafters are once again the Slovaks. Rafting, particularly river rafting, is perceived as a traditional trade in Slovakia.

In the final passage, one of the traffickers is found dead and a woman in the crowd shouts: ‘This is the work of a Slovak!’¹⁴ The connection between diabolical darkness, death and Slovaks thus reappears in *Dracula* and does not exactly contribute to the best reputation of the ethnic group. A few pages later, Mina Harker writes: ‘In my husband’s diary, Skinsky is mentioned as dealing with the Slovaks who trade down the river to the port; and the a man’s remark, that the murder was the work of a Slovak — showed the general feeling against his class.’¹⁵ When the group decides to go in search of a coffin sailing on the river, the Slovaks are described as strong and ruthless, with whom it will be necessary to fight and get the vampire in the coffin. The last mention of Slovaks is from November 4, when Dr Steward states that while their steamer had problems with rapids on the river, the Slovaks showed themselves to be masters of local waterways and escaped with a coffin with a certain count inside... So there’s at least something positive the Slovak have to show for themselves — their rafting skills.

Cinematic *Dracula* and Slovakia

The Slovak footprint that shadowed the infamous count survived the death of his creator (in 1912) and followed him to *Dracula*’s film adaptations. Not blood, but the film reel keeps the story of the vampiric count from final death.

The first film adaptation and one of the first horror films ever, a silent film heavily inspired by *Dracula*, was the Friedrich Wilhelm Murnau’s *Nosferatu — Eine Symphonie des Grauens* (1922) and was shot largely in Slovakia. Orava Castle, located on a high rock above the Orava River in northern Slovakia, was depicted by the German director as a fitting residence for the ghastly count. The character of the bloodthirsty *Nosferatu* was played by Max Schreck, an actor whose face became the perfect icon of the bloodthirsty aristocrat.

This Slovak footprint was also honored by creators Mark Gatiss and Steven Moffat in the latest (but not very successful, truth be told) adaptation in the form

¹⁴ *Ibid.*, p. 349.

¹⁵ *Ibid.*, p. 352.

of the series *Dracula* produced by Netflix. Once again Orava Castle was chosen as the backdrop, as was the open-air museum of the Slovak village of Zuberec and localities in Banská Štiavnica. Of course, these ‘movie backdrops’ did not lead to the volume of tourism that Transylvania has, where the legend of Dracula was appropriated by Bran Castle, which had historical links to the original Vlad Tepes III.

Conclusion: Stoker and His Slovak World

From the text of the novel *Dracula*, it is clear that Bram Stoker perceived the Balkans and Eastern Europe as an exotic enough place to revive a scary character and the horror of a folk story. At the same time, we can trace certain inspirations from the life of Bram Stoker himself, who was very well versed in literature (vampire stories had already appeared on the scene before Stoker) or with medical parallels (blood transfusion was a fairly recent invention at the time of writing).

The Slovak footprint in *Dracula* is conventional, stereotyped as a contemporary image of the gross, underdeveloped, barbaric ethnic groups inhabiting the Balkans. Slovaks also became part of this folklore thanks to a Hungarian scientist, linguist and traveller, with whom Stoker was most likely acquainted with.

Bram Stoker perceived this world of vampires and dark forces as a sort of period set piece, not knowing that his work would become open the way for various tropes potent codified by the film industry, like the modern, teen-romance vampires. Mythological and folk tales have thus successfully transformed into a phenomenon, which today is undoubtedly still an exciting prospect for other speculative and fantastical works that try to attract readers with their exoticism.

Bibliography

Literary sources

- Belford B., *Bram Stoker and the Man Who Was Dracula*, Da Capo Press, Cambridge 2002.
- Farson D., *The Man Who Wrote Dracula: A Biography of Bram Stoker*, St. Martins Press, New York 1975.
- Gieysztor A., *Mytologie Slovanů*, transl. H. Komárková, Argo, Praha 2020.
- Lukavec J.J., *Bytosti na pomezí*, Pulchra, Praha 2016.
- Nakonečný M., *Lexikon mágie*, Ivo Železný, Praha 1993.
- Stoker B., *Dracula*, Oxford University Press, Oxford–New York 1992.
- Stoker D., Barker J.D., *Dracul*, Penguin–Random House, New York 2018.
- Uličný P., ‘Athenaeum’, [in:] B. Stoker, *Dracula*, transl. K. Slugeňová-Cockrell, M. Plch, Európa, Bratislava 2018, pp. 457–475.
- Vambéry Á., *Moje životné zápasy*, Liliium Aurum, Dunajská Streda 2022.
- Vondráček V., Holub F., *Fantastické a magické z hladiska psychiatrie*, Státní zdravotnické nakladatelství, Praha 1968.

Internet sources

‘The Life of Bram Stoker’, The Bram Stoker Estate, <https://www.bramstokerestate.com/life>.

Prest, T., Rymer, J., *Varney the Vampire; Or, the Feast of Blood*, printed and published by E. Lloyd, London 1847, <https://www.gutenberg.org/ebooks/14833>.

Filmography

Dracula, dir. M. Gattiss, S. Moffat, Netflix, USA 2020.

Nosferatu — Eine Symphonie des Grauens [*Nosferatu: A Symphony of Horror*], dir. F. Murnau, Germany 1922.

Grzegorz Trębicki

ORCID: 0000-0001-6740-8922

Jan Kochanowski University of Kielce, Poland

The End of the World of Values: The Abandonment of the Axiological System in Recent Secondary World Fantasy for Young Readers. Part 1 — The Classical Model

Keywords: fantasy for young readers, YA fantasy, didactic fantasy, axiology

Słowa kluczowe: fantasy dla młodzieży, young adult fantasy, fantasy dydaktyczna, aksjologia

Summary

The objective of the present work (which is the first in the two-part series) is to describe the evolution of the literary genre of secondary world fantasy for young readers in reference to the axiological system that prevails in its most canonical texts. The discussion is based on a three-level axiological model previously proposed by the author. It will be first analyzed how this model functions in the classical works by J.R.R. Tolkien and Ursula K. Le Guin, and then shown how it is transformed in more recent texts. The whole process will demonstrate a gradual abandonment of fantasy's axiological and didactic ambitions.

I

The present work is the first in the series of papers which attempt to describe the literary genre of secondary world fantasy for young readers in terms of the axiological system that prevails in its most canonical texts. As a point of reference, a three-level axiological model proposed by the author will be used. The objective is to demonstrate: first, how this model functions in the classical works by J.R.R. Tolkien (*The Lord of the Rings*, 1954–1955) and Ursula K. Le Guin (*A Wizard of Earthsea*, 1968) and then, how it is transformed in more recent texts.

The whole process documents, in the author's opinion, a gradual abandonment of fantasy's axiological and didactic ambitions as well as the rejection of a holistic, mythopoeic vision of the universe and humanity's place in it, that used to be so characteristic for the earlier masterpieces of the genre.

Even at a very casual glance, secondary world fantasy¹ (henceforward abbreviated as SWF) — the particular genre of non-mimetic or fantastic fiction that can probably be most briefly and reasonably described as comprising works whose plots are set in secondary worlds; worlds whose technological levels and social structures resemble medieval or ancient times, and in which magic operates effectively — appears to have exhibited, at least for most of its history, striking axiological or even didactic entanglements and interrelations. It is no accident, then, that the genre has always been in the centre of attention of not only the scholars and critics dealing specifically with fantastic/non-mimetic fiction as such, but also of those interested rather in children's or YA literature in general, or those taking not a strictly literary but rather a more interdisciplinary, especially pedagogical approach. And it is also no accident that the classical SWF masterworks such as J.R.R. Tolkien's *The Hobbit* and *The Lord of the Ring* or Ursula K. Le Guin's *A Wizard of Earthsea* have frequently been included in various officially or unofficially designed and approved reading lists for young readers.

Obviously, it would be an exaggeration to claim that the whole genre of secondary world fantasy can be described as didactic or axiological literature for young readers. There exists also a 'heroic fantasy' tradition started by Robert E. Howard's Conan series and continued by such writers as Fritz Leiber, Michael Moorcock, Karl Edward Wagner and others. There are specifically 'adult' fantasy novels by, for example, Tanith Lee with strongly emphasized and sometimes graphically described sexual content. There are, finally, recent series by George R.R. Martin (*A Song of Ice and Fire*), Steven Erikson (*The Malazan Book of the Fallen*) or Richard Morgan (*A World Fit for Heroes*) which definitely cannot be qualified as young readers' fiction. But if we look at the core of the modern SWF tradition, the majority of works representing the golden age of fantasy from 1950s till 1980s, the classical masterpieces of J.R.R. Tolkien (*The Hobbit* and *The Lord of*

¹ The term 'secondary world fantasy' or a very similar one 'imaginary world fantasy' has been used by such critics as Lin Carter (*Imaginary Worlds: The Art of Fantasy*, New York 1973), Kenneth J. Zahorski and Robert H. Boyer ('The Secondary Worlds of High Fantasy', [in:] *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, red. R.C. Schlobin, Brighton 1982, pp. 82–104) as well as Colin Manlove (*The Fantasy Literature of England*, London–New York 1999). This category essentially refers to the same class of texts as Farah Mendlesohn's 'portal-quest fantasy' (*Rhetorics of Fantasy*, Middletown, CT 2008). It is also, in many respects, analogous to Umberto Eco's notion of 'allotopia' (see. U. Eco, 'Światy science fiction', [in:] U. Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, transl. J. Wajs, Warszawa 2012). Basically, the term in question describes the mainstream of fantasy tradition in the vein of J.R.R. Tolkien's *Lord of The Rings*, or Ursula K. Le Guin's 'Earthsea' cycle (see, for example, A. Zgorzelski, *System i funkcja*, Gdańsk 1999, pp. 104–106, and G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, pp. 9–25.).

the Rings), Ursula K. Le Guin (the ‘first’ Earthsea trilogy), Andre Norton (*Year of the Unicorn*; several of the Witch World novels), Patricia McKillip (*The Forgotten Beasts of Eld* or *The Changeling Sea*) Tanith Lee (*Volkhavaar, Companions on the Road, Winter Players* or *Shon the Taken*), David Eddings (*Belgeriad*), Tad Williams (*Memory, Sorrow and Thorn*) and others, although these texts were, in most cases, not written specifically as children’s or YA fantasy but simply fantasy, they can be (and often are) regarded and analyzed as such.

The basic mechanisms behind this phenomenon seem to be relatively easy to approximate and have already been largely addressed by such critics and scholars as Diana Waggoner,² Jeanne Murray Walker,³ Sheila Egoff,⁴ Ann Swinfen,⁵ Kath Filmer,⁶ Ruth Nadelman Lynn,⁷ and Marek Oziewicz.⁸ The reason why classical SWF is so appealing to young readers and why it can be reasonably viewed as literature especially well suiting their emotional and intellectual needs (although not necessarily purposely designed as such) is SWF’s peculiar axiological structure which, in turn, derives its force from mythopoeic inspirations.⁹ As the subject has been analyzed at length by the critics mentioned above, I will only summarize the main assumptions in the relevant discussion presented so far:

1. The struggle between good and evil is central for secondary world fantasy.

This literature, according to Lynn, deals specifically with ‘such themes as the conflict between good and evil, the struggle to preserve joy and hope in a cruel and frightening world, and the acceptance of the inevitability of death.’¹⁰ ‘Heroic fantasy, like mythopoeic fantasy, emphasizes a conflict between good and evil,’¹¹ contributes Waggoner. ‘If, indeed, the key to life is the struggle between good and

² See D. Waggoner, *The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy*, New York 1978.

³ See J.M. Walker, ‘Rites of Passage Today: The Cultural Significance of *A Wizard of Earthsea*’, *Mosaic* 13, 1980, no. 3–4, pp. 180–191.

⁴ See S.A. Egoff, *Thursday’s Child: Trends and Patterns in Contemporary Children’s Literature*, Chicago 1981.

⁵ A. Swinfen, *In Defence of Fantasy: A Study of the Genre in English and American Literature since 1945*, London–Boston–Melbourne–Henley 1984.

⁶ See K. Filmer, *Scepticism and Hope in Twentieth-Century Fantasy Literature*, Bowling Green 1992.

⁷ See R.N. Lynn, *Fantasy Literature for Children and Young Adults: A Comprehensive Guide*, Westport, CT–London 2005.

⁸ See M. Oziewicz, *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.

⁹ The theoretical part of this paper is largely based on my discussion of axiology in fantasy presented in G. Trębicki, *Świat wartości. Aksjologia fantasty świata wtórnego — model podstawowy*, Kielce 2020, and includes a summary of a model introduced therein.

¹⁰ R.N. Lynn, *Fantasy Literature for Children and Young Adults*, p. xvi.

¹¹ D. Waggoner, *The Hills of Faraway*, p. 36.

evil, then no modern literature expresses it as graphically or as wholeheartedly as modern epic fantasy,¹² summarizes Egoff.

2. Ethical and moral issues are one of the primary concerns of numerous fantasy works.

Thus, the cosmic struggle between good and evil, epic and often semi-religious in nature gains a more moral, explicitly human dimension, related to the universal ethics. As Colin Manlove notices, ‘the hero of fantasy usually has an emotional and spiritual life that we do not often find in science fiction, and his heroism is frequently of the sort that involves helping others. Fantasy tends to be moral in character, depicting the different natures of good and evil, and centrally concerned with viewing conduct in ethical terms.’¹³ Lloyd Alexander, the author of the classical fantasy masterpiece, *Chronicles of Prydain*, remarks that, ‘[t]he fantasy hero is not only a doer of deeds, but he also operates within a framework of morality.’¹⁴ Fantasy of this kind, ‘the ethical fantasy,’ as Francis J. Molson suggests:

is contemporary fantasy for children and young adolescents that is explicitly concerned with the existence of good and evil and the morality of human behaviour. Neither technical nor argumentative, ethical fantasy takes for granted that good and evil exist and that there are substantive, discernible differences between them [...]. Also, ethical fantasy presumes that the choices and decisions of young people, whether they are fully aware or not, involve taking sides between good and evil and sometimes may have results different from what the individual intends or foresees. Further, ethical fantasy presumes that choosing between right and wrong and accepting the consequences of that choice are marks of maturity. In ethical fantasy, then, making moral decisions is an important plot element. Obviously, ethical fantasy is didactic, its creators intending that young readers will find either corroboration for their previous acceptance of the validity of the basic presumptions of the genre or, at the least, justification for maintaining an open mind towards the possible validity of these presumptions.¹⁵

3. Modern fantasy tales to a large extent can be viewed as contemporary analogues of myths or rites of passage as they perform similar cultural and social functions.

They, as Walker suggests, ‘dramatize the passage from childhood [...] to a new social status — manhood’ (or in some cases, womanhood). Their plots ‘externalize that dramatization in clear anthropological terms, the tendency towards such dramatization is inherent in the genre.’¹⁶ The reader symbolically participates in protagonists quest and his/her spiritual transformation and is ultimately initiated into the world of timeless, universal values and archetypes.

¹² S.A. Egoff, *Thursday's Child*, p. 90.

¹³ C. Manlove, *The Fantasy Literature of England*, Brighton 1982, p. 31.

¹⁴ L. Alexander, ‘High Fantasy and Heroic Romance’, *The Horn Book Magazine* 47, 1971, no. 6, p. 583.

¹⁵ F.J. Molson, ‘Ethical Fantasy for Children’, [in:], *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, ed. R.C. Schlobin, Brighton 1982, p. 86.

¹⁶ J.M. Walker, ‘Rites of Passage Today’, pp. 188–189.

4. Fantasy in a manner of speaking assumes the ‘ethical’ nature of the whole universe.

‘Fantasy [...] relies on a moral universe,’¹⁷ claims Farah Mendlesohn. It offers a certain holistic (and ultimately optimistic) vision of humanity’s place in the universe and implies the purposefulness of all things. This attitude is, perhaps, best summarized by M. Oziewicz:

[fantasy] feeds the belief in the ultimate conquest of death based on the perception of the essential oneness and continuity of life. It affirms value of life based on ideals and is concerned with the good of the holistically conceived universe on all levels. It also asserts the purposefulness of life [...]. The poetic thought of mythopoeic fantasy is thus its emphasis on the moral quality of life which it presents through some kind of struggle between good and evil. Other themes that mythopoeic fantasy tales are related to the human place in the world, human happiness and fulfilment, relationships, free will and the decision making process, the reality and intentions of transcendence, the necessity for understanding and forgiving, and similar issues.¹⁸

Thus, the ‘axiological’ SWF clearly proposes a certain holistic, idealistic, even para-religious vision of the universe in which it can be visibly contrasted with the mainstream of contemporary literature which in turn is inspired by moral stances and positions that are dominant in postmodern culture, i.e. materialism, nihilism, radical pragmatism or moral relativism.

5. SWF texts are usually coming-of-age novels with strongly pronounced mythopoeic elements.

Not surprisingly, one of the most frequent elements of fantasy plots, deriving directly from its mythopoeic inspirations, is the theme of initiation and spiritual growth of an adolescent protagonist. Thus, SWF novel often takes shape of a coming-of-age novel against the backdrop of eternal values and truths and a certain kind of transcendence or, at least, semi-transcendence.¹⁹

For the sake of brevity I recounted only some of the most essential characteristics of SWF texts, about which most of the scholars and critics agree — those that would be most crucial for my further discussion.

In another work²⁰ I have suggested that axiology in SWF texts functions on three basic levels which are, in my opinion, relatively easily distinguishable. It could be illustrated in the following way:

¹⁷ F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, p. 50.

¹⁸ M. Oziewicz, *One Earth, One People*, pp. 85, 88.

¹⁹ See J.M. Walker, ‘Rites of Passage Today’, *passim*; M. Oziewicz, *One Earth, One People*, *passim*.

²⁰ See G. Trębicki, *Świat wartości*, chapter 2, pp. 33–76.

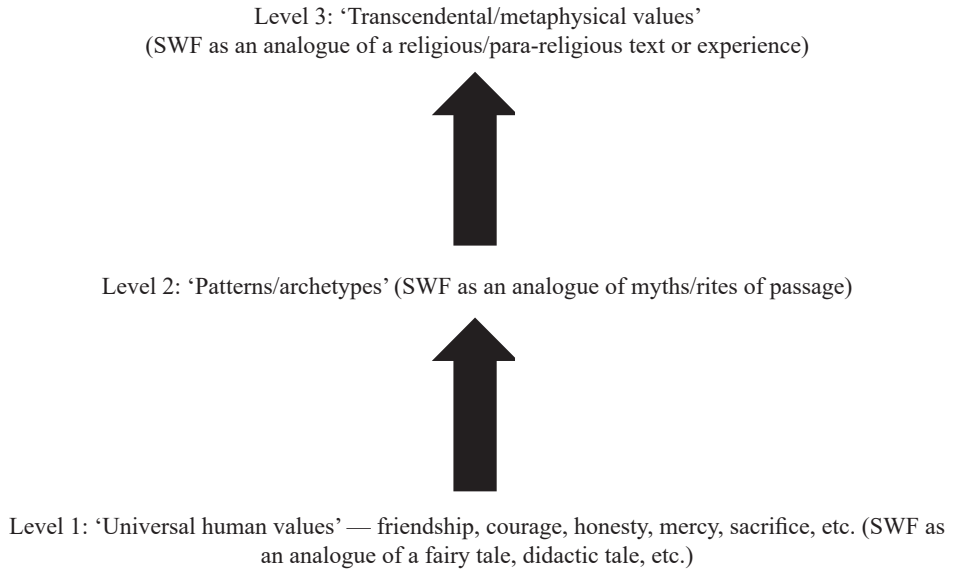


Figure 1. The basic axiological model of SWF

This, obviously, is only a theoretical construct, but I believe a useful one. Not every ‘axiological’ fantasy work exhibits all three levels and, moreover, each work employs them in its own specific way and with variable intensity, but the traces of the system are visible in the majority of the classical SWF texts.

It is also worth noting that the borderlines between the particular levels are not clearly defined (as they probably should not be). In many axiological SWF texts they are rather skilfully merged and integrated with the books’ plots, ultimately creating a profound structure of meaning, which appears more and more clearly before our eyes as we go into deeper analysis. Thus, for example, a given event which at the first glance seems to be simply a good deed performed by the protagonist (level 1), can simultaneously function as an element of an archetype or mythopoeic plot (level 2), and ultimately it can also gain the force of a religious or semi-religious symbol or metaphor (level 3).

In the subsequent section I will briefly discuss, by way of example, the two most quintessential, in my opinion, classical SWF texts that present the full three-level model.

II

Tolkien’s *The Lord of the Rings* (henceforward abbreviated as *LOTR*) and Le Guin’s *A Wizard of Earthsea* (the first book in the ‘first’ Earthsea trilogy; henceforward abbreviated as *Wizard*) are probably the two most canonical SWF works ever. Of the whole SWF they have undoubtedly been given the most attention by

scholars and inspired a lot of insightful critical works. Both novels, obviously, merit a very complex, multi-faceted discussion. At this point, however, I will analyze them briefly only in reference to the model introduced in the previous section. I will also not go into the details of the plots as they have been recounted countless times and I assume they are well known to my readers.

The texts in question pose an especially good example for my argument since they both present a well-developed three-level axiology. As far as *LOTR* is concerned I will focus primarily on the character of Frodo, whose story is basically closest to the universal pattern of the coming-of-age story. *A Wizard of Earthsea*, in turn, is entirely structured around the coming-of-age quest embarked on by Ged, the protagonist.

Thus, on the first axiological level, the protagonists learn how to become mature and deeply ethical individuals. They, predictably, must overcome their own weakness, fear and selfishness, acquire necessary courage and wisdom, but also compassion and forgiveness.

Frodo's main task is probably to resist the power of the One Ring. This is quite symbolic of his inner quest which generally revolves around resisting temptations and renouncing certain feelings and character traits — negative ones such as greed, hate or cruelty, but also desirable ones such as personal happiness and peace. On his way to Orudruin (and then back to the Shire again), he obviously learns the value of friendship and loyalty and, what is more, the import of the decisions he makes. He has many opportunities to make ethical choices; he chooses whom to trust and whom not to, shows his mercy to Gollum (and later to Saruman), decides to continue his quest alone for the sake of his friends, etc. At all times he is shown as a good person in terms of conventional morality — or someone aspiring to be good despite his weakness.

Ged's moral evolution is more dynamic in the sense that — in contradistinction to Frodo, who never really strays from the right path — he actually performs several bad deeds and, to a large extent, he himself is the source of the evil he ultimately must subdue. Thus, the book is, in a way, a story of his personal redemption. Another important difference between the protagonists is that Frodo's morality is basically passed to him by figures of authority and wisdom ('downloaded' as F. Mendlesohn puts it)²¹ whereas, in Ged's case, although figures of wisdom are still present in the narrative (Archmage Nemmerle, and particularly Ged's first mentor, Ogion), he must acquire the knowledge of how to act morally for himself. As a result, his inner quest in search for ethical maturity is much more active. On his way Ged, similarly to Frodo — or perhaps more so — has an opportunity to make meaningful choices. After Nemmerle's death and his conversation with the new Archmage, Gensher, he realizes the consequences of his deeds and sets out on a journey in order to amend them; on Pendor he refuses to strike the deal with the dragon Yevaud in order to secure the safety of the people of Low Torning; on

²¹ See F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, pp. 7–17.

Osskil he rejects the temptations of the ancient forces of darkness. Finally, aided by his friend Vetch, he completes his quest by uniting with his shadow, and becomes a wise, responsible individual.

On the second level of the presented model, protagonists' comings-of-age become a part of a larger framework of archetypes and eternal truths. Their stories largely conform to the Campbellian 'hero's journey' trope²² or rites of passages as described by Arnold Van Gennep²³ and Eleazar Meletinsky.²⁴ They include such typical elements as: a call to adventure which wrestles the protagonists from their mundane reality; various tests which protagonists have to pass, sometimes with the assistance of unusual or magical helpers; crucial decisions of an ethical nature they must take in order to complete their maturation; a separation from society and — both in case of Frodo and Ged — a symbolic temporary near-death experience; spiritual transformation (dramatized in a single act in Ged's case as he embraces and unites with his shadow at the end of the book); an acquisition of a 'treasure' or 'boon' which protagonists 'can bestow on [their] fellow man,'²⁵ at the same time contributing to the victory of the forces of good or harmony and a renewal of the protagonist's world — on a grander (in Frodo's case, since his mission is instrumental in defeating Sauron) or a lesser scale (in Ged's case, as he achieves personal maturity and indirectly also brings back balance to the world). This is followed by the protagonist's rise to a new, ultimately noble (and nonetheless demanding) status — a sort of semi-saint and saviour in Frodo's case and a wise powerful mage in Ged's case. On a more personal and psychological level, the ultimate outcome is 'identity regained, achieving one's completeness, finding both oneself and the way back home, as well as the model of being a human being at the full potential.'²⁶

Thus, performing deeds and holding attitudes that are desirable from the point of view of universal, in a manner of speaking 'mundane,' everyday human morality, Frodo and Ged also become symbols of everlasting archetypal values and vehicles of deeper, mythopoetic significance.

To this (in both books) is subtly added a third axiological level — the level of transcendental truths and values, in which the texts deliver a sort of semi-religious experience. Although neither of the novels includes a direct reference to any 'real' faith,²⁷ and institutionalized religion does not function in their respective

²² See J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton 1973.

²³ See A. Van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago 1960.

²⁴ See E.M. Meletinsky, *The Poetics of Myth*, London 1976.

²⁵ See J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, p. 30.

²⁶ B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009, p. 254; impromptu translation by G. Trębicki.

²⁷ Although, Tolkien's Christian and Le Guin's Taoistic inspirations are clearly visible and have been thoroughly analyzed by numerous critics. See, e.g. T.A. Shippey, 'The Magic Art and the Evolution of Words: Ursula Le Guin's Earthsea Trilogy', *Mosaic* 10, 1977, no. 2, pp. 147–163; T.A. Shippey, *The Road to Middle-Earth*, London 1982; T.A. Shippey, *J.R.R. Tolkien, Author of*

fictitious worlds, they both are para-religious in the way that they emphasize the transcendental nature of reality and strongly affirm spiritual dimension of human existence. In *LOTR* we are occasionally reminded about the invisible Providence and in *Wizard* we are lectured about the all-permeating Equilibrium. At some level both Frodo and Ged also act (albeit not quite consciously) as agents of higher transcendental powers in the eternal struggle between good and evil, light and darkness, chaos and equilibrium.

The ontological systems created by Tolkien and Le Guin differ in a lot of ways, however, they share one important characteristics: they offer a holistic vision of a moral universe with a clearly designed human place in it, and they imply purposefulness of all things. In Tolkien's and Le Guin's secondary worlds 'everything is suffused with a moral sense — a corollary of the author's use of cognitive strategy which assumes the meaningfulness of universe and the existence of some form of the supernatural.'²⁸

Thus, both discussed works offer complete three-level axiological systems. They belong to a very specific kind of 20th-century fiction. Filmer declares that fantasy literature:

has a significant part to play in the religious concerns of the late twentieth century, and that the discourse of religion marginalized not only by a consumerist and materialist society, but also by the anti-theological discourse of certain contemporary literary theories is legitimized in these genres. It is said that energy never dissipates, but merely changes its form; so the linguistic expression of the most profound human needs is displaced from religion to literature, but to a certain kind of literature which makes available the symbolic forms by which ontological and metaphysical concerns might be addressed [...] in fantasy literature the notion of secularity itself is displaced in favour of affirmative metaphysics.²⁹

Three-level axiological fantasy seems, then, to fulfil the needs of the contemporary young reader who, on one hand often rejects institutionalized religion, but on the other seeks an element of the sacred.³⁰ It offers a new para-religious narrative trying to make it comprehensible and attractive.

Although written more than a half century ago, both *LOTR* and *Wizard* remain among the greatest masterpieces of axiological fantasy. They also successfully employ the model that I have attempted to sketch out in my introduction.

In the subsequent paper I will analyze three SWF texts representative, in my opinion, of more recent stages of the evolution of SWF genre convention. On their basis I will try to demonstrate how the described model is transformed, gradually reduced, and, ultimately, rejected in later SWF works, and how the genre abandons its axiological ambitions altogether.

the Century, Boston–New York 2000; R. Scholes, 'The Good Witch of the West', [in:] R. Scholes, *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, London 1975, pp. 77–99.

²⁸ M. Oziewicz, *One Earth, One People*, p. 66.

²⁹ K. Filmer, *Scepticism and Hope in Twentieth Century Fantasy Literature*, pp. 4–5.

³⁰ B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, p. 96.

Bibliography

Literary texts

- Le Guin U.K., *A Wizard of Earthsea*, Penguin Puffin Books, London 1968.
Tolkien J.R.R., *The Lord of the Rings*, Harper Collins Publishers, London 1954–1955.

Academic and critical writings

- Alexander L., 'High Fantasy and Heroic Romance', *The Horn Book Magazine* 47, 1971, no. 6, pp. 577–584.
- Campbell J., *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton 1973.
- Carter L., *Imaginary Worlds: The Art of Fantasy*, Ballantine Books, New York 1973.
- Eco U., 'Światy science fiction', [in:] U. Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, transl. J. Wajs, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, pp. 233–241.
- Egoff S.A., *Thursday's Child: Trends and Patterns in Contemporary Children's Literature*, American Library Association, Chicago 1981.
- Filmer K., *Scepticism and Hope in Twentieth-Century Fantasy Literature*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1992.
- Lynn R.N., *Fantasy Literature for Children and Young Adults: A Comprehensive Guide*, Libraries Unlimited, Westport, CT–London 2005.
- Manlove C., 'On the Nature of Fantasy', [in:] *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, ed. R.C. Schlobin, Harvester Press, Brighton 1982, pp. 16–35.
- Manlove C., *The Fantasy Literature of England*, Macmillan Press, London–New York 1999.
- Mendlesohn F., *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 2008.
- Meletinsky E.M., *The Poetics of Myth*, Routledge, London 1976.
- Molson F.J., 'Ethical Fantasy for Children', [in:] *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, ed. R.C. Schlobin, Harvester Press, Brighton 1982, pp. 82–104.
- Oziewicz M., *One Earth, One People: The Mythopoeic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, NC–London 2008.
- Scholes R., 'The Good Witch of the West', [in:] R. Scholes, *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, University of Notre Dame Press, London 1975, pp. 77–99.
- Shippey T.A., *J.R.R. Tolkien, Author of the Century*, Houghton Mifflin Company, Boston–New York 2000.
- Shippey T.A., 'The Magic Art and the Evolution of Words: Ursula Le Guin's Earthsea Trilogy', *Mosaic* 10, 1977, no. 2, pp. 147–163.
- Shippey T.A., *The Road to Middle-Earth*, George Allen & Unwin, London 1982.
- Swinfe, A., *In Defence of Fantasy: A Study of the Genre in English and American Literature since 1945*, Routledge, London–Boston–Melbourne–Henley 1984.
- Trębicki G., *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Universitas, Kraków 2007.
- Trębicki G., *Świat wartości. Aksjologia fantasty świata wtórnego — model podstawowy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2020.
- Trocha B., *Degradacja mitu w literaturze fantasty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.
- Van Gennep A., *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, Chicago 1960.
- Waggoner D., *The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy*, Atheneum, New York 1978.

Walker J.M., 'Rites of Passage Today: The Cultural Significance of *A Wizard of Earthsea*', *Mosaic* 13, 1980, no. 3–4, pp. 180–191.

Zahorski K.J., Boyer R.H., 'The Secondary Worlds of High Fantasy', [in:] *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, red. R.C. Schlobin, Harvester Press, Brighton 1982, pp. 82–104.

Zgorzelski A., *System i funkcja*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1999.

Paweł Kaczyński

ORCID: 0000-0003-1141-1967

Uniwersytet Wrocławski

Nie tylko pies. Świat zwierzęcy w powieści i serialu *Czterej pancerni i pies*

Słowa kluczowe: *animal studies*, *Czterej pancerni i pies*, druga wojna światowa, baśnie, psy

Keywords: *animal studies*, *Four Tankmen and a Dog*, World War II, fairy tales, dogs

Not Just the Dog: The Animal World in the Novel and TV Series *Four Tankmen and a Dog*

Summary

Anthropomorphization is a key category for discussing the depiction of the animal world in the novel and TV series *Four Tankmen and a Dog*. This applies to both individual specimens of portrayed species as well as to the structure of, and divisions prevailing in, the animal world. In other words, relations in the animal world sometimes mirror those in the human world. Animals are not treated as autonomous entities. Both their behaviour in performing various tasks and the way they are talked about indicate that even a creature as brilliant as Szarik, whose uncanny intellect would have him easily fit in a fairy tale, is ultimately treated as subservient to man (or perhaps him especially, seeing that, as his master's magical assistant, it is ultimately his calling). Dogs, horses, cows — they are there to serve humans in various ways, and their anthropomorphic representations only further this notion. The same principle applies to wild animals — killing them provides one with food and clothing, but it is also shown as a test of manhood, as well as a skill that is most useful for a prospective soldier. The only being in the novel and series that could be subjugated or defeated by humans (or dogs), and is equally reluctant towards all strangers entering its territory, is the cat.

Jakiej właściwie rasy jest Szarik? Wszyscy, którzy oglądali serial, nie mają wątpliwości — to owczarek niemiecki, bo takiej rasy niewątpliwie są psy¹, które wcieliły się w głównego zwierzęcego bohatera. W powieści sprawa jest jednak bardziej skomplikowana. W pierwszym tomie Janek reaguje na słowa starszyny Czernousowa, który nazywa czworonoga kundlem, następująco: „On nie jest kundlem. [...] Pełnej krwi wilczur syberyjski”². Pomińmy już to, że wedle współczesnej kynologii nazwa „wilczur” przysługuje tylko jednej szczególnej rasie (saarlooswolfhond), natomiast w odniesieniu do pozostałych jest potocznym synonimem „owczarka”³. Czy wobec tego istnieją owczarki syberyjskie? Nazwa ta jest równolegle używanym określeniem owczarka kaukaskiego. Wzięła się być może stąd, że, jak pisze Iwona Czechowska:

W latach 20. XX wieku w Rosji Radzieckiej sporządzono pierwszy opis wzorca i rozpoczęto planową hodowlę owczarka kaukaskiego. Selekcji hodowlanej dokonywano pod kątem siły fizycznej, pewności siebie, odwagi, wyostrzonych zmysłów słuchu i wzroku, a także obfitej szaty, chroniącej przed trudnymi warunkami klimatycznymi. Według niektórych przekazów, zamysłem hodowców było stworzenie rasy przeznaczony do pilnowania więźniów w obozach pracy na Syberii. Być może wówczas utarła się nazwa „owczarek syberyjski”, która przetrwała do dziś⁴.

Znaczyłoby to być może, że suczka Mura, matka Szarika, albo jego tatuś, o którym nic nie wiemy, służyli kiedyś w NKWD.

Na tym jednak problem się nie kończy. W drugim tomie powieści i w serialu (odcinek *Zakład o śmierć*) znowu zostaje określona rasa Szarika, i znowu ma w tym udział starszyna Czernousow. Na oznajmienie chorążego żandarmerii, że Szarik to „niemiecki wilczur”, radziecki podoficer odpowiada: „Alzacki, nie niemiecki”, na co chorąży uściśla: „W niemieckiej służbie”⁵. Notabene, według większości źródeł⁶ nazwa „owczarek alzacki” pojawiła się po drugiej wojnie światowej jako tymczasowy zastępnik „owczarka niemieckiego” ze względu na złe skojarzenia ze wszystkim, co niemieckie. W takim wypadku użycie jej przez Czernousowa byłoby anachronizmem. Ważniejsze jest jednak co innego: nad Odrą Szarik niejako zmienia tożsamość — z „wilczura syberyjskiego”, którym był jeszcze pod Studziankami⁷ na „alzackiego”. Z tożsamością tą jest również

¹ Szarika grał pies Trymer i dwaj dublerzy, Spik i Atak, oraz (jako szczenię w pierwszym odcinku) dwa kundelki. Zob. M. Łazarz, *Czterej pancerni i pies. Przewodnik po serialu i okolicach*, Wrocław 2006, s. 113.

² J. Przymanowski, *Czterej pancerni i pies*, t. 1, Warszawa 1966, s. 33.

³ I. Czechowska, *Wilczur a owczarek niemiecki — czy to ta sama rasa psa?*, Fajny Zwierzak, <https://tiny.pl/7gv7-qcv> (dostęp: 2.01.2024).

⁴ I. Czechowska, *Owczarek syberyjski — opis, waga, wymagania, porady praktyczne*, Fajny Zwierzak, <https://tiny.pl/565m1v84> (dostęp: 2.01.2024).

⁵ J. Przymanowski, *Czterej pancerni i pies*, t. 2, Warszawa 1969, s. 283.

⁶ Zob. J. Novotny, J. Najman, *Psy rasowe*, Warszawa 1976; I. Czechowska, *Owczarek alzacki — opis, charakter, ceny szczeniąt, porady*, Fajny Zwierzak, <https://tiny.pl/wzssnt2s> (dostęp: 2.01.2024).

⁷ J. Przymanowski, *Czterej pancerni i pies*, t. 1, s. 184.

inny kłopot. W odcinku *Brzeg morza* (sceny tej nie ma w powieści) na pytanie jednego ze zwiadowców: „Czto eto za pios?“, Marusia odpowiada: „Sowietsko-polskij”⁸. Zwiadowca ów powtarza to określenie w odcinku *Zakład o śmierć* w cytowanej scenie konfliktu o Szarika z żandarmami⁹.

Z takim niezwykłym określeniem pochodzenia i rasy Szarika koresponduje kategoria, którą należy uznać za kluczową dla sporej części całej kreacji świata zwierzęcego w powieści i serialu — antropomorfizacja. Dotyczy to zarówno poszczególnych osobników, jak i ukształtowania i podziałów panujących w zwierzęcej społeczności. Mówiąc inaczej — stosunki w świecie zwierząt bywają odwzorowaniem relacji w świecie ludzi. Najlepszym przykładem antropomorfizacji indywidualnej jest właśnie Szarik. W zasadzie jedyne jego ograniczenie określa Gustlik w chwili, gdy pies wraca sam do czołgu stojącego nad Odrą i nie wiadomo, co stało się z Jankiem: „Że też my jego mówić nie nauczyli”¹⁰. W serialu brzmi to nawet dobitniej: „Że też my cię, pierona, jeszcze godać nie nauczyli”¹¹ — owo „jeszcze” podkreśla, że poza zdolnością mówienia Szarik posiadał już wszelkie umiejętności. W powieściowej narracji pojawia się jednak w tym miejscu pewien „bezpiecznik”. Grigorij uznaje optymistycznie, że skoro pies przybiegł, to Jankowi nic się nie stało, bo przecież Szarik nie opuściłby go w potrzebie, „ale szybko posmutniał, bo sam przecież wiedział, że bywają niebezpieczeństwa, których pies nie jest w stanie zrozumieć, a więc i pomóc nie potrafi”¹². Takich bezpośrednich przypomnień o fakcie, że czworonóg to jednak nie całkiem człowiek, jest w powieści bardzo niewiele, a w serialu, ze względu na inny typ narracji, jeszcze mniej. Na przykład w odcinku *Brama* Grigorij mówi: „Na człowieka jest wiele sposobów, żeby wytłumaczyć. Można prośbą, można groźbą, można po partyjnej, po komsomolskiej linii... Ale psu wytłumacz!”¹³ Znacznie więcej znajdziemy jednak opinii na temat Szarika w stylu tej, którą wyraża Gustlik, gdy wyrzuca sobie, że sam na sam z Honoratką „okazję niezwykłą jak pies różę zmarnował. Jak pies właśnie i to nie Szarik, który ma rozum większy od niejednego, co na dwóch nogach chodzi i diabli wiedzą, co ma na naramiennikach naszyte”¹⁴.

Oczywiście, Szarik wielokrotnie zachowuje się jak zwyczajny pies — cieszy się na widok lubianych osób, liże je po twarzy, szczeka na wrogów, podbiera czapki czołgistów, by wymościć sobie legowisko itp. Do zestawu zachowań i umiejętności dobrze wytresowanego psa dochodzi jednak w powieści rozumienie wykraczające poza proste komendy, a nawet działanie z własnej inicjatywy (zawsze z pozytywnym skutkiem), a przede wszystkim „myślenie” — stylizowane co

⁸ *Czterej pancerni i pies*, reż. K. Nałęcki, odc. 8. *Brzeg morza*, 00:06:43.

⁹ *Czterej pancerni i pies*, odc. 13. *Zakład o śmierć*, 00:43:12.

¹⁰ J. Przymanowski, *Czterej pancerni i pies*, t. 2, s. 262.

¹¹ *Czterej pancerni i pies*, odc. 13. *Zakład o śmierć*, 00:21:00.

¹² J. Przymanowski, *Czterej pancerni i pies*, t. 2, s. 262–263.

¹³ *Czterej pancerni i pies*, odc. 20. *Brama*, 00:21:20. Podobnie w tomie trzecim powieści.

¹⁴ J. Przymanowski, *Czterej pancerni i pies*, t. 3, Warszawa 1970, s. 99.

prawda w narracji, jednakże ewidentnie antropomorfizujące zwierzaka. Przykładem choćby wędrowka Szarika pod Studziankami z listem do generała. Gdy pies ulega instyktowi głodu, chwytą zająca i pożera go, po błogim uczuciu sytości i rozleniwienia „powraca pamięć i wstyd. Miał przecież biec i szukać”. Kiedy zaś po chwili natyka się na niemieckiego psa: „Denerwuje go, że dał się zaskoczyć, wie, że powinien biec dalej, szczerzy jednak na wszelki wypadek zęby, bo tak się wie, że powinien pokazać, że też ma kły”¹⁵. Opisy zachowań zwierzęcych przeplecione zostały z supozycjami ludzkich odczuć i wiedzy. Podobnie wygląda to w opowieściach o ratowaniu Grigorija i Lidki uwięzionych w wozowni pałacu Schwarzer Forst (gdy Szarik po zapachach wyczuwa, gdzie uwięzieni są przyjaciele, ale już nazwanie tych zapachów „mydłanokolońskim” i „skórzanooliwnym”, podobnie jak „rozmyślania” psa nad najlepszym sposobem przedostania się do wnętrza, to daleko posunięte ucłowieczenie), czy o samotnym przepływaniu Odry po ujęciu załogi przez hitlerowców na niemieckim brzegu. Tylko raz ten człowieko-pies popełnia błąd wynikający z niemożności wytłumaczenia mu, że powinien ostrożniej rozłożyć siły — gdy nosi trotyl w tunelu berlińskiego metra i ze zmęczenia myli się, przynosząc z powrotem zapalnik.

Lista bohaterskich wyczynów Szarika jest długa. Poczynając od ostrzeżenia bohaterów przed tygrysem, kiedy był jeszcze szczeniakiem, przez pomoc Jankowi w dostaniu się do brygady, uratowanie okrążonego batalionu Baranowa i załogi czołgu, wskazanie kryjówki niemieckiego snajpera, który zranił Marusię, „uzdrowienie” Janka w szpitalu, uprzedzenie czołgistów o niemieckich maruderach podczas podróży ze szpitala, uwolnienie Grigorija i Lidki w Schwarzer Forst, sprowadzenie Tomasza do zasypanych w podziemnej fabryce Janka i Gustlika, potwierdzenie tożsamości Tomka, gdy groziło mu rozstrzelanie za rzekomą zdradę, znalezienie broni u Niemca w „Bierstube”, aż po doprowadzenie załogi i kapitana Pawłowa do ukrytej w podziemiach fortu bomby. Niejednokrotnie to on decyduje o dalszych poczynaniach bohaterów, na przykład gdy pierwszy wskakuje do podziemnej fabryki lub obojętnie wita kapitana Pawłowa, dzięki czemu pancerni przekonują się, że mimo nadzwyczajnego podobieństwa (tylko w powieści, w serialu ten motyw pojawia się szczątkowo) nie jest on jednak ich dawnym dowódcą.

Szarik jest więc niejako podwójnie nadzwyczajny. Nad zwierzętami góruje wieloma „ludzkimi” cechami, zaś nad ludźmi — tymi umiejętnościami zwierzęcia, którymi nie dysponuje człowiek. Wydaje się, że wynika to z dostosowania kreacji psiego bohatera do ogólnie baśniowego wymiaru opowieści. Dlatego również wspomniane pomieszanie ras i „narodowości” czworonoga nie ma większego znaczenia. Szarik nie jest przecież prawdziwym psem, lecz postacią, magicznym, zwierzęcym pomocnikiem człowieka-protagonisty, stworzeniem obdarzonym szczególnymi mocami, zarówno na rozkaz-prośbę jak i z własnej

¹⁵ *Ibidem*, t. 1, s. 184–185.

inicjatywy wykonującym działania, jakich rzeczywiście zwierzę, nawet po „puszczańskie tresurze”, raczej nie byłoby w stanie się podjąć¹⁶.

Prócz tego losy Szarika w pewnym sensie odzwierciedlają dzieje Janka. Jako szczeniak traci matkę, co chłopakowi przypomina jego własne sieroctwo. Kiedy jednak mówi: „Sam zostajesz, Szarik”, Jefim Siemionycz oponuje: „Nikt nie zostaje sam. Taka rzecz każdemu może się trafić [...]. Tak może się trafić i psu, i człowiekowi — pomyślał Janek”¹⁷. Tak jak Szarik, który, wedle słów Jefima, „u ludzi został”, tak i chłopak znalazł człowieka — syberyjskiego myśliwego, który go przygarnął i wychował¹⁸. Można więc uznać, że Janek, tak jak Szarik, jest „sowiecko-polski”. Przyjęcie do brygady pancerniej niepełnoletniego chłopaka stwarza takie same problemy, jak „pobór” jego psa („Brygada pancerna to nie zwierzyniec”)¹⁹, i dopiero ich wspólny fortel z rurą wydechową rozwiązuje sprawę. Kolejnym wspólnym doświadczeniem Janka i psa jest pierwszy w życiu alkoholowy rausz (gdy upijają się starym winem w pałacu Schwarzer Forst). Wreszcie Szarik, podobnie jak jego pan, zakochuje się w Rosjance, ściśle rzecz biorąc w rosyjskiej pudliczce Kroszce z frontowego cyrku. Z trudem się z nią rozstaje, gdy załoga natrafia na rozbitego „Rudego” i zatrzymuje się pod Wejherowem, a cyrk musi jechać dalej.

Ten krótki „romans” Szarika otwiera wątek relacji w świecie zwierzęcych bohaterów powieści i serialu. Otóż wśród zwierząt domowych obowiązuje podobny układ sojuszy i podziałów jak wśród ludzi. Zwierzęta polskie i radzieckie łączy sojusz, w oparciu o który prowadzi się wspólną walkę, ale może on owocować nawet uczuciami (Szarik i Kroszka sympatyzują z sobą i aktywnie uczestniczą w pokonaniu niemieckich maruderów). Niemieckie zwierzaki są wrogami. Pierwszego z nich Szarik spotyka, gdy biegnie z meldunkiem do generała: „Widzi o parę kroków psa podobnego do siebie. Tamten ma wyższe nogi, jest cięższy, sierść ma krótszą, przystrzyżoną i na szyi połyskuje mu nabijana ćwiekami obroża”²⁰. Na następnej stronie niemiecki pies zostaje nazwany „alzaczykiem”, co wyjaśniałoby jego krótszą niż u Szarika (jeszcze wtedy owczarka syberyjskiego, ściślej: kaukaskiego) sierść. Ale owa sierść jest „przystrzyżona”. Wysoki, dobrze zbudowany, krótko ostrzyżony i do tego budząca nieprzyjemne wrażenie „nabijana ćwiekami” obroża. Czy przypadkiem nie chodzi tu o to, by opis psa nasuwał skojarzenia z wizerunkami „nordyckich” blond-bestii z SS? Po zacieklej walce Szarik przegryza gardło „alzaczyka”, a: „Wróg skowyczy wysokim głosem, woła o pomoc”²¹.

¹⁶ Szerzej na ten temat zob. P. Kaczyński, *Motywy mityczne i baśniowe w powieści „Czterej pancerni i pies”*, [w:] *Czterej pancerni i pies. Wokół fenomenu kulturowego*, red. M. Hlebionek, R. Moczkoan, Toruń 2022, s. 119, 124.

¹⁷ J. Przymanowski, *Czterej pancerni i pies*, t. 1, s. 8.

¹⁸ Pomijamy tu historyczne zafalszowanie losów Janka — w tamtym czasie Polacy nie trafiali na Syberię w wyniku dobrowolnej „wędrówki”.

¹⁹ J. Przymanowski, *Czterej pancerni i pies*, t. 1, s. 41.

²⁰ *Ibidem*, s. 185.

²¹ *Ibidem*, s. 186.

Nieco mniej oczywisty jest status kota. Czarny futrzak z pałacu Schwarzer Forst może być inkarnacją wroga. Na jego widok Szarik, zaniepokojony losami Lidki i Grigorija, „od dawna sprężony do skoku, obnażył kły, lecz nagle zrezygnował, przypomniał sobie, że ma znacznie ważniejsze sprawy na łbie niż popędzanie kotu kota”. Wycofał się więc, a „czarny, nieco zdziwiony, ale dumny, z wyprostowanym ku górze, z lekka falującym ogonem, patrzył, jak pies [...] zniknął za węglem. Po namyśle zrobił nawet parę dumnych kroków do przodu, ale zaraz wrócił, czując, że bliższy kontakt z przeciwnikiem mógłby się skończyć marnie”²². Kot nie wydaje się człowiekowi tak silny i groźny jak pies, i z tej perspektywy jest przedstawiony w powieści nieco pobłaźliwie. W serialu ta scena jest jednak potraktowana inaczej — dochodzi do starcia, podczas którego kot wydając charakterystyczne dźwięki opędza się od atakującego Szarika, ten zaś dopiero po owej krótkiej potyczce rusza wokół wozowni w poszukiwaniu Lidki i Grigorija. Zarówno w książce, jak w serialu drugie spotkanie ma miejsce w pałacu, już po zdobyciu go przez czołgistów. Szarik goni kota po komnatach i hallu (w serialu, strasząc przy tym Lidkę) lub po sypialni i sali jadalnej (w powieści). W końcu kot ucieka przez okno, a Janek uspokaja psa: „No, cisza, spokój, wypędziłeś złego ducha z pałacu i cisza, dobry pies...”²³. Także w serialu kot określony został mianem złego ducha. Te sceny mogłyby wskazywać, że czarny zwierzak jest reprezentantem dawnych, niemieckich właścicieli, którzy już nie wrócą. W powieści znajdziemy jednak dwa epizody, które podadzą w wątpliwość taką interpretację. Gdy w pałacu wciąż przebywają niemieccy spadochroniarze, po ogłoszeniu alarmu jeden z podoficerów przebiega obok siedzącego we framudze okna kota, ten zaś „zjeżył się, obnażył zęby, a potem przez zakurzoną szybkę obserwował, co się dzieje w dużym hallu...”²⁴. Ten fragment mógłby świadczyć, że zwierzak, zwyczajem wielu kotów, po prostu nie lubi obcych na swym terytorium, niezależnie od ich narodowości. Z kolei tuż po opuszczeniu przez pancernych pałacu, „z ciemnego zakątka wyszedł czarny kot. Wskoczył na ławę, zaczął wachać patelnię po jajecznicy. Kiedy za oknem warknął zapalony silnik, cofnął wąsatą mordkę, zjeżył się i ze wstrętem parsknął jakieś dziwne kocie przekleństwo pod adresem odjeżdżającego Szarika”²⁵. Czy dlatego, że był Niemcem, czy po prostu cały konflikt należy widzieć w kategoriach stereotypu wrogości między psami i kotami? W takim razie uznanie go za „złego ducha” przez ludzi (zresztą chyba z przymrużeniem oka) byłoby przypisaniem mu roli, którą niekoniecznie przeznacza mu narrator. Po stronie odbiorcy leży decyzja czy na „naturalną” w świecie zwierzęcym wrogość nałożyć polityczny podział.

²² *Ibidem*, t. 2, s. 78.

²³ *Ibidem*, s. 101.

²⁴ *Ibidem*, s. 87.

²⁵ *Ibidem*, s. 129.

Niewątpliwie ludzki przesąd odpowiada za uznanie metafizycznej winy innego czarnego kota, tego, który przebiegł czołgowi drogę na podberlińskiej szosie: „Cholera! Psa darmo wozicie — zaklął Wichura [...]. — Kot czarny, los marny”²⁶. Nikt, poza Wichurą, nie przejmuje się tym zabobonem, ale Wichura trzyma się go konsekwentnie. Gdy Honorata proponuje swoje wstawiennictwo za Gustlikiem, który wraz z Grigorijem naraził się dowódcy pijaństwem, kapral odpowiada: „Panna Honorata niech lepiej swego pilnuje, bo przez tego czarnego kota i przez nią wszystko się zaczęło”²⁷. Kiedy w Berlinie „Rudy” omal nie spłonął od pocisku niemieckiego niszczyciela czołgów, Wichura znów twierdzi, że to przez tamtego czarnego kota. Nikt inny tak nie myśli, a niemieckie pochodzenie zwierzaka nie ma w tym wypadku znaczenia chyba nawet dla Wichury — liczy się tylko kolor jego futra.

Inaczej przedstawia się sprawa zwierząt gospodarskich. Tutaj jest możliwa płynna zmiana stron konfliktu, co może wynikać z ich bezwzględnie (dużo bardziej niż w wypadku psów i kotów) służebnego statusu. Tomasz Czereśniak czuje potrzebę zajęcia się jednorogą krową pozostawioną przez Niemców w oborze, bo „nie można, żeby nie dojona [...]. Mleko spływa do cyczków, rozpiera...”²⁸. Ta troska ma jednak charakter nie sentymentalny, a czysto gospodarski — gdy pojawia się okazja pozostawienia krowy w stadzie pędzonym na hodowlę pod Warszawę, Tomek prosi plutonowego, by ten odprowadził jednorogą do obory ojca w Studziankach. Rację ma więc Wichura sugerujący, że Czereśniak w ten sposób wypełnia polecenie ojca, aby „odbierał, co Niemcy nakradli”²⁹. Stado, do którego włączona zostaje jednoroga, to krowy i konie zdobyte przez Polaków w opanowanych po przejściu frontu niemieckich majątkach. Przejście zwierząt w obce ręce kończy się dla wielu z nich tragicznie — hitlerowscy spadochroniarze wybijają dużą część stada granatami moździerzowymi. Różnicę między spodziewanym traktowaniem w warunkach wojennych ludzi i krów precyzyjnie definiuje Tomasz: „Rozumiem, że do ludzi jakiś żal mają, ale czym bydłeta zawiniły? Z moździerzy do krów biją...”. Na co plutonowy wyjaśnia: „Co odbierzemy, to oni dranie wszystko by niszczyli, żeby mogli”. Hitlerowska polityka spalonej ziemi nabiera tu wymiaru szerszego — wybicie krów staje się okazją do zaznaczenia ich swoistej neutralności i bierności w ludzkim konflikcie. Z drugiej strony los bydła może nasuwać skojarzenie z zabiciem przez Niemców ich rodaków wypuszczonych przez Janka z niewoli pod Ritzem: „Tak ich esesmany uczą: gefangene, czyli jeniec, to tchórz, a tchórz nikomu niepotrzebny: erschossen, rozstrzelać”³⁰ — komentuje tamtą sytuację Gustlik. Czy krowy też w ten sposób odpowiedziały za „zdradę”?

²⁶ *Ibidem*, t. 3, s. 141.

²⁷ *Ibidem*, s. 169.

²⁸ *Ibidem*, t. 2, s. 138.

²⁹ *Ibidem*, s. 137.

³⁰ *Ibidem*, s. 370.

W powieści ani w serialu nie ma o tym mowy, ale konie polskich ułanów w tamtej fazie wojny również w większości pochodziły ze zdobytych niemieckich stadnin³¹. Przed walkami na Pomorzu 1 Samodzielna Brygada Kawalerii wojowała głównie jako piechota. Tymczasem na nadmorskiej placówce, gdzie stacjonują czołgiści i ułani, wierzchowiec Kality wspiera argumenty wachmistrza, który przekonuje wracającego z oflagu dawnego dowódcę, by został w nowym wojsku: „Od podwórza przybiegł gniady wierzchowiec Kality, trącił go w ramię łbem i ruchliwymi ciemnymi wargami chwycił cukier z dłoni. — Znajdzie się koń i szabla, a do Berlina blisko”³². Rzut oka na konia przesądza sprawę — rotmistrz decyduje się pozostać. Widok ułańskich koni wywołuje też żal Grigorija: „Czołg dobra rzecz, ale serce dżigita boli”³³ — wyznaje Lidce. Później na zdobyczym (więc niemieckim) koniu ma okazję znaleźć uznanie w oczach surowego wachmistrza Kality podczas szarży na spadochroniarzy. Podobnie zatem jak w przypadku krów, „narodowość” koni nie ma znaczenia, ich służebny status pozwala na bezproblemową zmianę stron konfliktu.

Całkowicie poza światem ludzkich przyjaźni i wrogości pozostają dzikie zwierzęta. W pierwszym tomie powieści (który pierwotnie pomyślany był jako zamknięta całość) „świat psa Szarika, Janka i wielu innych rzeczy — zaczyna się od ryku tygrysa”³⁴. Tak brzmią ostatnie słowa tomu, a pierwszy jego rozdział nosi tytuł „Tygrysie uszy”. Ussuryjski (właściwie: syberyjski) tygrys wojnę między ludźmi traktuje jako zjawisko ułatwiające mu zdobywanie pożywienia i nie boi się huk wystrzałów. Nie on jeden pada ofiarą celnego oka Janka. Wcześniej tego dnia chłopak zabił dwa bażanty, a Jefim Siemionycz odyńca. Narrator wspomina też, że Janek trafił z małokalibrówki wiewiórkę w oko, by nie zepsuć futra, a z rozmowy z Grigorijem dowiadujemy się, że ofiarą myśliwych padają również jenoty („Wy tu futerka zdzieracie z wiewiórek, z jenotów żabami karmionych. — Na kombinezony dla lotników”)³⁵. Wojna jest więc tu tylko tłem, a czasem usprawiedliwieniem, zabijania zwierząt przez myśliwych. Cały pierwszy i drugi rozdział powieści, jeśli podsumujemy sceny i wzmianki w rozmowach lub narracji, ocieka krwią dzikich zwierząt. Szacunek dla „pana tajgi i gór”³⁶, typowy dla myśliwskiego folkloru, nie może przesłonić nierówności szans w tym ludzko-zwierzęcym konflikcie. Tylko tygrysowi udało się zaczepić pazurem nogę Jefima Siemionycza, a co miał do powiedzenia odyniec czy niezliczone bażanty, wiewiórki i jenoty? Zabicie tygrysa staje się dla Janka inicjacją w męskość, a jego

³¹ Zob. C. Leżeński, *Zostały tylko ślady podków...*, Warszawa 1984, s. 165–166; Z. Flisowski, *Pod Mirosławcem, Borujskiem, Złocieńcem*, Warszawa 1974, s. 74.

³² J. Przymanowski, *Czterej pancerni i pies*, t. 2, s. 184.

³³ *Ibidem*, s. 113.

³⁴ *Ibidem*, t. 1, s. 332.

³⁵ *Ibidem*, s. 17. Rękawice ze skóry jenota to także ważny wyraz uczuć w nieudanym związku Janka i Lidki.

³⁶ *Ibidem*, s. 10.

uszy swoistym talizmanem³⁷. Podchodząc zwierzęta Janek i Szarik uczą się tropienia, a zabijając je, przysły czołgista opanowuje do perfekcji celność strzałów, z której później zasłynie w brygadzie.

Inne spotkania bohaterów powieści i serialu z dziką zwierzyną przebiegają o wiele łagodniej. Chorąży Zubryk z zachwytem przygląda się podczas spaceru krzątaniu mrówek³⁸, a Tomasz Czereśniak w czasie samotnego przedzierania się przez linię frontu natyka się w lesie na dwa zające. Pierwszy z nich „bierze na siebie winę” za hałas wywołany potrąceniem przez Tomka puszek-poty kaczy: „Błaszany łoskot spłoszył widać śpiącego zająca, który najpierw zamarł ze strachu, a teraz zerwał się, uciekając wpadł prawie na leżącego Tomasza i powtórnie przestraszony odskoczył w bok, popędził wielkimi susami”. Niemiecki wartownik uspokaja się i stwierdza: „Der dumme Hase tanzt im Wald”. Już po chwili Tomek ma okazję się odwdziżyć, gdy pełzną natyka się na innego zająca zaplątanego w siatkę maskującą. Przecina ją nożem i uwalnia zwierzę, mając poczucie, „że spłacił dług wobec tego pierwszego, który wziął na siebie winę za dzwoniące blaszanki”³⁹. To jeszcze jeden — na zakończenie — przykład ewidentnie antropomorficznego traktowania zwierząt.

Wizja świata zwierzęcego w powieści i serialu *Czterej pancerni i pies* jest dość jednoznaczna. Zwierzęta nie są traktowane autonomicznie. Zarówno ich zachowanie w akcji utworu, jak i sposób opowiadania o nich, wskazują na służebną wobec człowieka rolę nawet tak genialnego i baśniowego stworzenia jak Szarik (a raczej zwłaszcza jego — do tego przecież został powołany jako magiczny pomocnik swego pana). Psy, konie, krowy — są po to by w różny sposób służyć ludziom, a ich antropomorficzne przedstawienia tylko pogłębiają to wrażenie. To samo dotyczy dzikich zwierząt — ich zabijanie dostarcza ludziom pożywienia i okryć, ale ukazane jest też jako szkoła męskości i umiejętności przydatnych przysłemu żołnierzowi. Jeśli już pomaga się zajęcowi, to w ramach swoistej spłaty zobowiązania. Żartem można by stwierdzić, że i te dwa zające, i mrówki chorążego Zubryka to przyszli obywatele NRD, a zatem, zgodnie z peerelowską wykładnią „dobrzy Niemcy”, jak obergreiter Kugel.

Poważnie zaś (choć może nie do końca), warto zauważyć, że jedynym stworzeniem w powieści i serialu, które nie dało się podporządkować lub pokonać człowiekowi (ani psu) i równie niechętnie odnosi się do wszystkich obcych wkraczających na jego terytorium, jest czarny kot z pałacu. To niewątpliwy rys realistyczny w baśniowym świecie *Czterech pancernych*.

³⁷ Zob. P. Kaczyński, *Motywy mityczne i baśniowe w powieści „Czterej pancerni i pies”*, s. 118–119.

³⁸ *Czterej pancerni i pies*, odc. 18. *Pierścienie*, 00:23:30. W powieści Zubryk podziwia kasztanowiec.

³⁹ J. Przymanowski, *Czterej pancerni i pies*, t. 2, s. 349–350.

Bibliografia

Teksty

- Przymanowski J., *Cztery pancerni i pies*, t. 1, wyd. 3, Wydawnictwo MON, Warszawa 1966.
Przymanowski J., *Cztery pancerni i pies*, t. 2, Wydawnictwo MON, Warszawa 1969.
Przymanowski J., *Cztery pancerni i pies*, t. 3, Wydawnictwo MON, Warszawa 1970.

Opracowania

- Flisowski Z., *Pod Mirosławcem, Borujkiem, Złocieńcem*, „Książka i Wiedza”, Warszawa 1974.
Kaczyński P., *Motywy mityczne i baśniowe w powieści „Cztery pancerni i pies”*, [w:] *Cztery pancerni i pies. Wokół fenomenu kulturowego*, red. M. Hlebionek, R. Moczkoan, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2022, s. 113–127.
Leżeński C., *Zostały tylko ślady podków...*, „Książka i Wiedza”, Warszawa 1984.
Łazarz M., *Cztery pancerni i pies. Przewodnik po serialu i okolicach*, Torus Media, Wrocław 2006.
Novotny J., Najman J., *Psy rasowe*, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa 1976.

Źródła internetowe

- Czechowska I., *Owczarek alzacki — opis, charakter, ceny szczeniąt, porady*, Fajny Zwierzak, fajnyzwierzak.pl/psy/owczarek-alzacki-opis-charakter-ceny-szczeniāt-porady/.
- Czechowska I., *Owczarek syberyjski — opis, waga, wymagania, porady praktyczne*, Fajny Zwierzak, fajnyzwierzak.pl/psy/owczarek-syberyjski-opis-waga-wymagania-porady-praktyczne/.
- Czechowska I., *Wilczur a owczarek niemiecki — czy to ta sama rasa psa?*, Fajny Zwierzak, fajnyzwierzak.pl/psy/wilczur-owczarek-niemiecki-czy-ta-sama-rasa-psa/.

Filmografia

- Cztery pancerni i pies*, reż. K. Nałęcki, A. Czekalski, Polska 1965–1968.

Jarosław Dobrzycki
ORCID: 0000-0003-3120-1123
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Osądy Kiry w mandze *Death Note* a problem kultury okrucieństwa

Słowa kluczowe: *Death Note*, kanibalizm oka, kultura okrucieństwa, media, pornografia śmierci

Keywords: cannibalism of the eye, culture of cruelty, *Death Note*, media, pornography of death

Kira's Judgments in the *Death Note* Manga and the Problem of the Culture of Cruelty

Summary

Cruelty and violence have been a part of our culture for centuries. They accompanied society at the turn of various periods. This phenomenon gradually evolved from gladiatorial fights to violent television programs. Nowadays, the media — especially television — are treated like ancient arenas where battles were fought to the viewers' delight. The culture of cruelty is also seen in the *Death Note* manga. In this paper I will show that the judgments made by the protagonist are presented by the media in the generic guise of a show. With Geoffrey Gorer's notion of 'the pornography of death,' Louis-Vincent Thomas's 'cannibalism of the eye,' as well as the issues related to the culture of cruelty as understood by Marek Krajewski, I will examine and prove that the main character's actions have become a part of the media spectacle of death, and are eventually reduced to mass entertainment. I conclude with a statement that the protagonist's actions, initially captured by the media in moral and ethical terms, are subjected to the phenomenon of commercialization, to which a large part of society acquiesces.

Okrucieństwo i przemoc od zawsze towarzyszyły naszej kulturze. Już w starożytności organizowano walki gladiatorów, którzy zabijali się ku uciechu gawiedzi. Z kolei w średniowieczu rolę krwawych spektakli odgrywały publiczne

egzekucje. To pokazuje, jak ważnym elementem dla człowieka była i jest przemoc. Tezę tę doskonale argumentuje Bogdan Sułkowski:

Spektakle przemocy zawsze znajdują widzów, one mają moc przyciągania, która wyrasta z potężnych, tajemniczych źródeł natury człowieka. Widz takich spektakli pozostaje w konflikcie z samym sobą, nie wyrzeka się przecież własnych zasad moralnych, potępia okrucieństwo, rodzi się w nim poczucie winy, które jednak nie może zapobiec chorobliwej namiętności¹.

Trzeba w tym miejscu zauważyć, że dawne spektakle śmierci niosły z sobą poczucie swoistego rewanzu, zapłaty za wyrządzoną zbrodnię. Zarówno w średniowieczu, jak i czasach nowożytnych publicznie wykonywane wyroki miały za cel przywrócenie moralnego porządku, pokazanie, co czeka tych, którzy postanowią wystąpić przeciwko zasadom panującym w społeczeństwie. Widz nie tylko przeżywał moralne katharsis, lecz mógł też na własne oczy przekonać się, jakie czekają go konsekwencje w wypadku zaburzenia społecznego ładu.

Podejście do tych praktyk zmieniło się pod koniec XX wieku, do czego niewątpliwie przyczynił się rozwój kina oraz telewizji. Pojawienie się westernów, filmów gangsterskich czy detektywistycznych niejako wymusiło na reżyserach przekraczanie kolejnych granic w ukazywaniu śmierci bohaterów. Podobnie było w wypadku telewizji, gdzie szybko zauważono, że to właśnie różnego rodzaju okrucieństwo najbardziej przyciąga uwagę widza. Tworzone przez kolejne dekady programy telewizyjne stopniowo „przypięły” wrażliwość odbiorcy, który zaczynał patrzeć na śmierć ukazywaną w mediach jak na rodzaj perwersyjnej rozrywki². W wyniku takich działań:

w mediach dzisiejszych częściej rządzi wyobraźnia dawnych Rzymian, medialne spektakle i dokumentacje gwałtu nie są dawaniem odpłaty w imię sprawiedliwości, są one reżyserowane dla wywołania emocji, są instrumentem konkurencyjnej walki o audytorium, celebrytuje się i estetyzuje agresję w poszukiwaniu wrażeń³.

Śmierć staje się towarem, dlatego w programach informacyjnych emitowane są relacje z egzekucji przeprowadzanych na Bliskim Wschodzie czy walk w Ukrainie. Oglądamy nawet wypadki drogowe „na żywo”. W tym ostatnim wypadku sami świadkowie nagrywają filmiki z miejsca zdarzenia z myślą o umieszczeniu ich w internecie, gdzie może je zobaczyć praktycznie każdy⁴. Sprawia to, że

¹ B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Łódź 2006, s. 5.

² Szerzej zob. V. Goldberg, *Death Takes a Holiday, Sort Of*, [w:] *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, red. J. Goldstein, New York 1998, s. 27–52.

³ B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, s. 9.

⁴ We współczesnej telewizji (zarówno zachodniej, jak i wschodniej) występuje trend obrazowania okrucieństwa nie tylko w sposób poważny (śmierć pokazywana w programach dotyczących szpitali), ale i prześmiewczy (cykl dokumentalny *Śmierć na 1000 sposobów*), a także ujętego w konwencje różnych typów programów rozrykowych (w tym *reality shows*). Warto zauważyć, że Japonia była krajem prekursorskim, jeśli chodzi o produkcję różnej maści programów opartych na odczłowieczaniu uczestników. W 1998 roku głośna była historia Tomoakiiego Hamatsu, który spędził niemal rok w izolacji jako bohater specyficznego show. Miał on za zadanie, przebywając w specjalnie zaprojektowanym pokoju, wygrać nagrody o łącznej wartości miliona jenów, co po-

śmierć gwałtowna, niespodziewana, jest dostępna na wyciągnięcie ręki. Nie jest już ona czymś tajemniczym, mistycznym — przeciwnie, przekształca się w medialny produkt oferowany coraz bardziej wymagającemu odbiorcy.

W artykule zamierzam spojrzeć na osądy dokonywane przez głównego bohatera mangi *Death Note* poprzez kategorię medialnego spektaklu. Pokażę, że działania protagonisty zostały ujęte przez media w ramy swoistego show z bogatą oprawą wizualną i prowadzącym — a w istocie reżyserem precyzyjnie zaaranżowanego przedstawienia. Do analizy wykorzystam kategorie „pornografii śmierci” Geoffreya Gorera oraz „kanibalizmu oka” Louisa-Vincenta Thomasa. Odwołam się także do zagadnień związanych z kulturą okrucieństwa w rozumieniu zaproponowanym przez Marka Krajewskiego⁵. Pozwoli to na wykazanie, że w świecie wykreowanym przez Tsugumiego Ohbę i Tatsushiego Obatę wyroki śmierci wydawane przez Kirę są dla mediów (zwłaszcza telewizji) wyłącznie jednym ze sposobów na przyciągnięcie widza oraz zaferowaniem mu kolejnego szokującego przedstawienia, które przesuwają moralne i etyczne granice tego, co „pokazywalne”⁶.

Pierwszy transmitowany przez media osąd Kiry zostaje przeprowadzony na Lindzie L. Taylorze, który w telewizyjnym wystąpieniu przedstawia się jako sławny detektyw o pseudonimie L. Główny bohater, sprowokowany przez Taylora, zabija go, myśląc, że w ten sposób pozbywa się L. Jak się potem okazuje, zamordowany mężczyzna był w rzeczywistości przestępcą, któremu polecono odegrać rolę tajemniczego detektywa. Wtedy na (medialną) scenę wkracza śledczy we własnej osobie. Mężczyzna wyjaśnia, kim był zabity, ale też zachęca Kirę, by potraktował go w ten sam sposób: „A zatem... Spróbuj mnie zabić! Dalej! Na co czekasz! No, szybciej! Zabij mnie, już! Co jest, nie potrafisz?”⁷. Istotnie, L nie ginie, a ponadto uzyskuje potwierdzenie hipotezy, że Kira nie może zabić każdej osoby, którą zapragnie.

Dokonane na żywo morderstwo wytrąca społeczeństwo Japonii ze strefy komfortu. Reakcje są różne: od zaciekawienia po strach. Ludzie stają się nagle (mimowolnymi) świadkami zbrodni, co wymusza na nich określenie się wobec tego faktu. Nie mają przy tym do czynienia ze śmiercią naturalną — przeciwnie, jest ona gwałtowna, niespodziewana, taka, z jaką według Geoffreya Gorera człowiek

zwolniłoby mu na opuszczenie pomieszczenia. W trakcie programu okazało się, że był on zmuszony do grania o przedmioty takie jak garnki, sztuczce, ubrania (do pokoju wszedł nagi), a nawet jedzenie. Dodatkowo jego codzienne zmagania z różnymi wyzwaniem były transmitowane (oczywiście bez wiedzy samego zainteresowanego) na żywo w telewizji.

⁵ Rozumienie kultury okrucieństwa przez Krajewskiego jest w moim przekonaniu na tyle uniwersalne, że można je odnieść do analizowanej mangi.

⁶ Mimo że Kira początkowo zabija z pobudek moralnych (wyłącznie przestępców), z czasem protagonista zaczyna zatracać zasady, którymi się kierował (najbardziej widać to po morderstwie L). Skutkuje to śmiercią ludzi, których jedynym przewinieniem jest trzymanie się światopoglądu niewpisującego się w filozofię Kiry. Wtedy też w TV pojawiają się programy mające na celu uczynienie z głównego bohatera showmana dostarczającego rozrywkę gawiedzi.

⁷ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 1, przeł. P. Dybała, Mierzyn 2007, s. 75–76.

styka się codziennie, choćby obcując z literaturą: „zgony gwałtowne odgrywają rosnącą rolę w twórcach wyobraźni podawanych masowemu odbiorcy — w powieściach kryminalnych, sensacyjnych, westernach, historiach wojennych i szpiegowskich, w fantastyce naukowej, a nawet w makabrycznych komiksach”⁸. Także filmy nurtu gore osadzone są w dosłownej brutalności, epatowaniu makabrą, przemocą, a wszystko po to, by wstrząsnąć odbiorcą, pokazać mu świat, który zdawał się być gdzieś daleko⁹. Oczywiście śmierć Linda L. Taylora nie jest makabryczna, jednak odnosi skutek w postaci wkroczenia społeczeństwa w rzeczywistość śmierci nagłej i niespodziewanej¹⁰.

Temat starcia pomiędzy Kirą a L szybko pochwytują media, co zauważa sam protagonista:

Wystarczy na chwilę wyjść z domu i już słyszy się tylko o L i Kirze. [...] L — genialny detektyw [...] kontra Kira — tajemniczy morderca o nadprzyrodzonych zdolnościach [...]. Nawet nie trzeba wychodzić z domu... W telewizji i w radio też mówią w kółko o jednym¹¹.

Prasa, radio, telewizja, internet — Kira i L są wszędzie. Dziennikarze prześcigają się w tworzeniu teorii na temat tych postaci, traktując ich walkę jako zjawisko obce dotychczasowemu doświadczeniu społeczeństwa. Równocześnie analizowane są kolejne osądy przeprowadzone przez głównego bohatera, próbuje się odkryć jego modus operandi. Wynika to z faktu, że:

Śmierć jest towarem, który od zawsze bardzo dobrze się sprzedaje. Jest wszechobecna w środkach masowego przekazu — na pierwszym miejscu w kolejnych newsach, na okładkach codziennych gazet. Często ujęta w ramy *show*, widowiska, spektaklu przyciąga widzów, budzi emocje, ciekawość, dostarcza rozrywki, ale rzadko wywołuje współczucie¹².

Przedstawiciele mediów dostrzegają w tej historii potencjał. Nie ograniczają się przy tym do ukazywania starcia jako odbicia odwiecznej walki zła z dobrem¹³,

⁸ G. Gorer, *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3, s. 201.

⁹ Szerzej na ten temat zob. A. Pitrus, *Co to jest gore?*, [w:] A. Pitrus, *Gore – seks – ciało – psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Siedlce 1992, s. 17–31.

¹⁰ Podejście społeczeństwa japońskiego do kwestii odchodzenia z tego świata zmieniło się wraz z upływem wieków. Dla Japończyka śmierć długo była zjawiskiem nieczystym (poza śmiercią honorową, wyrażającą się w akcie seppuku), wręcz brudnym, kalającym żyjących. Dopiero po drugiej wojnie światowej zaczęto podchodzić do niej w sposób wyważony. Jak pisze Alicja Ozga: „Zeświecczenie rytuałów pogrzebowych, osłabienie wiary w zaświaty i złe duchy, które ściąga śmierć, spowodowały zmianę postawy wobec niej. Podejście do śmierci zyskało bardziej racjonalny wymiar. Lęk przed nieczystością zmarłego został rozproszony przez szpitale i domy pogrzebowe, które chronią żywych przed obcowaniem z umierającymi i zmarłymi” (A. Ozga, *Kulturowe przemiany w podejściu do śmierci i obrzędów pogrzebowych w Japonii*, „Argumenta Historica. Czasopismo Naukowo-Dydaktyczne” 2018, nr 5, s. 136). Stąd wspomniane rozbieżne podejścia do śmierci Taylora, od umiarkowanego zainteresowania, po niepokój czy lęk — ale nie uczucie bycia nieczystym.

¹¹ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 1, s. 87.

¹² A. Michałowska-Kubś, *Śmierć jako widowisko. Antropologiczna refleksja nad marketingowym wymiarem kultury*, „Studia i Perspektywy Medioznawcze” 1, 2019, s. 29.

¹³ Odnośnie do kwestii, czy Kira rzeczywiście jest postrzegany jako „ten zły”, zob. J. Dobrzycki, *Kira jako (nie)obcy. O protagoniście mangi Death Note Takeshi Obaty i Tsugumu Ohby*, „Paidia i Literatura” 2020, nr 2, s. 149–161.

rozumieją bowiem, że współczesny człowiek chce uczestniczyć w „spektaklu śmierci” — patrzeć na arenę, gdzie zbiera ona swoje żniwo. Dzieje się tak, ponieważ:

Śmierć jest traktowana jak produkt praktycznie od zawsze i w każdej formie, chociaż im bardziej spektakularna czy niezwykła, tym lepiej. Poruszenie wywołują jednak nie tylko makabryczne doniesienia z wojen, wypadków czy zabójstw, lecz także niewyjaśnione zgony, stające się rodzajem sensacyjnego *show* trwającego przez kolejne tygodnie¹⁴.

Właśnie takie są morderstwa-sądy Kiry — nikt nie wie, w jaki sposób ich dokonuje, co nie tylko wzmaga poczucie strachu wśród przestępców, lecz także podsyca medialne spekulacje¹⁵. Tym samym Kira dostarcza dziennikarzom pożywki, ci zaś przy okazji kolejnych zgonów mogą przypomnieć zbrodnie zabitych przestępców, co z kolei intensyfikuje spektakl śmierci, pozwalając samemu Kirze nieustannie „żyć” w mediach masowych. Istotne jest także to, że sami użytkownicy mediów (głównie internetu) bardzo chętnie uczestniczą w tym spektaklu śmierci, a wydawane przez bohatera wyroki „gromadzą mnóstwo widzów skupiających się teraz nie na miejskim rynku, lecz w internecie, pełniącym współcześnie formę agory. Na bieżąco komentują oni wyroki Kiry, proponują, kto powinien zginąć”¹⁶. Jest to w pewnym sensie powrót do przeszłości, gdy egzekucje były formą rozrywki dla gawiedzi, o czym pisał Maciej Włodarski: „człowiek tamtych czasów chętnie patrzył na śmierć, zwłaszcza kiedy nie groziła ona jemu samemu. Publiczne egzekucje gromadziły mnóstwo ludzi żądnych uczestniczenia w tym swoistym misterium”¹⁷. Osądy dokonywane przez protagonistę na przestępcach przestają być tylko sposobem wymierzania sprawiedliwości, przeradzając się w formę rozrywki, bodziec zapewniający spragnionym nowych doznań odbiorcom mediów dreszczyk emocji¹⁸. O ile wśród ludzi początkowo panował strach przed nieznanym, wraz z upowszechnieniem się morderstw Kiry społeczeństwo zaczyna odnosić się do jego działań z większą życzliwością. Protagonista bowiem nie tylko zaspokaja poczucie sprawiedliwości, lecz także „karmi” ludzkie pragnienie uczestnictwa w tym „festiwalu śmierci”.

Nie może dziwić, że media bardzo szybko dostrzegły olbrzymi potencjał „narracyjny” w starciu Kiry z L. Mogły one pod pozorem informowania widzów wkroczyć w ten zamierzchły świat publicznej kary za zbrodnię, który z czasem zaczął ustępować bardziej humanitarnemu podejściu do wymiaru sprawiedliwości. Media zaczęły wchodzić w rolę reżysera przedstawienia, w którym morderstwa

¹⁴ A. Michałowska-Kubś, *Śmierć jako widowisko*, s. 30.

¹⁵ Podobnie jak średniowieczni kaci zasłaniający swoją twarz, Kira staje się niejako „ręką sprawiedliwości”. Wymierza zasłużoną (we własnym mniemaniu) karę, samemu będąc nierozpoznanym przez społeczeństwo.

¹⁶ J. Dobrzycki, *Kira jako (nie)obcy. O protagoniście mangi Death Note Takeshi Obaty i Tsugumu Ohby*, „Paidia i Literatura” 2020, nr 2, s. 153.

¹⁷ M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987, s. 9.

¹⁸ Należałoby się zastanowić, czy przeniesienie śmierci do świata komercji nie doprowadziło do zatracenia powagi samego aktu śmierci. Można na tym tle zaobserwować pewne wyczerpanie się gatunku — publiczne egzekucje, dawniej pełniące funkcje przestrogi, teraz, za sprawą ich zawłaszczenia przez telewizję, stały się kiczowatym show.

odgrywały kluczową rolę, ponieważ przyciągały widzów. O tych ostatnich pisał Michel Foucault: „stroną zasadniczą jest lud, którego rzeczywista i bezpośrednia obecność [w ceremonii kaźni — dop. J.D.] jest konieczna do jej przebiegu”¹⁹. Wiedząc, że właśnie wydarzenia krwawe i tragiczne najbardziej interesują ludzi, media zaczęły prześcigać się w informowaniu o kolejnych morderstwach Kiry. Jednocześnie zaczęła się rywalizacja pomiędzy nimi o dostarczenie odbiorcom czegoś wyjątkowego, niedostępnego dla (oraz u) konkurencji. W tej walce o widza — wpisanej przecież w naturę telewizji — nie cofano się przed niczym, czego najlepszym przykładem stała się Sakura TV. Stacja nie chciała ustępować konkurentom, gdy chodzi o temat Kiry i jego oddziaływania na społeczeństwo. O tym, jak bardzo intensywna była to rywalizacja, świadczy dialog pomiędzy reżyserem Hitoshim Demegawą, odpowiedzialnym za programy informacyjne poświęcone Kirze, a dziennikarzami tej stacji:

— Myślicie sobie, że wystarczy, jak program będzie się nazywał „Kira Special”, żeby miał dużą oglądalność!? Wiecie, dlaczego moje programy mają takie dobre wyniki? Bo każdy ma w sobie coś, co go odróżnia od konkurencji! Każdy coś sobą przekazuje! Ma jakąś treść! [...]

— Rozumiemy, ale... Skąd mamy wziąć treść, jak policja nie chce nam nic powiedzieć? [...]

— Jak nie ma skąd wziąć treści, to trzeba ją sobie wymyślić!²⁰

Czytelne jest, że Demegawa wymaga nie tylko oryginalności, lecz także tego, by reszta zespołu sprzeniewierzyła się etyce dziennikarskiej i zaczęła fabrykować informacje²¹. Najistotniejsze okazują się słupki oglądalności i wyprzedzenie konkurentów z branży o kilka kroków. Nie jest ważne, że prowadzi to do dezinformacji społeczeństwa. Demegawa zdaje sobie sprawę, że jego nazwisko jest marką, i z tej przyczyny widzowie uwierzą w treści zawarte w programach, które reżyseruje. O tym, jak daleko sięga jego pewność siebie, świadczy kolejna wypowiedź — polecenie skierowane do zespołu: „dobra, robimy tak: w najbliższym wydaniu ogłosimy, że według przeprowadzonej na stu tysiącach osób ankiety poparcie dla Kiry przekroczyło 50%. Zrobicie jakąś zgrabną ankietkę, dorzuci się wykresy i będzie klasa. I co się gapiacie? Tak się robi programy!”²². W ten sposób realizator chce wykreować fałszywą rzeczywistość, w której działania protagonisty ma popierać połowa społeczeństwa. Dzięki temu liczy na przebicie się z programem do szerokiej publiczności, dając jednocześnie dowód swojej sprawczości jako dziennikarza.

¹⁹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 69.

²⁰ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 3, przeł. P. Dybała, Mierzyn 2008, s. 112–113.

²¹ Tego rodzaju zabiegi są widoczne zwłaszcza dzisiaj, gdy na rynku medialnym toczy się walka o widza. Z tego powodu część mediów jest gotowa posunąć się do manipulacji informacjami, ponieważ dla ich udziałowców liczy się przede wszystkim tak zwana klikalność, przekładająca się na zyski z wyświetlanych reklam.

²² T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 3, s. 113.

Jednym z ważniejszych aspektów działalności mediów masowych jest ich wpływ na postrzeganie otaczającej nas rzeczywistości. Kreowanie konkretnego obrazu świata wpływa na opinię publiczną i funkcjonowanie całego społeczeństwa. Jednak „obraz świata w mediach nie jest tego świata wiernym odbiciem, gdyż występuje w nim wiele deformacji”²³. Jedną z nich byłaby właśnie przeprowadzona przez dziennikarzy Sakura TV „ankieta”, mająca udowodnić, że działania Kiry są postrzegane jako korzystne. Demegawa doskonale zdaje sobie sprawę nie tylko o siły tworzonych przez siebie programów, lecz także samych mediów, a konkretnie — telewizji, stąd występujący u niego brak skrupułów, gdy chodzi o wypaczanie rzeczywistości. Wie, że ludzie chcą sensacji i kontrowersji, dlatego postanawia dostarczyć im takich właśnie treści.

Louis-Vincent Thomas pisze:

Media chętnie wydają na pożarcie pozbawionym dramatów masom najbardziej sensacyjne obrazy trupów: straceni w Iraku lub Ugandzie, żołnierze w battle-dressach pokazujący triumfalnie jakąś głowę z Biafry lub Wietnamu, skrwawione zwłoki Aldo Moro lub dziennikarza podziurawionego kulami w Nikaragui. Ten ekshibicjonizm napelnia grozą, ale jednocześnie tanio zaspokaja agresywne popędy wszystkich, którzy w ten sposób wykorzystują zbrodnie innych²⁴.

Dzieje się tak, gdyż według Thomasa najlepszą „strawą” dla ludzkiego oka są krew i kawałki ciała, będące substytutem mięsa, którym media „karmią” odbiorców.²⁵ Sam Demegawa najprawdopodobniej zdaje sobie z tego sprawę, dlatego jest wyraźnie podekscytowany, gdy do stacji trafiają przesłane przez Kirę²⁶ kasety, na których zarejestrował swoje przesłanie dla społeczeństwa. Przesyłka oprócz nagrań zawiera także list z informacją, że w wypadku, gdy Sakura TV nie zdecyduje się ich wyemitować, zginą wszyscy pracownicy stacji. Jednak reżyser nie zwraca uwagi na zawartą w liście groźbę, ponieważ postrzega sytuację wyłącznie przez wizję rosnących słupków oglądalności: „odmowy...?! Musiałbym być skończonym idiotą! Jeśli te taśmy są prawdziwe... To będzie absolutny hit sezonu! [...] Już nie mogę się doczekać!”²⁷. Mężczyzna zostaje oświecony myślą o wyprzedzeniu konkurencji i o tym, że jego koncert stanie się numerem jeden w branży medialnej, gdyż to właśnie za jego pośrednictwem Kira postanowił podzielić się ze światem swoją wizją przyszłości (w której jego działalność byłaby skądinąd jeszcze bardziej nieskrępowana).

Gdy stacja zaczyna odtwarzać kasety, zaczyna się „spektakl śmierci”. Nie ma on nic wspólnego z dawnymi egzekucjami, których istotą było wymierzanie kary przestępcom oraz odpłata za przekroczenie norm, ponieważ tym razem zabici

²³ A. Kozłowska, *Oddziaływanie mass mediów*, Warszawa 2006, s. 122.

²⁴ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 108.

²⁵ Zob. A. Muszyński, *Kanibalizm oka*, [w:] *Metamorfozy ciała. Świadczenia i interpretacje*, red. D. Czaja, Warszawa 1999, s. 233.

²⁶ Tak naprawdę za nagrania odpowiada Misa Amane, wyznawczyni Kiry, która również stała się właścicielką notesu śmierci oraz weszła w posiadanie oczu boga śmierci.

²⁷ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 3, s. 131.

zostają dziennikarze pozostałych mediów, którzy odważyli się skrytykować działania Kiry. Z jednej strony zanika poczucie, że wymierzenie kary śmierci ma przywrócić ład społeczny, z drugiej widzowie mogą, jak w zamierzonej przeszłości, uczestniczyć w tych egzekucjach. Stają się obserwatorami przedstawienia, które przygotował Kira, w którym śmierć jest zupełnie realna. I choć nie ukazuje nam się reakcji członków społeczeństwa, to zachowanie Demegawy sporo mówi o rodzaju spektaklu, który dobrze się sprzedaje: „Taak... A oglądalność rośnie! 60... Nie! Będzie jak nic 70 procent!”²⁸. Liczą się więc statystyki, nowatorstwo treści i przewaga konkurencyjna. Tym samym brutalność przekłada się na popularność.

Do owych nowatorskich treści zalicza się widok ciała jednego z członków grupy ścigającej Kiry, Hirokazu Ukity. Mężczyzna, chcąc przerwać transmisję w Sakura TV, próbował siłą wdrzeć się do budynku stacji. Najpewniej wywołało to gniew Kiry, w wyniku czego mężczyzna poniósł śmierć, a jego zwłoki następnie ukazuje się na ekranie:

Za chwilę połączymy się na żywo z naszymi reporterami przed budynkiem Sakury. Jak państwo widzą, przed wejściem leży człowiek! Proszę państwa! Niestety, nie możemy pokazać twarzy reporterów, ale zapewniamy, że oglądają państwo relację na żywo sprzed Sakura TV!²⁹

Nawet w takiej sytuacji dziennikarze teoretycznie wykonują swoje obowiązki, choć tak naprawdę stają się świadomymi uczestnikami „spektaklu śmierci”, którego reżyserem (współ z Demegawą) stał się Kira. Jednocześnie zabity policjant jest kimś anonimowym, przez co widz nie odczuwa współczucia z powodu jego śmierci. Ciało Ukity staje się kolejnym obrazkiem ilustrującym transmisję manifestu Kiry³⁰.

Jak wspomniano, Demegawa doskonale zna ludzkie pragnienia i wie, czego odbiorcy najbardziej oczekują od mediów. Jego nieskrywane pragnienie pierwszeństwa wskazuje także na to, że telewizja przekroczyła kolejne granice i może pokazywać coraz więcej, gdyż widz to zaakceptuje. Dzieje się tak, ponieważ:

widoki okrucieństwa, pozostające poza rezerwatem społecznej izolacji, wypełniają codzienność rozrywki, miast wstrząsu emocjonalnego pojawia się u widza znużenie, równoległe z eskalacją kodów okrucieństwa podnosi się próg niewrażliwości widza, by do takiego widza dotrzeć, trzeba krzyczeć coraz głośniejsz³¹.

²⁸ *Ibidem*, s. 136.

²⁹ *Ibidem*, s. 144–145.

³⁰ Sam obraz leżącego bohatera może wywoływać ambiwalentne odczucia: z jednej strony wzbudza negatywne emocje, z drugiej działa uspokajająco. Jest tak, ponieważ mimo niewątpliwej tragedii widzowie zachowują wobec niej dystans, uznając zabitego za kolejną ofiarę w walce z dobrem. Tym samym policjant zostaje poniekąd odczłowieczony, a jego śmierć jest wpisana w dane statystyczne prezentowane przez media. Szerzej na ten temat zob. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków 2009, s. 28.

³¹ B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, s. 16.

Jedynie medium, które zaproponuje widzom coś całkowicie nowego, ma szansę przebić się do świadomości społecznej. Taką nową jakością był właśnie manifest Kiry oraz idąca za nim śmierć „na żywo”.

Analizując spektakl śmierci w *Death Note* nie sposób pominąć zjawiska, które określa się „kulturą okrucieństwa”. Według Marka Krajewskiego w jej obrębie:

Obrazy i przedstawienia przemocy oraz okrucieństwa nie są traktowane jako fragment umoralniającej opowieści, przestrzegającej nas przed grzesznym życiem, przed pozornością ziemskich przyjemności czy przed występkiem, ale jako element ubarwiający rozrywkowe przedstawienie, jako integralny i niezbędny warunek przyciągnięcia uwagi współczesnego widza i konsumenta³².

W produkcjach spod szyldu kultury okrucieństwa nie znajdziemy zbrodni, makabry czy wynaturzeń sensu stricto. Okrucieństwo jest ukazane jako medialne show, gra świateł, starannie wyreżyserowany sposób przedstawiania informacji. Widz ma dostać czystą rozrywkę i mieć gwarancję dobrej zabawy. To łączenie informacji z zabawą, tak bliskie zjawisku tabloidyzacji, ma za cel zainteresować odbiorcę i sprawić, by ten nie zechciał odejść od ekranu³³.

Bardzo dobrym przykładem programu realizowanego w myśl kultury okrucieństwa byłoby „Królestwo Kiry”, prowadzone przez Demegawę (nadal jednego z czołowych reżyserów w Sakura TV). Formuła programu jest typowa dla *game shows*, z właściwą dla nich pstrokacizną i wysokimi walorami produkcyjnymi. Sam prowadzący, uznający się za proroka Kiry, przemawia do widzów natchnionym (we własnym mniemaniu) głosem:

Szanowni Państwo! Przedwczoraj miałem przyjemność przekazać Państwu słowa samego Kiry. Dziś wiemy, że wymienieni wówczas przestępcy zostali zlikwidowani, dokładnie tak, jak zapowiedziano! Jak zatem widać, Kira sam wybrał mnie na swego proroka! Na tego, który głosił będzie jego słowo światu!³⁴

W tle słyszalne są zachęcające Demegawę głosy, by ten z jeszcze większą swobodą i entuzjazmem przemawiał do społeczeństwa. Uznając, że ma poparcie samego Kiry, mężczyzna coraz bardziej teatralizuje wypowiedź, na przykład wzbożając ją o gest zaciśniętej pięści. Wszystkie te zabiegi są elementami starannie zaplanowanego przedstawienia, którego kulminacją staje się następująca zachęta:

Posłuchajcie mnie, wy, którzy wspieracie Kirę! [...] Jeśli wiecie o istnieniu jakichś przestępców, powiadomcie nas o tym! Zapewniam, że zrobimy co tylko w naszej mocy, by ich znaleźć i poznać ich dane osobowe! One zaś zostaną przekazane Kirze [...], który następnie dokona słusznej egzekucji!³⁵

³² M. Krajewski, *Kultura druga: kultura okrucieństwa. Przemoc w TV – przemoc TV*, [w:] M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 126.

³³ Szerzej na ten temat zob. J. Frasz, *O pojmowaniu infotainmentu i nadmiernej rozrywkowości mediów masowych we współczesnym medioznawstwie*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 1, 2013, s. 7–31; O. Dąbrowska-Cendrowska, *Guidetainment w polskich mediach — analiza zjawiska na wybranych przykładach*, „Media i Społeczeństwo” 2015, nr 5, s. 35–53.

³⁴ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 9, przeł. P. Dybała, Mierzyn 2009, s. 148.

³⁵ *Ibidem*, s. 150–151.

Demegawa zachęca nie tyle do zawiadamiania o popełnieniu przestępstwa, co raczej do wskazywania, kogo należy zabić. Tym samym do widzów trafia komunikat, że ich głosy mogą zaważyć na losach innego człowieka. Akt informowania stacji o konkretnym przestępcy przeradza się w odpowiednik cesarskiego kciuka skierowanego w dół.

Okrucieństwo proponowane w „Królestwie Kiry” to metaforyczny powrót do teatralności dawnych egzekucji, podczas których gromadzili się ludzie chcący popatrzeć na śmierć zbrodniarza:

Wokół umieszczonego na podwyższeniu szafotu, koła czy szubienicy budowano nieraz trybuny, na których miejsca były oczywiście płatne. Sprzedawcy wina czy piwa rozbijali w pobliżu swe stragany. Słowem, był to wielki ludowy festyn, odbywający się nie tylko w asyście straży miejskiej, ale i wojska³⁶.

Podobnie, choć w bardziej nowoczesnej oprawie, wygląda program prowadzony przez Demegawę. „Szafotem” staje się scena, na której mężczyzna odczytuje imię i nazwisko przestępcy, zaś siedzący na widowni/trybunie ludzie mogą obserwować tę chwilę, wyczekując w napięciu na wyrok wykonany przez Kirę. Odpowiednikami straganów są z kolei zgromadzenia ludzi przed telewizorami, nieraz zapewne całymi rodzinami. Ich obecność jest niezwykle istotna, wręcz konieczna do przebiegu całego przedstawienia. I choć widzowie nie uczestniczą w przebiegu widowiska w sensie dosłownym (tu nadal główna rola spoczywa na barkach kata, czyli Kiry), jednak to właśnie za ich „przyzwoleniem rozgrywają się wszystkie bestialskie mordy”³⁷.

Swoiste apogeum kultury okrucieństwa nadchodzi niedługo po śmierci samego Hitoshiego Demegawy, który zostaje zabity³⁸ przez Kirę³⁹. Mogłoby się wydawać, że zgon głównej gwiazdy Sakura TV zmieni nastawienie mediów do działań protagonisty. Jest jednak zgoła odwrotnie, o czym dowiadujemy się z krótkiej wymiany zdań pomiędzy Totą Matsudą, a Shūichim Aizawą:

— [...] Po śmierci Demegawy wszystkie stacje telewizyjne na świecie zaczęły prowadzić prawdziwą wojnę o wyłączność w sprawie Kiry [...].

— Nic w tym dziwnego — odkąd Demegawa został prorokiem, akcje Sakura TV wystrzeliły w górę.

— No właśnie! Stacje telewizyjne zrobią wszystko, żeby tylko podnieść oglądalność! Wicie, że „Królestwo Kiry” miało rekord 76%?! [...] Po stacjach TV można się było tego spodziewać... ale w tej chwili już każda reklama zawiera magiczny tekst „nasza firma wspiera Kirę”⁴⁰.

³⁶ J. Tazbir, *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, Kraków 1999, s. 131–132.

³⁷ A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Śmierć na igrzyskach, czyli rzeź w tłumie*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna — antropologia kultury — humanistyka*, t. 14, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2010, s. 214.

³⁸ Oczywiście w trakcie transmisji programu na żywo.

³⁹ I również w tym wypadku to nie prawdziwy Kira zabija dziennikarza, lecz kolejna osoba, która weszła w posiadanie notesu śmierci — Teru Mikami.

⁴⁰ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 10, przeł. P. Dybała, Mierzyn 2009, s. 116–117.

Dialog ten koresponduje z myślą Krajewskiego na temat łączenia się okrucieństwa mediów i biznesu. Badacz trafnie zauważa:

telewizja jest przede wszystkim przedsiębiorstwem produkcyjnym [...], jednym z pól produkcji kulturowej. Z jednej strony chodzi więc o zarabianie pieniędzy, z drugiej o walkę i prestiż oraz o to, aby nie wypaść z gry o nie, o możliwość wykonywania prestiżowego zawodu. Oznacza to tylko tyle, że o ile okrucieństwo, eksploatacja i bezwzględność okażą się produktywne, czy to jako środek akumulacji kapitału finansowego, czy to jako źródło prestiżu i gwarancji zatrudnienia, to ich wykorzystywanie w tych rolach będzie się pogłębiać, eliminując strategie działania oparte na współczuciu, odpowiedzialności i empatii jako po prostu nieproduktywne⁴¹.

Wspieranie Kiry gwarantuje prestiż i możliwość zarobienia dużych pieniędzy, stąd strategia oparta na informowaniu potencjalnych nabywców, że wytwórca danego produktu popiera działalność protagonisty⁴². Faktem jest, że nawet zgony kolejnych samozwańczych proroków Kiry⁴³ nie zatrzymują medialnej maszyny. Śmierć na stale zadomowiła się w jej repertuarze — praktycznie nie ma już programu telewizyjnego, który nie byłby w dużej mierze poświęcony czynom głównego bohatera. To diametralna zmiana, ponieważ gdy został zabity Lind L. Taylor, część odbiorców reagowała lękiem i niepewnością, które w chwili „usystematyzowania” spektakli śmierci przerodziły się w niemal ekstatyczne uniesienie, że oto pojawił się „Bóg” karzący przestępców. Dodatkowo większość ludzi nie widzi niczego złego w tym, że osądzani są także ci, którzy nie zgadzają się z wyrokami Kiry. Choć ich jedyną przewiną jest odmienny pogląd na działalność bohatera, w oczach wyznawców Kiry zasługują na potępienie w tym samym stopniu co kryminaliści.

Medialna działalność stacji telewizyjnych pozwala społeczeństwu na proste zdefiniowanie tego kto jest zły, a kto dobry. Widząc, że telewizja kreuje pozytywny wizerunek Kiry, odbiorcy popierający go postrzegają samych siebie jako tych stojących po stronie cnoty⁴⁴. Zyskują wówczas większą odwagę do wyartykułowania swoich przekonań o Kirze, gdyż widzą, że mają po swojej stronie media — ludzi myślących podobnie. Gdy praktycznie każde medium w kraju popiera tę samą wizję rzeczywistości, każdy widz dostaje informację zwrotną, że nie ma osoby, która w swoim widzeniu świata różniłaby się od niego. To z kolei sprawia, że jednostka czuje się bezpiecznie, bo wie, że żyje w najlepszym z możliwych światów.

⁴¹ M. Krajewski, *Kultura druga: kultura okrucieństwa*, s. 162–163.

⁴² Inną kwestią byłoby rozstrzygnięcie, czy różne koncerty faktycznie popierają działania Kiry, czy tak naprawdę działa tutaj koniunkturalizm i pragnienie zysku.

⁴³ Zob. T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 10, s. 179.

⁴⁴ Przywołana rozmowa między Matsudą a Aizawą pokazuje także coś jeszcze: uderzającą hipokryzję mediów. Początkowo większość z nich potępiała działalność Kiry, wychodząc z założenia, że w nowoczesnym świecie nie ma miejsca na samosądy. Jednak w chwili gdy społeczeństwo zaczęło sympatyzować z protagonistą, narracja medialna błyskawicznie się zmieniła. Telewizje (i nie tylko) zauważyły, że zajmowanie stanowiska przeciwnego do przyjętego przez większość opinii publicznej może być dla nich szkodliwe. Rozważania moralno-etyczne zostały tym samym zastąpione koniunkturalną kalkulacją, podobnie jak w wypadku firm reklamujących się tekstem wyrażającym poparcie wobec Kiry.

Zaprezentowana w artykule analiza zachowania stacji telewizyjnych oraz dziennikarzy w obliczu działalności Kiry jasno pokazuje, na czym tak naprawdę zależy mediom. Ich celem jest oglądalność. Stwierdzenie to może wydawać się truizmem, jednakże przywoływane sytuacje i wypowiedzi bohaterów komiksu dowodzą trafności tej konstatacji. Niemal od samego początku, gdy potwierdzono istnienie Kiry (a więc od egzekucji Linda L. Taylora), stanął on w centrum zainteresowania mediów. Kira w jednej chwili stał się kimś na kształt (fakt, że anonimowego) celebryty. Gazety, radio, telewizja, internet — każde z tych mediów starało się przekazać odbiorcom jak najwięcej informacji o tajemniczym osobniku, który zaczął wymierzać karę przestępcom.

Z czasem szaleństwo na punkcie Kiry spowodowało, że media zaczęły z sobą jeszcze ostrzej konkurować. Dziennikarze zdawali sobie sprawę, że zaczną być rozliczani przez swoich szefów z tego, czy ich programy poświęcone Kirze przyciągają odpowiednią ilość odbiorców. Zaczęto więc manipulować widzom, czego przykładem było przywołane w tekście zachowanie Hitosiego Demegawy. Mężczyzna pokazał, że doskonale rozumie telewizję, a co za tym idzie — ludzi oglądających programy informacyjne. Wyemitowanie przesłania Kiry⁴⁵ było dla Demegawy spełnieniem marzeń o materiale, który przyćmi działania konkurentów. Z czasem Sakura TV stała się (nie)oficjalnym pasem transmisyjnym „głosu” Kiry, co Demegawa chętnie wykorzystał do budowy swojej pozycji jako proroka nowego boga. Wszystko to zostało osadzone w konwencji spektaklu, w którym mieszały się osądy dokonywane przez głównego bohatera z formułą show typową dla telewizji rozrywkowej. Słupki oglądalności jedynie utwierdzały właścicieli stacji w przekonaniu o słuszności obranego kierunku.

Konkurencja między podmiotami medialnymi jest zjawiskiem naturalnym, nie inaczej było w świecie wykreowanym przez autorów mangi *Death Note*. Ohba i Obata pokazali przy okazji, że każde wydarzenie związane z nienaturalną, gwałtowną śmiercią może zostać szybko wykorzystane przez media do wykreowania nowego spektaklu, a producenci telewizyjni są gotowi do przekraczania kolejnych granic, byle tylko utrzymać przy sobie widzów. Wiedząc, że śmierć i przemoc przyciągają uwagę audytorium, telewizje bardzo szybko postanawiają wykorzystać fakt pojawienia się kogoś takiego jak główny bohater analizowanej mangi. Chociaż początkowo media chciały skupić się na moralnych i etycznych aspektach osądów Kiry⁴⁶, to bardzo szybko zrozumiwały, że jeśli chce się utrzy-

⁴⁵ Przypomnieć należy, że ludzie w Sakura TV nie mieli innej możliwości. Gdyby tego nie zrobili, zostaliby zabici przez Kirę (Misę Amanę) za to, że nie wypełnili polecenia.

⁴⁶ W tym kontekście ciekawy jest krótki szkic autorstwa Bridget Hanna, *Death Note and Morality*, w którym autorka zastanawia się nad wykorzystaniem omawianego tytułu do filozoficznych rozważań o moralności. Uważa ona, że omawiana manga wywraca do góry nogami pojęcie dobra i zła oraz niejako wymusza na nas zastanowienie się, czy w rzeczywistości sami nie stanęlibyśmy po stronie Kiry. Zob. B. Hanna, *Death Note and Morality*, „Screen Education” 2015, nr 78, s. 40–43.

mać widzów przy ekranach, trzeba zamiast debaty dostarczyć im zupełnie nowy, wyjątkowy produkt, oparty na szokujących treściach. Można dojść do konkluzji, że w ostatecznym rozrachunku działania protagonisty uległy komercjalizacji, jednak na coś takiego zgodzili się sami widzowie — bo przecież kto ma pilota, ten ma (największą) władzę.

Bibliografia

Komiksy

- Ohba T., Obata T., *Death Note*, t. 1, przeł. P. Dybała, JPF Fantastica, Mierzyn 2007.
Ohba T., Obata T., *Death Note*, t. 3, przeł. P. Dybała, JPF Fantastica, Mierzyn 2008.
Ohba T., Obata T., *Death Note*, t. 9, przeł. P. Dybała, JPF Fantastica, Mierzyn 2009.
Ohba T., Obata T., *Death Note*, t. 10, przeł. P. Dybała, JPF Fantastica, Mierzyn 2009.

Opracowania

- Dąbrowska-Cendrowska O., Guidetainment w polskich mediach — analiza zjawiska na wybranych przykładach, „Media i Społeczeństwo” 2015, nr 5, s. 35–53.
Dobrzycki J., *Kira jako (nie)obcy. O protagoniście mangi Death Note Takeshi Obaty i Tsugumu Ohby*, „Paidia i Literatura” 2020, nr 2, s. 149–161.
Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia: Spacja, Warszawa 1993.
Fras J., *O pojmowaniu infotainmentu i nadmiernej rozrywkowości mediów masowych we współczesnym medioznawstwie*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2013, nr 1, s. 7–32.
Goldberg V., *Death Takes a Holiday, Sort Of*, [w:] *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, red. J. Goldstein, Oxford University Press, New York 1998, s. 27–53.
Gorer G., *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3, s. 197–203.
Hanna B., *Death Note and Morality*, „Screen Education” 2015, nr 78, s. 40–43.
Kozłowska A., *Oddziaływanie mass mediów*, Szkoła Główna Handlowa. Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2006.
Krajewski M., *Kultura druga: kultura okrucieństwa. Przemoc w TV – Przemoc TV*, [w:] M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 126–166.
Kuniczuk-Trzciniowicz A., *Śmierć na igrzyskach, czyli rzeź w tłumie*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 14, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 2010, s. 212–220.
Michałowska-Kubś A., *Śmierć jako widowisko. Antropologiczna refleksja nad marketingowym wyprzedzeniem kultury*, „Studia i Perspektywy Medioznawcze” 2019, nr 1, s. 29–46.
Muszyński A., *Kanibalizm oka*, [w:] *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, red. D. Czaja, „Contago”, Warszawa 1999, s. 233–238.
Ozga A., *Kulturowe przemiany w podejściu do śmierci i obrzędów pogrzebowych w Japonii*, „Argumenta Historica. Czasopismo Naukowo-Dydaktyczne” 2018, nr 5, s. 126–137.
Pitrus A., *Co to jest gore?* [w:] A. Pitrus, *Gore – seks – ciało – psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Oficyna Wydawnicza „Er”, Siedlce 1992, s. 17–31.
Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.

-
- Sułkowski B., *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.
- Tazbir J., *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, „Universitas”, Kraków 1999.
- Thomas L.-V., *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
- Włodarski M., *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, „Znak”, Kraków 1987.

Fantastyczne uniwersa

Agnieszka Żurek
ORCID: 0000-0003-2280-6665
Uniwersytet Wrocławski

Odróżniać czy upodabniać? Trzy polskie przekłady *The Book of the Lost Tales* J.R.R. Tolkiena a *Silmarillion* w tłumaczeniu Marii Skibniewskiej (na materiale rozdziału *The Music of the Ainur*)

Słowa kluczowe: przekład literacki, seria przekładowa, J.R.R. Tolkien

Keywords: literary translation, retranslation, J.R.R. Tolkien

To Make Similar or Different? Three Polish Translations of J.R.R. Tolkien's *The Book of the Lost Tales* and Maria Skibniewska's Translation of *The Silmarillion* (the Chapter 'The Music of the Ainur')

Summary

The Book of the Lost Tales (1983–1984) by J.R.R. Tolkien was translated into Polish three times: by Magdalena Pietrzak-Merta (1995–1996), by Radosław Kot (1998) and by Maria and Cezary Frąc and Agnieszka Sylwanowicz (2022–2023). The chapter 'The Music of the Ainur' bears significant resemblance to the later version published in *The Silmarillion* (1977), which includes numerous similar or even identical phrases. Radosław Kot explains in a footnote he decided to reproduce the identical phrases from Maria Skibniewska's translation of *The Silmarillion* (1985). That technique was used also by Magdalena Pietrzak-Merta and Maria and Cezary Frąc, though the number and length of repeated phrases is different. It allows to reproduce the experience of the reader of the source text who is able to trace unmodified fragments. However, sometimes the translators ignore the differences between *The Book of the Lost Tales* and *The Silmarillion*, therefore the target text presents as a translation of *The Silmarillion* rather than *The Book of the Lost Tales*. The technique manifests central position of Maria Skibniewska's works in the system of Polish translations of the legendarium.

W 2022 roku wydawnictwo Zysk i S-ka rozpoczęło wydawanie po polsku „Historii Śródziemia”, dwunastotomowego cyklu tekstów i notatek J.R.R. Tolkiena publikowanego w oryginale pod redakcją Christophera Tolkiena w wydawnictwie George Allen & Unwin oraz HarperCollins Publishers w latach 1983–1996. Dotychczas ukazało się pięć tomów: *Księga zaginionych opowieści*, cz. 1 w tłumaczeniu Marii i Cezarego Frąców, *Księga zaginionych opowieści*, cz. 2 w tłumaczeniu Agnieszki Sylwanowicz, *Ballady Beleriandu* w tłumaczeniu Agnieszki Sylwanowicz i Katarzyny Staniewskiej, *Kształtowanie Śródziemia* w tłumaczeniu Agnieszki Sylwanowicz oraz *Utracona droga i inne pisma* w tłumaczeniu Ryszarda Derdzińskiego. Wydawca podkreśla w materiałach reklamowych, że po ukończeniu będzie to pierwsze kompletne tłumaczenie „The History of Middle-Earth”¹. Nie jest to jednak pierwsza polska próba przekładu tego cyklu: w latach 1995–1996 w wydawnictwie Atlantis-Rubicon opublikowano *Księgę zaginionych opowieści* i *Ostatnie legendy Śródziemia* w przekładzie Magdaleny Pietrzak-Merty, a w roku 1998 w wydawnictwie Amber trzy woluminy *Księgi zaginionych opowieści* w przekładzie Radosława Kota². Ukazanie się po ćwierćwieczu nowego tłumaczenia oznacza wskrzeszenie niemal zapomnianej serii przekładowej i rodzi pytania o jej rolę w systemie³ polskich przekładów legendarium⁴, zwłaszcza związku z *Silmarillionem* w przekładzie Marii Skibiewskiej.

¹ Zob. m.in. opis na stronie internetowej wydawnictwa Zysk i S-ka: <https://tiny.pl/92jp968c>, oraz opis na lewym skrzydełku obwoluty.

² Z uwagi na liczne cytaty w dalszej części artykułu będę posługiwać się następującym systemem oznaczeń: F — J.R.R. Tolkien, *Księga zaginionych opowieści*, t. 1, red. Ch. Tolkien, przeł. M. Frąc, C. Frąc, przeł. wierszy K. Staniewska, J. Drzewowska, Poznań 2022; K — J.R.R. Tolkien, *Księga zaginionych opowieści*, t. 1, red. Ch. Tolkien, przeł. R. Kot, Warszawa 1998; LT — J.R.R. Tolkien, *The Book of the Lost Tales: Part One*, red. Ch. Tolkien, London 2002 („The History of Middle Earth” 1); P — J.R.R. Tolkien, *Księga zaginionych opowieści*, red. Ch. Tolkien, przeł. M. Pietrzak-Merta, Warszawa 1995; S — J.R.R. Tolkien, *Silmarillion*, przeł. M. Skibiewska, Warszawa 1985; Sil — J.R.R. Tolkien, *The Silmarillion*, London 2013.

³ Pojęcie systemu przekładowego pochodzi z anglojęzycznej refleksji nad retranslacją. W odpowiedzi na liniowe, czysto diachroniczne postrzeganie kolejnych retranslacji jako rozwoju od słabszych do lepszych przekładów (zob. zwłaszcza A. Berman, *La retraduction comme espace de la traduction*, „Palimpsestes” 4, 1990, s. 1–7) wykształciło się postrzeganie zależności między kolejnymi retranslacjami jako sieci. Takie podejście Susan Cadera (*Literary Retranslation in Context: A Historical, Social and Cultural Perspective*, [w:] *Literary Retranslation and Context*, red. S. Cadera, A. Walsh, New York-Wien 2017, s. 5–18) nazywa systemowo-kontekstowym, opierając się na teorii systemu Itmara Even-Zohara. Cadera rozwija badania Sharon Deane-Cox (*Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*, London 2014, s. 23–34) oraz Siobhan Brownlie (*Narrative Theory and Retranslation Theory*, „Across Languages and Cultures” 7, 2006, nr 2, s. 145–170). Wpływy w obrębie sieci przepływają w obie strony — nie tylko starsze tłumaczenia wpływają na proces tworzenia nowych, ale również nowsze tłumaczenie zmieniają sposób odbioru starszych. Prócz tekstu źródłowego i jego kolejnych przekładów do systemu należą normy kultury docelowej, okoliczności polityczne i społeczne, polityka wydawnicza czy obecność cenzury, a także istniejące adaptacje utworów, teksty naukowe i popularne na ich temat, czy wreszcie osobiste doświadczenia i preferencje tłumaczy. Żaden z tych elementów nie jest stabilny, gdyż podlegają one zarówno wpływom spoza sieci, jak i skutkom akumulacji nowych tłumaczeń.

⁴ Postrzeganie wszystkich przekładów utworów należących do Tolkienowskiego legendarium jako jednego systemu tłumaczeniowego jest możliwe dzięki uwzględnieniu szerokiej definicji re-

Księga zaginionych opowieści zawiera teksty napisane przez J.R.R. Tolkiena jako pierwsze (w latach 1914–1917) i przez to będące kamieniem węgielnym całego legendarium. Z drugiej strony ich fragmentaryczność, częste wewnętrzne niespójności, a przede wszystkim forma, w jakiej zdecydował się je wydać Christopher Tolkien, powoduje, że mogą być one traktowane raczej jako kontekst do później napisanych (ale wcześniej opublikowanych) tekstów, takich jak *Władca Pierścieni* i *Silmarillion*. Różne parateksty (blurby, przedmowy czy posłowia) sugerują określoną kolejność, w jakiej czytelnik powinien sięgać po utwory należące do legendarium. Przedmowa do *Księgi zaginionych opowieści* jest swoistą rekonstrukcją doświadczenia czytelnika: najpierw wspomina o wrażeniu „głębi” wytworzonym w czasie lektury *Władcy Pierścieni*, potem o towarzyszącej czytaniu *Silmarillionu* niepewności, na ile obcuje się z dziełem oryginalnym, a na ile kompilacją złożoną przez wydawcę; *Historia Śródziemia*, ponieważ zawiera wszystkie teksty będące podstawą *Silmarillionu* poddane jedynie minimalnym ingerencjom redaktorskim, za to opatrzone obszernym aparatem krytycznym, ma być odpowiedzią właśnie na tę niepewność.

Tłumacze mniej lub bardziej jawnie odwołują się do pracy poprzedników na wielu poziomach: od cytatów zamieszczonych w komentarzach, poprzez przejście gotowych ekwiwalentów nazw własnych oraz nazw fikcyjnych ras czy gatunków, aż po wybory stylistyczne (między innymi dotyczące archaizacji czy strategii przekładu fragmentów wierszowanych). O ile dwa pierwsze elementy nie wzbudzają kontrowersji, a nawet są oczekiwane przez czytelników⁵, ostatni bywa postrzegany jako obszar największej kreatywności tłumacza.

Drugi rozdział *The Book of the Lost Tales, The Music of the Ainur*, jest wyjątkowy, ponieważ w przeciwieństwie do pozostałych nie podlegał znacznym zmianom w toku historii wydawniczej. Całe frazy, a nawet dłuższe zdania przetrwały w formie niezmienionej w tekście *Ainulindalë*, który ostatecznie wszedł w skład

translacji, dopuszczonej już przez Antoine’a Bermanna, który jako retranslację przyjmował tłumaczenie każdego tekstu napisanego przez autora, którego co najmniej jedno dzieło zostało już przełożone na język docelowy (*La retraduction comme espace de la traduction*, s. 2). Tu przyjmuję definicję nieco węższą: w skład systemu wchodzi wszystkie utwory należące do serii/uniwersum wraz z ich przekładami na dany język. Model ten jest szczególnie użyteczny w badaniach nad literaturą fantastyki, ponieważ utwory współtworzące jeden świat przedstawiony łączy się wzajemnych zależności, a tłumacze muszą w swojej pracy odwoływać się do rozwiązań przyjętych przez poprzedników, nawet jeśli odnoszą się do nich polemicznie (zob. D. Guttfield, *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*, Toruń 2012). Tolkienowskie legendarium jako system przekładowy stawia przed badaczem szczególne wyzwanie ze względu na zróżnicowany status wchodzących w jego skład utworów, różniących się genologicznie i pod względem intencji autorskiej, ponieważ tylko niektóre zostały opublikowane za życia J.R.R. Tolkiena i za jego zgodą.

⁵ Zob. m.in. komentarz Andrzeja Polkowskiego, który w przekładzie *The Annotated Hobbit* przyznał, że jako ekwiwalentu *dwarf* użył neologizmu Skibniewskiej „krasnolud”, ponieważ przyjął się on wśród czytelników, a alternatywna propozycja („krzat” Jerzego Łozińskiego) spotkała się z bardzo negatywnym odzewem, mimo że jego wyborem byłby „karzeł”. Przykład ten ilustruje ograniczenie swobody tłumaczy tworzących w obrębie istniejącego już systemu oraz wpływ wymienionych przez Cadereę czynników zewnętrznych, jak oczekiwania odbiorców i polityka wydawnicza.

opublikowanego *Silmarillionu*⁶. Polscy tłumacze zauważyli paralelne fragmenty i w różnym stopniu upodobnili swój przekład do *Silmarillionu* w przekładzie Skibniewskiej. Radosław Kot jako jedyny otwarcie opisuje tę technikę:

Tekst ten jest w niektórych miejscach zbieżny z opowieścią Muzyka Ainurów zamieszczoną ostatecznie w *Silmarillionie* (ss. 11–20), stąd też starałem się upodobnić jego przekład do przekładu pani Marii Skibniewskiej. Ponieważ jednak teksty nie są identyczne, a zapożyczenia obejmują niekiedy całe zdanie, a czasem tylko pojedyncze określenie, nie wyróżniam ich cudzysłowami. (K: 79)

W przekładzie Kota znajdziemy około piętnastu długich (przekraczających dziesięć słów) fraz bezpośrednio zapożyczonych z *Silmarillionu* (lub takich, gdzie dokonano jedynie minimalnych zmian składniowych). Najdłuższe z nich obejmują prawie trzydzieści słów. Zabieg ten został stanowczo skrytykowany przez Andrzeja Szyjewskiego w książce *Od Valinoru do Mordoru*, gdzie nazywa on decyzję Kota kuriozalną⁷. To samo zjawisko występuje jednak również, choć już bez objaśniającego komentarza, w przekładach Pietrzak-Merty i Frąców. U Pietrzak-Merty jest to około dwudziestu zapożyczonych fragmentów, a u Frąców około dziesięciu, w większości krótszych niż u poprzednich tłumaczy. Analiza stylometryczna za pomocą narzędzia Websty⁸ wykazuje daleko idące podobieństwo stylistyczne pomiędzy wszystkimi trzema przekładami, znacznie większe niż w wypadku wszystkich innych rozdziałów⁹. Uderzające, że Kot całkowicie ignoruje podobieństwa do *Silmarillionu* występujące w ostatniej części *The Music of the Ainur* (rozpoczynającej się od słów „Lo! After the departure of these Ainur and their vassalage all was quiet” [T: 59]), prawdopodobnie ponieważ odpowiadający jej fragment *Silmarillionu* nie znajduje się w *Ainulindalë*, ale w pierwszym rozdziale *Quenta Silmarillion, Of the Beginning of Days*. W przekładach Pietrzak-Merty i Frąców zapożyczenia z *Silmarillionu* dotyczą również tego fragmentu.

Strategia ta ma oczywistą zaletę: odtwarza, na ile to możliwe w materii obcego języka, doświadczenie czytelnika oryginału. Podobnie jak czytelnik *The Book of the Lost Tales* rozpoznaje frazy z *The Silmarillion* i dzięki temu może prześledzić ewolucję tekstu i samodzielnie dostrzec punkty rozbieżne, tak polski czytelnik *Księgi zaginionych opowieści* może powtórzyć ten proces rozpoznając

⁶ Tekst włączony do *Silmarillionu* opiera się na trzech rękopisach ukończonych przez Tolkiena w latach czterdziestych, oznaczonych przez Christophera Tolkiena literami C*, C i D, a opublikowanych w *Morgoth's Ring*, dziesiątym tomie „The History of Middle-Earth”. Starsze wersje, oznaczone literami A i B, zostały opublikowane w *The Lost Road and Other Writings*. Dokładną analizę, które akapity pochodzą z którego rękopisu, przeprowadził D.A. Kane (*Arda Reconstructed: Creation of the Published Silmarillion*, Bethlehem 2011, s. 33–39).

⁷ A. Szyjewski, *Od Valinoru do Mordoru. Świat mitu a religia w dziele Tolkiena*, Kraków 2004, s. 495.

⁸ Dostępnego na platformie Clarin-pl.eu: services.clarin-pl.eu/websty.

⁹ Analizie poddałam teksty wszystkich tłumaczeń, podzielone na rozdziały, po usunięciu z nich przypisów i komentarzy Christophera Tolkiena. Wybrana metoda to analiza stylu gramatycznego, bez podziału plików wejściowych (aby zachować integralność rozdziałów).

frazy z *Silmarillionu* w przekładzie Skibniewskiej. Tłumaczenie ich w sposób odmienny mogłoby prowadzić do tego, że w oczach czytelnika *Księga zaginionych opowieści* będzie się różnić od *Silmarillionu* znacznie bardziej, niż to się dzieje w istocie, a fragmenty rzeczywiście odmienne nie zostaną zauważone.

Trudno o wyrazistszą manifestację centralnej roli dzieł Marii Skibniewskiej w systemie polskich przekładów legendarium. Taki zabieg może odnieść skutek tylko wówczas, gdy w języku docelowym istnieje tylko jeden przekład *Silmarillionu* i zakłada się, że w dającej się przewidzieć przyszłości nie powstanie przekład konkurencyjny (lub przynajmniej nie przebije się do świadomości odbiorców), ani też istniejący nie ulegnie znaczącej rewizji. Okres powstania dwóch pierwszych przekładów *Księgi zaginionych opowieści* pokrywa się z batalią o przekład *Władcy Pierścieni*: w 1997 roku ukazuje się przekład Jerzego Łozińskiego i niemal natychmiast spotyka się z gwałtowną krytyką¹⁰, w tym samym roku wydawnictwo Muza publikuje zmienioną, poprawioną wersję przekładu Skibniewskiej, który zyskuje pozycję punktu odniesienia dla wielu późniejszych tłumaczeń innych utworów należących do legendarium. Prowadzi to do scementowania pozycji dzieł Skibniewskiej w systemie: po odrzuceniu przez wielu czytelników i krytyków *Władcy Pierścieni* w przekładzie Łozińskiego nie ukazał się już żaden przekład prezentujący radykalnie odmienne strategie tłumaczeniowe niż te przyjęte przez Skibniewską.

Niewypowiedziane oczekiwania Kota i Pietrzak-Merty okazały się słuszne: w ciągu następnego półwiecza nie powstał konkurencyjny przekład *Silmarillionu*¹¹, a ukazujące się od 2006 roku wydania poprawione różnią się od pierwszego

¹⁰ Zob. m.in. T.A. Olszański, *Tolkien a la klubówka*, „Fenix” 63, 1997, nr 4, s. 149–157; A. Sylwanowicz, *Wyprowa Bractwa Pierścienia*, „Fenix” 63, 1997, nr 4, s. 134–149; A. Kamińska, *Nowy przekład Tolkiena*, „Nowa Fantastyka” 187, 1998, nr 3, s. 70–71; K. Aust, *Spolszczać czy nie?*, Hobbicka Norka, 2001, https://tiny.pl/y2_wfqh (dostęp: 04.06.2024). Głównym przedmiotem krytyki była strategia konsekwentnego spolszczenia znaczących nazw własnych, a także modyfikacje niektórych nazw w językach sztucznych (na przykład zamiany znaków diakrytycznych). Z tego powodu w kolejnych wydaniach (publikowanych od 2001 roku) kilkadziesiąt najczęściej pojawiających się nazw zostało przywróconych do postaci oryginalnej. Recenzenci zwracali uwagę również na pewne kontrowersyjne wybory stylistyczne (zwłaszcza dotyczące archaizacji i przekładu wierszy) oraz bardzo liczne błędy świadczące o zbyt małej znajomości świata przedstawionego (większość z nich zostało poprawionych w kolejnych wydaniach). *Władca Pierścieni* w przekładzie Łozińskiego jest typowym przykładem tłumaczenia polemicznego, ponieważ tłumacz, a także wydawca w liście otwartym skierowanym do redakcji „Fenixa” (T. Zysk, *Złodziej czy Pędziwiatr?*, „Fenix” 63, 1997, nr 4, s. 130–134) wprost przywołują pracę Marii Skibniewskiej. Dodatki E i F zostały przez Łozińskiego właściwie napisane na nowo, tak by przedstawić i uzasadnić nową strategię. Jednak wycofanie się z niej w kolejnym wydaniu, wraz z niejasnym objaśnieniem, że dokonało się to „wbrew woli tłumacza, ale za jego zgodą” (J.R.R. Tolkien, *Bractwo Pierścienia*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2015, s. 584), przyczyniło się do umocnienia centralnego statusu przekładów Skibniewskiej w obrębie systemu.

¹¹ Jeśli nie liczyć fanowskiej adaptacji *Silmarillion*, *czyli przekłady z języka elfów dotyczące Dawnych Dni*, która jednak ze względu na nieoficjalny status (w tym brak zgody dysponentów

wydania z 1985 roku w bardzo niewielkim stopniu¹². Powtórzenie strategii poprzedników przez Marię i Cezarego Frąców (bez komentarza od tłumacza, co świadczy o jej domyślnym charakterze) świadczy tylko o scementowaniu centralnej pozycji zmarłej od niemal czterdziestu lat tłumaczki.

Włączanie gotowych fraz w materię nowego przekładu wiąże się z trzema zasadniczymi zagrożeniami: stworzeniem iluzji, że konkretne wybory tłumacza są domyślnymi lub koniecznymi, skoro powtarzają się w kolejnych przekładach; rozdźwiękiem stylistycznym między wkomponowanymi fragmentami a resztą tekstu, pochodzącego od innych tłumaczy; wreszcie zatarciem różnic między *The Music of the Ainur* a *Ainulindalë*.

Obawy o niejednorodność stylistyczną może budzić znaczna różnica stylu pomiędzy trzema tłumaczeniami, zwłaszcza w zakresie archaizacji. Radosław Kot stosuje daleko posuniętą archaizację¹³ zwłaszcza w zakresie szyku (pseudolaciński szyk z orzeczeniem na końcu frazy¹⁴, odmienny szyk dopełnień¹⁵), w przekładzie Magdaleny Pietrzak-Merty archaizacja niemal nie występuje, natomiast przekład Frąców sytuuje się pod tym względem pomiędzy poprzednikami, również stosując głównie manipulacje szykiem (ze zdecydowaną przewagą postpozycyjnego szyku przydawek)¹⁶. Jednak wydaje się, że tłumacze dokonali starań, aby upodobnić styl całego rozdziału do fragmentów przejętych z *Silmarillionu*, zwłaszcza ograniczając archaizację. Rodzi to paradoksalną sytuację, gdy rozdział charakteryzujący się w oryginale wysokim natężeniem biblizmów, które przetrwały aż do wersji opublikowanej w *Silmarillionie*, w polskim przekładzie wydaje się na tle pozostałych rozdziałów bardziej neutralny, ponieważ Skibniewska znacznie ograniczyła wpływ stylu biblijnego na swój przekład¹⁷.

Bliższa analiza zapożyczonych fraz wskazuje, że ich odpowiedniki w *The Book of the Lost Tales* i w *The Silmarillion* nie zawsze są identyczne, przez co niektóre fragmenty wydają się raczej przekładem tego drugiego tekstu niż pierwszego. W niektórych przypadkach różnice te są subtelne, na przykład występująca

praw autorskich) i związane z tym ograniczenia w dystrybucji nie mogła przebić się do szerszej publiczności.

¹² Głównie przywrócenie oryginalnych znaków diakrytycznych (których brak w poprzednich wydaniach był raczej wynikiem ograniczeń drukarskich niż świadomej decyzji tłumaczki) oraz dostosowanie tekstu do zmieniających się norm ortograficznych i interpunkcyjnych.

¹³ Klasyfikacja gramatycznych wykładników archaizacji za: S. Dubisz, *Archaizacja w XX-wiecznej polskiej powieści historycznej o średniowieczu*, Warszawa 1991.

¹⁴ Na przykład: „Jak się to miasto piękne na szczycie wzgórza nazywa” (K: 24); „Dzieci w poszukiwaniach udziału nie brały” (K: 218).

¹⁵ Na przykład: „Łaskę bogów utracili na jakiś czas” (K: 249); „Obozem rozbili się z konieczności na jałowych brzegach” (K: 253).

¹⁶ Na przykład: „morza zaroły się od ryb lśniących” (F: 129); „musieli bowiem stoczyć bój zażarty” (F: 196).

¹⁷ A. Olszewska, *Rola stylizacji biblijnej w utworze J.R.R. Tolkiena The Silmarillion i jego przekładzie na język polski*, [w:] *Na początku był przekład*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwek, Kraków 1999, s. 237–249.

zarówno u Kota, jak u Pietrzak-Merty fraza „przemysłne rzeźby szronu” (K: 84, P: 59) znacznie bliżej odpowiada „cunning work of frost” (Sil: 8) niż „frosts has wrought his exquisite works” (LT: 56), zarówno ze względu na konstrukcję frazy rzeczownikowej zamiast pełnego zdania z orzeczeniem, jak i przymiotnik „przemysłny” (bliższy odpowiednik *cunning* niż *exquisite*). Jednak niekiedy różnice sięgają poza budowę składniową czy odcienie semantyczne. Na przykład, zdanie: „Now Melko had among the Ainur been given some of the greatest gifts of power and wisdom and knowledge by Iluvatar” (LT: 53) w *Silmarillionie* przybiera formę: „To Melkor among the Ainur had been given the greatest gifts of power and knowledge” (Sil: 4), co świadczy o zmianie charakterystyki antagonisty: w późniejszym tekście znika element *wisdom*, czyli „mądrości”, pozostawiając jedynie znacznie bardziej neutralny element „wiedzy”. Tymczasem Pietrzak-Merta zapożycza frazę z przekładu Skibniewskiej „Melkorowi dana była szczególna władza i wiedza” (S: 12) jedynie z przestawieniem elementów: „Melkowi dana była pośród Ainurów szczególna wiedza i władza” (P: 47). Przekład Pietrzak-Merty nie zawiera ekwiwalentu słowa *wisdom*, co zaciera ewolucję postaci na przestrzeni kolejnych tekstów.

Niekiedy dążenie do jak najbliższego upodobnienia tłumaczonego tekstu do *Silmarillionu* powoduje stworzenie niejasności, na przykład „Muzyka urwała się na jednym akordzie, głębszym niż firmament i wyższym niż słońce” (K: 80). Porównanie „wyższy niż słońce” może budzić zdziwienie, zwłaszcza że tekst oryginalny zawiera frazę „more glorious than the Sun” (LT: 54), a zatem w dosłownym tłumaczeniu „wspanialszy niż słońce” lub „bardziej pełen chwały niż słońce”. Wyjaśnieniem jest analogiczna fraza w *The Silmarillion*: „in one chord, deeper than the Abyss, higher than the Firmament [...] the Music ceased” (Sil: 5), przetłumaczona przez Skibniewską jako „Muzyka urwała się na jednym akordzie, głębszym niż Otchłań i wyższym niż Firmament” (S: 13). Tłumacz dostrzegł zatem, że w starszej wersji akord muzyki został porównany do słońca, a nie otchłani, ale pominał zmianę przymiotnika, zapożyczając „wyższy” bezpośrednio z *Silmarillionu*.

Frącowie zazwyczaj unikają tej pułapki, jednak i im zdarza się zignorować ewolucję tekstu. Fragment „the Eldar dwell till the Great End unless they be slain or waste in grief (for to both of these deaths are they subject)” (LT: 59) Frącowie przekładają jako „Eldarowie zaś trwać będą aż po sam Wielki Koniec, chyba że zostaną zgładzeni lub zmarnieją z żalości (podlegają obu tym rodzajom pozornej śmierci)” (F: 77), wprowadzając nieobecna w oryginale przydawkę „pozorny” i tym samym zmieniając znaczenie tekstu, ponieważ określenie śmierci Eldarów jako „pozornej” zdecydowanie podkreśla ich nieśmiertelność. W *The Silmarillion* analogiczny fragment brzmi: „the Elves die not till tile world dies, unless they are slain or waste in grief (and to both these seeming deaths they are subject)” (Sil: 36), co Skibniewska przełożyła jako „Elfy bowiem nie umrą, dopóki nie umrze ten świat, chyba że któryś zostanie zabity lub uwiędnie ze smutku (obu tym rodzajom pozornej śmierci plemię to podlega)” (S: 44), zatem przydawka „pozorny” została zaczerpnięta wprost z przekładu *Silmarillionu*.

Zastosowana przez tłumaczy strategia budzi skojarzenie z kategorią „wspólnego słowa” stworzoną przez polskich badaczy zagadnienia serii przekładowej¹⁸. „Wspólne słowo” to wynik zakumulowanych wysiłków wielu tłumaczy, który powinien być respektowany przez autorów kolejnych przekładów¹⁹. Warto jednak zauważyć, że pojęcie „wspólnego słowa”, wywodzące się z badań nad przekładami dzieł Williama Shakespeare’a, najczęściej odnoszone jest do utworów, które były tłumaczone wielokrotnie w ciągu wielu lat, a zarazem są na tyle rozpoznawalne, że pochodzące z nich frazy stały się „ostatecznie spolszczone”²⁰ i wrosły w język docelowy. Przekładając rozdział *The Music of the Ainur*, tłumacze uznali *Silmarillion* za „ostatecznie spolszczony”, nadając pracy Marii Skibniewskiej (pojmowanej całościowo, ponieważ trudno zapożyczone frazy uznać za szczególnie charakterystyczne czy rozpoznawalne przez szeroką publiczność) status bliski oryginałowi.

Zastosowana przez tłumaczy strategia jest kontrowersyjna (szczególnie jeśli brak jest objaśniającego ją komentarza), o czym świadczy chociażby zacytowana już stanowcza opinia Andrzeja Szyjewskiego. Upodabniając przekład *Księgi zaginionych opowieści* do istniejącego przekładu *Silmarillionu*, tłumacze oferują czytelnikowi możliwość samodzielnego prześledzenia ewolucji tekstu w zbliżony sposób do tego, jaki przypada w udziale czytelnikowi oryginału. Jednak żaden z tłumaczy nie uniknął związanych z tym zagrożeń, zwłaszcza ignorując różnice między oboma publikacjami, które mogą wpłynąć na wydźwięk całego tekstu.

Bibliografia

Teksty

- Tolkien J.R.R., *Bractwo Pierścienia*, przeł. J. Łoziński. Zysk i S-ka, Poznań 2015.
- Tolkien J.R.R., *Księga zaginionych opowieści*, red. Ch. Tolkien, przeł. M. Pietrzak-Merta, Wydawnictwo Atlantis-Rubicon, Warszawa 1995.
- Tolkien J.R.R., *Księga zaginionych opowieści*, t. 1, red. Ch. Tolkien, przeł. M. Frąc, C. Frąc, przeł. wierszy K. Staniewska, J. Drzewowska, Zysk i S-ka, Poznań 2022.
- Tolkien J.R.R., *Księga zaginionych opowieści*, t. 1, red. Ch. Tolkien, przeł. R. Kot, Amber, Warszawa 1998.

¹⁸ A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*, Warszawa 1999, s. 194; A. Adamowicz-Pośpiech, *Seria w przekładzie*, Katowice 2013, s. 25–26.

¹⁹ „Wspólne słowo” to przeciwieństwo zjawiska opisanego przez Outi Paloposki i Kaisę Koskinen (*Anxieties of Influence: The Voice of the First Translator in Retranslation*, „The Target” 27, 2015, nr 1, s. 25–39), które adaptują lekko zmodyfikowaną Bloomowską kategorię lęku przed wpływem jako motywację tłumaczy, którzy starają się usilnie odróżnić retranslacje od poprzedników, by uniknąć oskarżeń o zapożyczenie.

²⁰ Z. Majchrowski, *Pytania o polskiego Szekspira*, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 1993, s. 11–26.

- Tolkien J.R.R., *Silmarillion*, przeł. M. Skibniewska, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Tolkien J.R.R., *The Book of the Lost Tales: Part One*, red. Ch. Tolkien, London 2002 („The History of Middle Earth” 1).
- Tolkien J.R.R., *The Silmarillion*, HarperCollins Publishers, London 2013.
- Tolkien J.R.R., D. Anderson, *Hobbit z objaśnieniami*, przeł. A. Polkowski, A. Sylwanowicz, Bukowy Las, Wrocław 2012.

Opracowania

- Adamowicz-Pośpiech A., *Seria w przekładzie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Aust K., *Spolszczać czy nie?*, 2001, Hobbicka Norka, tolkien.com.pl/hobbickanorka/artykuly/spol.html.
- Berman A., *La retraduction comme espace de la traduction*, „Palimpsestes” 4, 1990, s. 1–7.
- Brownlie S., *Narrative Theory and Retranslation Theory*, „Across Languages and Cultures” 7, 2006, nr 2, s. 145–170.
- Cadera S.M., *Literary Retranslation in Context: A Historical, Social and Cultural Perspective*, [w:] *Literary Retranslation and Context*, red. S. Cadera, A.S. Walsh, Peter Lang, Oxford 2017, s. 5–18.
- Deane-Cox S., *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*, Bloomsbury Academic, London 2014.
- Guttled D., *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Kamińska A., *Nowy przekład Tolkiena*, „Nowa Fantastyka” 187, 1998, nr 3, s. 70–71.
- Kane D.A., *Arda Reconstructed: Creation of the Published Silmarillion*, Lehigh University Press, Bethlehem 2011.
- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Majchrowski Z., *Pytania o polskiego Szekspira*, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Centrum Edukacji Teatralnej, Gdańsk 1993, s. 11–26.
- Olszański T.A., *Tolkien a la klubówka*, „Fenix” 63, 1997, nr 4, s. 149–157.
- Olszewska A., *Rola stylizacji biblijnej w utworze J.R.R. Tolkiena The Silmarillion i jego przekładzie na język polski*, [w:] *Na początku był przekład*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwiiec, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 237–249.
- Paloposki O., Koskinen K., *Anxieties of Influence: The Voice of the First Translator in Retranslation*, „The Target” 27, 2015, nr 1, s. 25–39.
- Sylwanowicz A., *Wyprawa Bractwa Pierścienia*, „Fenix” 63, 1997, nr 4, s. 134–149.
- Szyjewski A., *Od Valinoru do Mordoru. Świat mitu a religia w dziele Tolkiena*, Wydawnictwo „M”, Kraków 2004.
- Zysk T., *Złodziej czy Pędziwiatr?*, „Feniks” 64, 1997, nr 4, s. 130–134.

Joanna Kokot

ORCID: 0000-0002-4648-3402

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Muzyczne harmonie i harmonia świata. „Pieśni Ziemi i Mocy” Grega Beara

Słowa kluczowe: Greg Bear, muzyka w literaturze, muzyka a magia, fantasy, światy równoległe

Keywords: Greg Bear, music in literature, music and magic, fantasy, parallel worlds

Musical Harmonies and the Harmony of the World: Greg Bear’s *Songs of Earth and Power*

Summary

One of the main themes of Greg Bear’s dylogy, *Songs of Earth and Power* is music (as well as art in general) and its power to change the material reality. The multiverse is presented there as analogous to a musical piece, however — contrary to ancient and medieval concepts — it is not a finished opus, but one that undergoes contiguous change, becoming more and more intricate in the process. The paper explores the relation between music and magic, or rather between art and magic, artistic works being the eponymous songs of power, as well as the meaning of music as it is interpreted in Bear’s dylogy.

Dylogia „Pieśni Ziemi i Mocy”¹, na którą składają się tomy *Koncert nieskończoności* i *Wężomag*, nie jest typową pozycją w literackim dorobku Grega Beara, obejmującym głównie teksty science fiction. „Pieśni...” to opowieść fantasy, której akcja osadzona jest w multiwersum składającym się z szeregu światów równoległych, z któ-

¹ Podstawą analizy jest wydanie G. Bear, *Songs of Earth and Power: The Infinity Concerto; The Serpent Mage*, New York 1994. Cytaty polskie według: G. Bear, *Koncert nieskończoności*, przeł. J. Manicki, Warszawa 1991; G. Bear, *Wężomag*, przeł. J. Manicki, Warszawa 1997.

rych jednym jest świat „mimetyczny”, Ziemia, będący niby-kopią rzeczywistości pozatekstowej. Tom pierwszy, *Koncert nieskończoności*², to typowe fantasy portalu i misji³. Początkowe zdarzenia mają miejsce w Los Angeles lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, skąd główny bohater, Michael Perrin, zostaje zwabiony do świata równoległego zwanego Czarodziejskim Cieniem, Mrokiem Sidhe bądź po prostu Królestwem. Obowiązują tam prawa magii, a do jego mieszkańców zalicza się lud zwany Sidhe⁴, jedna z pradawnych ras, która przeżyła do czasów obecnych. Fabuła, w swoim najbardziej ogólnym zarysie mniej lub bardziej konwencjonalna, koncentruje się wokół motywów misji (*quest*), inicjacji i dojrzwania. Większość zdarzeń *Wężomaga* rozgrywa się z kolei na Ziemi, gdzie szukają schronienia Sidhowie, których świat ulega stopniowemu rozkładowi⁵. Na plan pierwszy wysuwa się tu konflikt między dwoma sposobami zmieniania rzeczywistości — za pomocą magii (Królestwo) i techniki (Ziemia) — zaś misja protagonisty polega na pogodzeniu pozornie sprzecznych stylów życia reprezentowanych przez ludzi i Sidhów. Mimo że głównym miejscem zdarzeń jest Ziemia, konwencja multiwersum została zachowana: Michael przemieszcza się nie tylko do umierającego Królestwa, ale też do świata stworzonego przez swego antagonistę, Davida Clarkhama (nazywającego siebie Izomagiem), a także do rzeczywistości tytułowego *Wężomaga*.

W centrum opowieści znajdują się nie tylko przygody protagonisty przekraczającego granice pomiędzy kolejnymi światami, ale również budowany stopniowo

² Wypada wytłumaczyć się z kwestii różnic w zapisach tytułowej frazy. W tekście artykułu zapisuję *Koncert nieskończoności* — jako utwór opisywany w książce — zgodnie z konwencją tytułowania utworów muzycznych, czyli kursywą, od wielkiej litery w słowie „koncert”. Podobnie zresztą wygląda tytuł powieści w wydaniu, którym się posługuję. Jednak w treści książki konsekwentnie stosowany jest zapis Koncert Nieskończoności, który zachowuję w tej postaci w cytatach. Podobna niekonsekwencja wydawcy dotyczy określenia Pieśni Mocy/Władzy — jednej używa się jako tytułu cyklu, drugiej jako nazwy magicznych melodii, z których składa się rzeczywistości w treści powieści (skądinąd wymiennie stosując zapis od dużych i małych liter).

³ „Fantasy portalu to po prostu świat fantastyczny, do którego wchodzi się przez portal” (F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown 2008, s. xix). W fantasy tego typu skonfrontowanych jest kilka (zazwyczaj dwa) modeli rzeczywistości, choć zazwyczaj pierwszy z nich, mimetyczny, jest jedynie punktem wyjścia do przygód bohatera, przeniesionego do świata, gdzie dominują prawa magii. Ten typ fantasy pojawił się, jak stwierdza Grzegorz Trębicki, już w okresie dojrzałości tego gatunku i jest jedną z jego form hybrydowych. Por. G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 120, 122.

⁴ Nazwa *Sidhe* jest nawiązaniem do zwrotu *áes sídhe*, używanego na określenie mieszkańców kurhanów (podziemnych światów) utożsamianych z Tuatha Dé Danann z iryjskich legend, a także do słowa *sídh* we współczesnym irlandzkim oznaczającego elfa (*fairy*). Zob. J. MacKillop, *Myths and Legends of the Celts*, London 2005, s. 116–118; *Áes Sídhe*, [hasło w:] J. MacKillop, *The Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford 1998, s. 4; *Sídhe*, [hasło w:] *ibidem*, s. 340; *Tuatha Dé Danann*, [hasło w:] *ibidem*, s. 366.

⁵ Zgodnie z nomenklaturą Mendlesohn byłaby to fantasy wtargnięcia, gdzie „świat zostaje rozdarty przez wtargnięcie, powodujące zniszczenie normalności” (F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, s. 115).

coraz pełniejszy obraz multiwersum, włącznie z jego odległą przeszłością i z rządzącymi nim prawami. Chociaż początkowo wydaje się, że świat mimetyczny stoi w opozycji do pozostałych wymiarów, rządzących się prawami magii, ostatecznie okaże się, że u podłoża multiwersum znajduje się ten sam porządek. W rezultacie modyfikacji podlega także model przedstawionego w utworze świata mimetycznego, zaś proces poznania dotyczy nie tylko obcych, nieznanych uniwersów, ale także rzeczywistości pozornie doskonale znanej protagoniście. Jednak Bear wprowadza do swojego utworu jeszcze jeden temat, bezpośrednio powiązany z motywem magii jako zasady rządzącej przedstawionym multiwersum. Jest nim sztuka, szczególnie muzyka, i jej zdolność przemieniania istniejącego materialnego świata.

Chociaż główny bohater jest poetą, a nie muzykiem, „wszystko zaczęło się od muzyki”⁶. Zdarzeniem inicjującym właściwą akcję powieści jest bowiem spotkanie Michaela i Arno Waltiriego, twórcy tytułowego *Koncertu nieskończoności*, prowadzące do fascynacji chłopaka kompozycjami nowego przyjaciela. Sama muzyka jest przedmiotem szeregu rozmów i dyskusji, a niekiedy bywa po prostu kojarzona z określoną postacią. Waltiri to niejedyny muzyk w powieściowym świecie. David Clarkham, jego przyjaciel z czasów młodości, jest twórcą instrumentacji koncertu Waltiriego, zaś Kristina Pendeers, która pomaga Michaelowi zająć się spuścizną po Waltirim — znawczynią muzyki filmowej i początkującą kompozytorką. Znaczna część akcji *Wężomaga* obejmuje poszukiwania zaginionego koncertu, a także prace nad wykonaniem dzieła Waltiriego i *X Symfonii* Gustava Mahlera w nowej orkiestracji — narrator przedstawia też szczegółowy opis samego wykonania. Muzyka jest również tłem niektórych zdarzeń: rozbrzmiewa, gdy Michael przenosi się z Królestwa z powrotem na Ziemię, i kiedy wchodzi do pensjonatu Tippett stojącego na miejscu sali koncertowej, w której miało miejsce prawykonanie koncertu Waltiriego.

Temat muzyki powraca, gdy akcja powieści przenosi się do Królestwa. Retrospektywne partie narracji, dotyczące czasów pradawnych, przedstawiają ten typ twórczości jako domenę Kledarów (innej starej rasy zamieszkującej ongiś Królestwo), po wielkiej wojnie przemienionych w ptaki przez Sidhe, którzy skradli im tę sztukę. Wszyscy mieszkańcy enklawy Euterpe⁷, przeniesieni do Królestwa ze świata ludzi, są muzykami, podobnie jak Nikołaj, rosyjski tancerz i pianista, którego Michael spotyka poszukując siedziby Clarkhama. W świecie Beara pojawiają się także historyczne postaci powiązane z muzyką — Emma Livry, baletnica⁸, a także kompozytorzy Gustav Mahler i Wolfgang Amadeusz Mozart, których

⁶ G. Bear, *Koncert nieskończoności*, s. 13.

⁷ Nazwa osady nie jest przypadkowa — pochodzi od imienia muzy, patronki poezji i muzyki, dwóch sztuk, które odgrywają istotną rolę w powieściowym świecie.

⁸ Emma Livry (1842–1863) była niezwykle uzdolnioną francuską baletnicą, która poniosła śmierć na skutek oparzeń po tym, jak jej kostium zajął się ogniem od lampy gazowej.

śmierć w rzeczywistości mimetycznej została upozorowana — w istocie wprowadzili ich Sidhe.

Muzyka okazuje się także siłą sprawczą zdarzeń istotnych dla przebiegu akcji, wywierając nieoczekiwany wpływ na słuchaczy bądź wykonawców. Na początku powieści wspomniana jest książka (pod znaczącym tytułem *Diabelska muzyka*), jeden z rozdziałów której poświęcony jest prawykonaniu *Koncertu nieskończoności* Waltiriego. Charles Fort, autor publikacji, opisuje wrażenia słuchaczy następująco: „Mówią, że muzyka była dziwna, taka jakiej dotąd nie słyszano. Dźwięki wypełniały salę niczym zjawy”⁹, dodając: „a może Waltiri poznał odpowiedź na odwieczne pytanie, mianowicie: »Jaką to pieśń śpiewały syreny?«”¹⁰. Nie jest to prosta impresja na temat niezwyklej czy wręcz „magicznej” (w przenośnym tego słowa znaczeniu) natury muzyki Waltiriego, sugerująca, że siła oddziaływania utworu mogła być podobna do syreniego śpiewu, którego słuchał Odyseusz. Okazuje się bowiem, że parę miesięcy później dwadzieścia osób spośród obecnych wówczas na widowni bezpowrotnie zniknęło — do czego według wszelkiego prawdopodobieństwa doprowadził koncert.

Wątek incydentu, będącego częścią powieściowej przedakcji, powraca, gdy Michael przekracza portal prowadzący do Królestwa: oto jeden z mieszkańców Euterpe był obecny na koncercie, a za jego translokację odpowiada właśnie muzyka Waltiriego. Również inne postaci tam żyjące zostały „pochwycone przez muzykę” — nie tyle po prostu słyszaną, ile doświadczaną. Jak wyjaśnia pianistka Helen Davies: „W głowie dźwięczała mi muzyka. Czułam ją. Była też w moim ciele, a zwłaszcza w piersi i ramionach. [...] Zupełnie jakbym doznała muzycznego ataku serca, rozumiesz?”¹¹, zaś Savarin, nauczyciel muzyki, stwierdza po prostu: „muzyka mnie wciągnęła. Przeszedłem, jak to oni określają”¹². Muzyka jest odpowiedzialna także za przeniesienie Michaela do Królestwa. Wprawdzie początkowo wydaje się, że jest on jedynym, który przekroczył granicę między światami w „konwencjonalny” sposób — czyli przez fizycznie istniejący portal, jakim jest dom Clarkhama — jednak ostatecznie okazuje się, że przejście jest możliwe dzięki muzyce Waltiriego (a ściślej Kledara, w którego wcielił się kompozytor po swojej śmierci).

Narracja powieściowa prowadzona jest z punktu widzenia Michaela, zatem wiedza odbiorcy o przedstawionej rzeczywistości pokrywa się z wiedzą chłopaka — ta ostatnia zaś zmienia się w miarę wpływu zdarzeń. Początkowo powieść nie dostarcza wyczerpujących i wiarygodnych wyjaśnień dotyczących wpływu, jaki muzyka może mieć na ludzi. Postaci nie do końca pojmują mechanizm translokacji ani też nie są w stanie nad nim zapanować. Są jedynie świadome faktu, że jest to muzyka szczególnego rodzaju — „jaką od tysięcy lat grają [...]

⁹ G. Bear, *Koncert nieskończoności*, s. 18.

¹⁰ *Ibidem*, s. 19.

¹¹ *Ibidem*, s. 113.

¹² *Ibidem*, s. 44.

Sidhowie”¹³ — która nie tylko otwiera portale do innych światów czy do innych miejsc w Królestwie, ale może też być narzędziem zmiany materialnej rzeczywistości. Rodzi się zatem o relacje między muzyką a magią w multiwersum Beara.

Model rzeczywistości proponowany w dylogii odwołuje się (choć nie wprost) do pitagorejskiej wizji kosmosu postrzeganego jako utwór muzyczny¹⁴, a także do średniowiecznego pojęcia *musica mundana* rozwiniętego między innymi przez Boecjusza¹⁵. Koncepcje te po raz pierwszy wyrażone zostają w słowach jednego z mieszkańców Euterpe: „Sidhowie mówią, że całe ich Królestwo jest muzyką”¹⁶, a także w uwagach Eleuth, kochanki Michaela: „Świat jest tylko jedną długą, trudną pieśnią”¹⁷. To samo sformułowanie („Wszechświat, świat jest tylko długą, trudną pieśnią”)¹⁸ pojawi się w znacznie dłuższych i bardziej szczegółowych wyjaśnieniach maga Adonny. Mówi on już nie tylko o Królestwie, ale o całym multiwersum, gdzie poszczególne światy to odpowiedniki linii melodycznych zorkiestrowanego utworu, które — o ile ktoś posiadał takie umiejętności — można wyabstrahować z całej struktury. Jest ono zatem analogiczne „do dźwięku zapisanego w rowku płyty gramofonowej, w którym wprawne ucho odróżnia z łatwością brzmienie rogu i strun — rogi to jeden wszechświat, struny inny. Możemy istnieć we wszystkich wszechświatach, ale »słyszeć« tylko jeden z uwagi na właściwe nam ograniczenia”¹⁹.

Świat nie jest po prostu porównany do utworu muzycznego — muzyka jest podstawą (czy nawet esencją) multiwersum. Co więcej, w przeciwieństwie do starożytnych i średniowiecznych koncepcji, świat nie jawi się tu jako dzieło skończone, harmonijny byt stworzony raz na zawsze. Przeciwnie — ewoluuje, podlega nieustannym zmianom, stając się coraz bardziej złożony i skomplikowany, zaś relacje między poszczególnymi układami zmieniają się z upływem czasu. Wężomag tak wyjaśnia ów proces Michaelowi:

Wyobrażam sobie, że bardzo dawno temu byliśmy tylko zawirowaniami nicości, małymi piosnkami, różniącymi się od siebie tylko w subtelnym szczegółach. Jak długo istniały te proste piosnki, któż to wie? Stawały się jednak coraz bardziej złożone i ściślej ze sobą powiązane. Piosnki łączyły się i splatały. Co i rusz tworzyły wspólnie nowe układy, a układy te rozrywały się, by utworzyć jeszcze inne. Nowe zbiory pieśni, nowe style, selektywny dobór elementów²⁰.

¹³ *Ibidem*, s. 42.

¹⁴ Zob. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 44–45.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 81; U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zambłocka, Kraków 1994, s. 48–50; F. Ciabattoni, *Dante’s Journey to Polyphony*, Toronto 2010, s. 193.

¹⁶ G. Bear, *Koncert nieskończoności*, s. 42.

¹⁷ *Ibidem*, s. 192.

¹⁸ *Ibidem*, s. 335.

¹⁹ *Ibidem*, s. 335.

²⁰ G. Bear, *Wężomag*, s. 276. Fraza „new additions and takings away” („selektywny dobór elementów”) powtarza się jeszcze kilkakrotnie w wypowiedziach postaci na temat muzyki i jej związków z magią, gdzie tłumaczona jest już jako „dodawanie i odbieranie”.

Fakt, że muzyka odgrywa w multiwersum Beara centralną rolę, jest ściśle powiązany ze sposobem, w jaki działa magia w Królestwie i — jak się później okaże — także w innych światach. Warto tu podkreślić, że (w przeciwieństwie do wielu powieści fantasy) magia nie jest tu oparta na specjalnych gestach, znakach czy zaklęciach. Nie ma też raz na zawsze ustalonych czynności, które, o ile wykonane poprawnie, nieodmiennie dadzą te same rezultaty. Nawet muzyka nie jest sama z siebie środkiem zmieniania rzeczywistości. Związki między muzyką a magią sięgają znacznie głębiej. Pieśń, którą jest wszechświat, ewoluuje i zmienia się z upływem czasu, bowiem w jej istotę wpisane jest „dodawanie i odbieranie”²¹, co można sprowokować impulsami z zewnątrz i celowo modyfikować rzeczywistość. Podobna fraza pojawi się w uwagach Eleuth w pierwszym tomie dylogii: gdy dziewczyna tłumaczy Michaelowi podstawy magii, stwierdza, że „świat jest po prostu pieśnią dodawań i odbierań”²².

Magia polega zatem na zestrojeniu się ze światem i w ten sposób zyskaniu nad nim władzy. Wyjaśnia to początkowo niezrozumiały mechanizm przeniesienia Euterpian do Królestwa: oto bezwiednie dostroili się oni do jego melodii albo też zostali dostrojeni przez kogoś innego. Dokładnie ta sama zasada znajduje się u podstaw już celowego działania Michaela, gdy ten — stojąc na kamieniu przejściowym, magicznym urządzeniu funkcjonującym jako portal — musi zsynchronizować się ze słyszaną pieśnią i w ten sposób przenieść do miejsca przeznaczenia. W podobny sposób otwiera on także wrota do Sclassa, miejsca, gdzie Sidhowie uwięzili ludzi z Królestwa: „Czuł lekkie mrowienie w dłoniach i słyszał melodię płynącą w rytm swojego oddechu. Przywołał tę melodię na usta i zagwizdał ją cicho. Drzwi uchyliły się na kilka cali, a potem otworzyły na oścież do środka”²³. Wcześniej, aby ponownie przekroczyć granicę między Ziemią a Królestwem, musi najpierw rozpoznać „ton i tembr Królestwa”²⁴ pośród innych linii melodycznych — tak więc zasada translokacji jest identyczna do tej, o której mówi Adonna, opisując multiwersum jako kompozycję rozpisaną na orkiestrę.

Niekiedy odpowiednie dźwięki wystarczą, by otworzyć portal między światami. Gdy wciąż jeszcze niedoświadczony Michael zostaje przeniesiony z Xanadu — siedziby Clarkhama w Mroku Sidhe — z powrotem na Ziemię, słyszy to, co okaże się później „oryginalnym Koncertem Nieskończoności, takim, jak brzmiał on przed dziesiątkami lat”²⁵. Podobną funkcję pełni wykonana przez Mozarta „Zaimprovizowana Pieśń Władzy”²⁶, która umożliwi uwięzionym w Królestwie ludziom powrót na Ziemię. Zwrot użyty na określenie kompozycji Mozarta nawiązuje do tytułowych Pieśni Władzy, których wykonanie pozwala na

²¹ *Ibidem*, s. 276.

²² G. Bear, *Koncert nieskończoności*, s. 192.

²³ G. Bear, *Wężomąg*, s. 331.

²⁴ *Ibidem*, s. 285.

²⁵ G. Bear, *Koncert nieskończoności*, s. 392.

²⁶ G. Bear, *Wężomąg*, s. 360.

wprowadzanie zmian bądź na przekraczanie granic między poszczególnymi światami. I to wokół Pieśni Władzy osnuty jest główny konflikt w utworze Beara. Co ciekawe, Pieśń Władzy nie musi być utworem muzycznym. Także inne rodzaje sztuk mogą funkcjonować w podobny sposób, pod warunkiem, że dany utwór pozostaje w harmonii z uniwersum i umożliwia wykonawcy „dostroić się całkowicie do świata”²⁷, Jedną z prób stworzenia Pieśni Władzy, która nie jest utworem muzycznym, jest zaaranżowany przez Clarkhama solowy taniec Emmy Livry — podobnie jak w przypadku orkiestracji *Koncertu nieskończoności* Walthiego mag wykorzystuje nieświadomą niczego artystkę do swoich celów.

Możliwość zmieniania materialnej rzeczywistości przypisywana jest także tekstom poetyckim — naturalnie jedynie tym, które spełniają określone warunki. Michael, choć jest jedynie początkującym twórcą, oznajmia Walthierowi: „Zamierzam być dobrym poetą”²⁸ i istotnie zostaje wezwany do Królestwa, aby spełnić zadanie związane ze swoim talentem. Wbrew tytułowi, osi fabuły *Koncertu nieskończoności* nie jest dzieło Walthiego, ale niedokończony poemat Samuela Taylora Coleridge’a *Chan Kubilaj*. Wiersz ten jest potencjalną Pieśnią Władzy, której ukończenie uniemożliwił przybysz z Porlock²⁹ (w istocie emisariusz z Królestwa, prawdopodobnie sam Clarkham) — zadanie Michaela polega na dopisaniu brakującego dalszego ciągu. Co ciekawe, stworzona przez chłopaka Pieśń Władzy ma nie tylko moc stwarzania, ale i niszczenia — gdy druga część poematu zostaje ukończona, siedziba Clarkhama rozpada się.

W świecie powieściowym źródłem inspiracji dla Coleridge’a był „pałac rozkoszy” stworzony dla Kubilaj-chana przez Lin Piao Tai, jednego ze Spryggli, dawnej rasy parającej się architekturą. Po raz pierwszy ujrzana w sennej wizji „budowla ta miała zawrzeć we wszystkich swych formach i wymiarach architektoniczną pieśń władzy, czyniąc Imperatora najpotężniejszym człowiekiem od czasów wojen”³⁰. Zarówno pałac stworzony dla Kubilaj-chana jak i ten zbudowany przez Lin Piao dla Clarkhama okazały się wadliwe, jednak próby stworzenia architektonicznej pieśni władzy nie zostały zarzucone. Jak powiada Lin Piao: „Od czasu do czasu wpada tutaj jakiś Sidh wydać mi polecenia. To ja doradzałem Christopherowi Wrenowi, a jeszcze wcześniej Leonardowi i Michałowi Aniołowi... [...] To ciągle miało związek z odłamami, z pieśniami władzy...”³¹.

²⁷ G. Bear, *Koncert nieskończoności*, s. 192.

²⁸ *Ibidem*, s. 16.

²⁹ O przybyszu z Porlock wspomina sam Coleridge w przedmowie do pierwszego wydania utworu. Oto pogrążony w narkotycznym śnie poeta miał wizję opowieści o Kubilaj-chanie. Po przebudzeniu zdążył spisać jedynie zachowany do dziś fragment, gdy „na nieszczęście jakiś osobnik z Porlock złożył mu wizytę w interesach i zatrzymał go przez godzinę”. Gdy wreszcie mógł powrócić do pisania, okazało się, że wizja się rozwiła. Zob. S.T. Coleridge, *Of the Fragment of Kubla Khan*, [w:] S.T. Coleridge, *Christabel & c.*, London 1816, s. 52–53.

³⁰ G. Bear, *Koncert nieskończoności*, s. 278.

³¹ *Ibidem*, s. 279. Wzmianka o Michale Aniele, Leonardo da Vinci i Christopherze Wrenie w kontekście pieśni władzy zapowiada to, co będzie oczywiste w drugim tomie powieści: multiwer-

Niezależnie od różnorodności pieśni władzy, muzyce przypada szczególna rola w przedstawionym multiwersum. To ona jest źródłem objawienia, którego doświadcza Michael: nie tylko pozwala na przeżycie najbardziej pierwotnej emocji, zwanej *Preeda*, ale także naprowadza go na ideę zjednoczenia Ziemi („świata starzejącego się”)³² i Królestwa („świata [...], którego fundamenty stają się coraz starsze”)³³ jako sposobu zapobieżenia katastrofie, która zagraża obydwu.

Muzykę tę słyszy Michael w pensjonacie Tippet, który — podobnie jak dom Clarkhama — funkcjonuje jako portal między światami: rozbrzmiewa w nim „Uwięziona muzyka. Nie Koncert Nieskończoności, lecz coś jeszcze potężniejszego”³⁴, niczym pieśń samej Ziemi. Niebezpośrednie odniesienia do tej wizji pojawiają się w dalszych partiach tekstu, gdy spotkany w Sklassa Gustav Mahler wspomina o swojej nieukończonych *X Symfonii*, którą Sidhowie rozpoznają jako potencjalną Pieśń Władzy. Także i tu zjednoczenie obydwu światów jawi się jako remedium na ostateczną katastrofę, która grozi Ziemi i Królestwu: „Powiedzieli, że moja muzyka, moja Dziesiąta, jest Pieśnią Władzy. Mówili, że wykonana prawidłowo umożliwi Królestwu, po krótkotrwałej agonii, gładkie zespolenie z Ziemią, nie grożące destrukcją tej ostatniej. Że zharmonizuje oba światy”³⁵. Wprawdzie utwór słyszany przez Michaela na schodach pensjonatu nie został jednoznacznie określony przez narratora jako *X Symfonia*, ale są pewne przesłanki, by tak stwierdzić. Muzyka rozbrzmiewa, gdy chłopak dociera na dziesiąte piętro, a w jej opisie pojawiają wyrażenia bardzo zbliżone do tych, które towarzyszą wykonaniu utworu Mahlera na sali koncertowej. Na przykład określeniu „Wysokie, przeszywające, niesłabnące brzmienie rogów i skrzypiec”³⁶ odpowiada zwrot „świdrujący dźwięk rogów i instrumentów smyczkowych”³⁷, zaś frazie „nuta zguby zmieszanej z nadzieją”³⁸ — „taniec z życiem i nadzieją, bezwładem i śmiercią”³⁹.

sum przedstawione w utworze to nie opozycyjne wobec siebie modele rzeczywistości, ale światy przynajmniej potencjalnie rządzące się podobnymi prawami. Magia nie ogranicza się jedynie do Królestwa. Jak już tu zauważono (por. G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, s. 127) dylogia Beara należy raczej do prozy antymimetycznej niż fantastycznej. Ta ostatnia proponuje konfrontację dwóch modeli rzeczywistości (z których jeden jest zazwyczaj mimetyczny) podczas gdy ta pierwsza proponuje korektę dotychczasowego porządku świata. Por. A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. L. Jęczmyk, R. Handke, B. Okólska, Poznań 1989, s. 145). Warto wspomnieć, że owa korekta w wypadku „Pieśni Ziemi i Władzy” nie dotyczy wyłącznie możliwości zaistnienia magii w pozornie mimetycznym świecie, ale także na reinterpretacji niektórych wydarzeń znanych z Biblii (szczególnie mity o stworzeniu świata) i zaproponowania ich odmiennej wersji.

³² G. Bear, *Wężomag*, s. 81.

³³ *Ibidem*, s. 81.

³⁴ *Ibidem*, s. 80.

³⁵ *Ibidem*, s. 357.

³⁶ *Ibidem*, s. 84.

³⁷ *Ibidem*, s. 207.

³⁸ *Ibidem*, s. 84.

³⁹ *Ibidem*, s. 207.

Istotnie *X Symfonia* Mahlera okaże się — obok *Koncertu nieskończoności* — pieśnią władzy, która pozwoli odmłodzić starzejącą się Ziemię. Początkowo wydaje się, że kompozycja Waltiriego w aranżacji Clarkhama to po prostu klucz otwierający portal między Ziemią a Królestwem. Jak już wspomnieliśmy, za jej przyczyną kilkanaście osób obecnych na prawykonaniu przenosi się do Mroku Sidhe; jest to także muzyka, którą Michael słyszy w siedzibie Clarkhama, kiedy ponownie otwiera się przejście między obydwoma światami. Jednakże pojawiają się sugestie, że koncert jest czymś więcej niż tylko kluczem, że pozwala także wprowadzać zmiany w istniejącą rzeczywistość. Możliwość taką podpowiadają słowa Eleuth, przypomniane przez Michaela, gdy odnajduje on rękopis dzieła Waltiriego: „Każdy świat jest po prostu pieśnią dodawań i odbierań”⁴⁰ i zadaje sobie pytanie: „Czy istniała zatem możliwość stworzenia pieśni — utworu muzycznego — która stanie w aktywnej opozycji do pieśni danego świata i subtelnie ten świat zmieni?”⁴¹. *Koncert nieskończoności* staje się pieśnią władzy dopiero w połączeniu z *X Symfonią* w nowej orkiestracji (stworzonej przez samego Mahlera) — wcześniejsza kompozycja „rozliczała stary świat”⁴², zaś późniejszy utwór „obwieszczał wszem i wobec nadejście Ziemi nowej”⁴³.

W obydwu dziełach zakodowana jest rzeczywistość sama w sobie (co Michael uświadamia sobie, gdy słucha ich wspólnego wykonania)⁴⁴. Każda z nich ma swój odpowiednik w świecie, do którego się odwołuje, opisując go i pochwytyjąc zasady, jakie nim rządzą. Jednakże, choć podtrzymana jest analogia między muzyką a światem, tak silnie podkreślana w tomie pierwszym, muzyka nie jest już interpretowana wyłącznie jako „magia” zmieniająca rzeczywistość, ale także jako przekaz dotyczący tej rzeczywistości. Muzyczne układy i relacje okazują się analogiczne do układów i relacji ze świata pozamuzycznego.

Znaczenia niesione przez *X Symfonię* Mahlera są znacznie szersze i zarazem bardziej mgliste niż sensy utworu Waltiriego — nie ilustruje ona bowiem konkretnego przebiegu zdarzeń. Jej kolejne części przywołują zarówno historię świata w ogóle, jak i jej pojedynczy etap, a także osobistą historię twórcy — na plan pierwszy wysuwa się zburzenie pierwotnego (s)pokoju i nadzieja na odzyskanie go w przyszłości. Utwór pozwala zatem na wiele interpretacji, choć poszczególne odczytania nie przeczą sobie nawzajem, ale dopełniają się. Natomiast *Koncert nieskończoności* ma swój odpowiednik w fabule drugiego tomu (nie bez znaczenia jest fakt, że Waltiri parał się głównie muzyką filmową, a więc ilustracyjną).

⁴⁰ *Ibidem*, s. 68.

⁴¹ *Ibidem*, s. 89.

⁴² *Ibidem*, s. 208.

⁴³ *Ibidem*, s. 214.

⁴⁴ Warto tu wspomnieć, że działanie muzyki Waltiriego zmienia się z czasem. Podczas gdy pierwsze wykonanie doprowadziło do translokacji niektórych ze słuchaczy do Królestwa, „efekt wywoływany przez muzykę miał się z czasem zmieniać. Nie miała ona przekształcać; miała przysposabiać. Słuchaczom uświadamiano świat, w którym przyjdzie im ostatecznie żyć” (G. Bear, *Wężomag*, s. 217).

Jego kolejne części odpowiadają poszczególnym etapom akcji, podczas gdy trzy solowe instrumenty — fortepian, „okaleczony fortepian” i synclavier reprezentują trzy rasy: ludzi (w tym także Wężomaga), Sidhów i mieszańców (hybryd Sidhów i ludzi). Istotny jest także fakt, że część czwarta, adagio, nie do końca realizuje tego, co zapowiadała część druga; co więcej, wydaje się kompozycją zarazem dokończoną, jak i niedokończoną — „Były to w istocie dwa *adagia*, ale manifestowało się tylko jedno”⁴⁵. Najwyraźniej oznajmia ona zmiany, które w czasie tworzenia koncertu jeszcze nie zaszły — przedstawia „nierozwinięty świat o nie zdefiniowanym jeszcze kształcie”⁴⁶, który w pełni zrealizuje się w przyszłości, zaś obecnie istnieje jedynie jako możliwość, podobnie jak samo adagio to zaledwie „widmo muzyki”⁴⁷. Dopiero ostatnia część koncertu wprost „mówi” o finalnym pojednaniu świata ludzi i Sidhów, zapowiadając rolę, jaką odegra w nim Michael.

Funkcja pełniona przez dzieła Waltiriego i Mahlera podsuwa pytanie, które w „Pieśniach Ziemi i Mocy” nigdy nie zostaje zadane wprost — o znaczenie muzyki. Jak już zauważyliśmy, muzyka w uniwersum Beara nie tylko działa, dając władzę nad światem materialnym, ale także — jak mogłoby się wydawać — jest komunikatem o tym świecie. Jednak trzeba pamiętać o tym, że sensy wpisane w wykonywane utwory nie wynikają z istnienia muzycznego kodu — systemu znaków pierwotnego wobec wypowiedzi. Zarówno koncert, jak i symfonia pełnią funkcję podobną do muzyki ilustracyjnej, przy czym układem odniesienia są dla nich wydarzenia z „rzeczywistego” świata (czyli z uniwersum stworzonego przez Beara). Takie sugestie niosą zainteresowania dwojga głównych bohaterów-muzyków: zarówno Waltiri jak i Kristina zajmują się muzyką filmową. Istotny jest także dobór zwrotów użytych przez narratora opisującego wykonanie (a pamiętajmy, że narracja prowadzona jest tu z punktu widzenia Michaela, w przeciwieństwie do reszty widowni świadomego zdarzeń, do których odwołują się utwory), większość z nich się zarówno do wewnętrznego porządku dzieła muzycznego jak i do rzeczywistości poza nim: „zapowiedź urzekającego i potwornego objawienia”⁴⁸, „skoczny taniec ludowy”⁴⁹, „pogrzebowy nastrój”⁵⁰, „piosnka nadziei”⁵¹, „sielanka”⁵² czy „między sielskim spokojem na jednym, a złowieszcą groźbą na drugim biegunie”⁵³. Mogą one opisywać zarówno nastrój muzyki jak i pewne aspekty uniwersum, do którego muzyka owa odsyła, budując ekwiwalencje między relacjami wewnątrz utworu a tymi w świecie poza nim.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 215.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 207.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 206.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 209.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, s. 206.

Jak zauważyliśmy, Pieśnią Władzy może stać się dzieło literackie, muzyczne, architektoniczne lub balet⁵⁴. Rodzi się zatem pytanie, co wszystkie te sztuki, z pozoru tak różne, mają z sobą wspólnego. Nie jest to problem, jaki rozważać mógłby wyłącznie czytelnik — postawiony jest on już na poziomie świata przedstawionego. Nad miejscami wspólnymi wszystkich sztuk, których twory mogą funkcjonować jako Pieśni Władzy zastanawia się Michael, który najwyraźniej znajduje odpowiedź:

Jak Pieśń Władzy mogła być jednocześnie architektoniczna i poetycka? Lin Piao wspominał coś o kodowaniu; może wiersz i kopułę rozkoszy, w formie pierwotnie przekazanej przez Sidhów, należy rozumieć jako abstrakcyjną zasadę, jako estetyczny ekwiwalent... [...]

Mimo wszystko, zarówno w architekturze, jak i w poezji ważne były proporcje⁵⁵.

To samo można powiedzieć o muzyce czy balecie: i tutaj istotne są proporcje, abstrakcyjne układy u podłoża danego dzieła sztuki, które w multiwersum Beara odpowiedzialne są za otwarcie portalu do innego świata albo za materialne zmiany w rzeczywistości. Improwizacja Mozarta, Pieśń Władzy mająca za zadanie przenieść ludzi uwięzionych w Królestwie z powrotem na Ziemię, ostatecznie przemienia się w „sam jej wzór bez dźwięku”⁵⁶, który posłuży Michaelowi jako wzorzec. Na plan pierwszy wysuwa się więc sama istota, esencja sztuki, a nie to, co czyni każdą z nich odmienną od pozostałych. W rezultacie także i świat jawi się jako dzieło sztuki, a akt stworzenia — jako akt artysty. Nic dziwnego, że Pieśni Władzy są wypowiedziami artystycznymi i że „Kiedyś poeci byli czarownikami. Poeci byli silni, silniejsi od wojowników czy królów — silniejsi od starych, nieszczęsnych bogów”⁵⁷ — bogów pozbawionych artystycznej mocy. Gdy Michael-poeta stwarza perłę-glob, nowy świat, który ma być ratunkiem dla „nieuleczalnie chorej Ziemi”⁵⁸ komentuje porażkę swojego rywala słowami „*Nic nie zastąpi talentu*”⁵⁹.

Bear proponuje zatem odbiór wypowiedzi artystycznej, który polega na rekonstrukcji nie fabuły czy przedstawionej rzeczywistości, ale tego, co okazuje się istotą wszystkich sztuk: abstrakcyjnych układów, które w danej wypowiedzi nabierają szczególnej aksjologicznej wartości, tworząc przedmiot estetyczny

⁵⁴ Jeszcze jedna sztuka może wytwarzać Pieśni Władzy (choć na bardzo ograniczoną skalę): jest to enologia, sztuka produkcji wina, która w powieści Beara ukazana jest jako wyłączna domena ludzi. To dzięki degustacji wina ongiś stworzonego przez Clarkhama Michael jest w stanie przenieść się z jednego świata stworzonego przez maga do drugiego. Światy te są zakodowane w poszczególnych smakach tworzących bukiet wina, gdzie każdy ze smaków składowych jest portalem do danego świata. Wino jest zatem „wytrychem do co najmniej dziesiątków światów stworzonych przez Clarkhama” (G. Bear *Wężomag*, s. 414). Jednakże ów „wytrych” stworzony przez Izomaga otwiera przejście jedynie do światów, których on sam jest twórcą, a które w przeciwieństwie do takich rzeczywistości jak Ziemia czy Królestwo są niedokończone i zaludnione przez symulakra.

⁵⁵ G. Bear, *Koncert nieskończoności*, s. 288.

⁵⁶ G. Bear, *Wężomag*, s. 376.

⁵⁷ G. Bear, *Koncert nieskończoności*, s. 338.

⁵⁸ G. Bear, *Wężomag*, s. 459.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 460, wyróżnienie kursywą oryginalne.

i modyfikując pierwotny „materiał” danej kompozycji (dźwięki, kroki, słowa, kształty). „Nuty w utworze muzycznym są zawsze takie same, ale gdy umieścić je obok siebie, brzmią inaczej... albo wydłużają dźwięki, albo je skracają. Zastosuj to samo słowo w innym kontekście, a znaczy co innego... inaczej brzmi”⁶⁰. To, co się istotnie liczy, to relacje wewnątrz danego dzieła sztuki. Jak stwierdza jedna z postaci, tłumacząc niezdolność Clarkhama do ukończenia poematu Coleridge’a: „w pieśni władzy istotna jest forma [...]. By nadać jej tę formę, trzeba poety”⁶¹. Przy tym „forma” nie jest tu pojmowana w opozycji do treści, ale jako całościowy układ, którym jest Pieśń Władzy — czy będzie nią poemat, utwór muzyczny, czy też dzieło architektoniczne — i który jest także przedmiotem przekazu.

Bibliografia

Teksty

- Bear G., *Koncert nieskończoności*, przeł. Jacek Manicki, Alfa, Warszawa 1991.
 Bear G., *Songs of Earth and Power: The Infinity Concerto; The Serpent Mage*, Tom Doherty Associated, New York 1994 [1984, 1986].
 Bear G., *Wężomag*, przekł. Jan Manicki, Alfa-Vero, Warszawa 1997.

Opracowania

- Ciabattoni F., *Dante's Journey to Polyphony*, University of Toronto Press, Toronto 2010.
 Coleridge S.T., *Of the Fragment of Kubla Khan*, [w:] *Christabel & c. [Kubla Khan, A Vision; The Pains of Sleep]*, Printed for John Murray, Albemarle-Street, by William Bulmer and co, Cleveland-Row, St. James's, London 1816, s. 51–54.
 Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Znak, Kraków 1994.
 James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Znak, Kraków 1996.
 MacKillop J., *Myths and Legends of the Celts*, Penguin Books, London 2005.
 MacKillop J., *The Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford University Press, Oxford 1998.
 Mendlesohn F., *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown 2008.
 Trębicki G., *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Universitas, Kraków 2007.
 Zgorzelski A., *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. L. Jęczyk, R. Handke, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 141–157.

⁶⁰ G. Bear, *Koncert nieskończoności*, s. 167.

⁶¹ *Ibidem*, s. 379. Wydaje się, że warto byłoby skonfrontować wizję sztuki, która wyłania się z utworu Beara, z ówczesnymi (i nie tylko) propozycjami semiotyczno-filozoficznymi dotyczącymi istoty sztuki, a także korespondencji sztuk, jednak rozważania takie wykraczałyby znacznie poza zakres tematyki niniejszego artykułu.

Joanna Płoszaj

ORCID: 0000-0002-8302-0917

Uniwersytet Wrocławski

Poetyka naturalistyczna w literaturze fantasy na przykładzie „Pieśni Lodu i Ognia” George’a R.R. Martina

Słowa kluczowe: „Pieśń Lodu i Ognia”, George R.R. Martin, *Gra o tron*, fantasy, naturalizm w literaturze, *gritty realism*

Keywords: *A Song of Ice and Fire*, George R.R. Martin, *A Game of Thrones*, fantasy, naturalism in literature, *gritty realism*

Naturalist Poetics in Fantasy Literature on the Example of *A Song of Ice and Fire* by George R.R. Martin

Summary

The main goal of this article is to show and characterise elements of naturalist poetics in George R.R. Martin’s *A Song of Ice and Fire* fantasy series. Martin’s literary style is often referred to as ‘gritty realism’ because of the brutality inherent to the world it describes, which seems particularly hostile and unwelcoming towards the characters that inhabit it. But Martin’s novels seem also share a fair share of similarities with novels of the naturalist movement.

This paper presents an analysis of naturalist poetics in the stories and narrative structures of *A Song of Ice and Fire*. It also focuses on manifestations of naturalism in the depicted world. The analysis scrutinizes how Martin uses naturalist poetics to make the image of the medieval-like secondary world more plausible and realistic, and thus creates a background for the story. Finally, the article presents examples of naturalist aesthetics in Martin’s work, i.e. brutal depictions of death and violence or the accentuation of biological and physiological aspects of death, agony or suffering.

The conclusion is Martin’s literary style may seem novel, because author does not follow story and plot structures that are typical for fantasy. But he still refers to literary tradition by adapting (quite efficiently) elements of naturalist poetics into fantasy literature.

Naturalizm, rozumiany jako prąd literacki, powstał się w drugiej połowie XIX wieku we Francji¹, a jego wpływ na literaturę europejską był odczuwalny właściwie przez całe kolejne stulecie. Choć obecnie należy postrzegać go raczej jako zjawisko historycznoliterackie, to cechy poetyki naturalistycznej często można odnaleźć we współczesnych utworach — również tych z kręgu literatury popularnej. Jednym z głównych wyznaczników tej poetyki jest skrajny mimetyzm², zakładający daleko idącą dosłowność w portretowaniu rzeczywistości, co w poszukiwaniu przejawów naturalizmu może kierować uwagę na te gatunki literatury i kultury popularnej³, w których świat przedstawiony kreowany jest na wzór rzeczywistości empirycznej. Elementy poetyki naturalistycznej są jednak dostrzegalne również w literaturze fantasy, która niejako z definicji zdawałaby się wolna od mimetycznych uwikłań⁴. Jednym z najbardziej znanych oraz istotnych w tym zakresie przykładów jest cykl „Pieśń Lodu i Ognia” (*A Song of Ice and Fire*, 1996, pol. 1999) George’a R.R. Martina.

Wyznaczniki poetyki naturalistycznej i ich przejawy w literaturze fantasy

Główne założenia naturalizmu w literaturze wiązały się bezpośrednio z realiami epoki, w której prąd ten powstał (dynamiczny rozwój miast, postępująca industrializacja); odwoływały się do ówczesnych koncepcji filozoficznych, naukowych teorii biologicznych czy psychologicznych⁵. Zakładano, że pisarz nie powinien kreować obrazu świata (na przykład przez podporządkowanie go z góry założonym tendencjom moralistycznym), lecz odkrywać prawdę na

¹ Na ukształtowanie pełnego obrazu tego zjawiska wpłynął również weryzm, będący włoską odmianą naturalizmu. Twórców interesowała problematyka społeczna, szczególnie tematy związane z życiem na wsi. Zob. M. Głowiński, *Weryzm*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 563.

² Zob. M. Głowiński, *Naturalizm*, [hasło w:] *ibidem*, s. 306.

³ Terminem „gatunek” posługuję się tu w znaczeniu, które na wzór literaturoznawstwa anglosaskiego i na zasadzie analogii do pojęcia „kino gatunków” zaproponowała w odniesieniu do literatury popularnej Anna Gemra. W tym ujęciu są to „struktury wyróżniane na podstawie kryteriów tematycznych, uporządkowania estetycznego, rozwiązań fabularnych i kompozycyjnych, języka i stylu narracji etc.” (A. Gemra, *Literatura popularna — literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 72).

⁴ W definicjach fantasy — zwłaszcza polskich — jako jedną z jej cech dystynktywnych wskazuje się kreowanie w tekście logicznie spójnego wtórnego świata, który jawi się jako prawdopodobny, ale autonomiczny względem rzeczywistości mimetycznej. Zob. G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 20; M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009, s. 75–76.

⁵ Zob. J. Kulczycka-Saloni, *Naturalizm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 599.

jego temat, skupiając się na wiarygodności przekazu⁶, co implikowało skrajny mimetyzm w warstwie estetycznej.

Programowe założenia naturalizmu wpłynęły na wykrystalizowanie się głównych cech jego poetyki, we współczesnej literaturze popularnej często funkcjonujących niemal w oderwaniu od historycznoliterackiego kontekstu, który je uformował. Należy do nich nie tylko pogłębiony mimetyzm (zwykle przejawiający się w dosłownym prezentowaniu przemocy, erotyzmu czy mrocznych stron rzeczywistości), ale również ograniczenie roli narratora wszechwiedzącego na rzecz narracji personalnej (subiektywnej, ukazującej wydarzenia z punktu widzenia konkretnych postaci)⁷ oraz obecność bohatera zbiorowego.

Wprowadzenie do literatury fantasy poetyki naturalistycznej wpłynęło na przekształcenie struktury opowieści, która wcześniej — w zależności od odmiany gatunku — przyjmowała cechy narracji awanturkowej lub quasi-mitycznej⁸. Martin odchodzi od obu tych modeli fabularnych, co Piotr Stasiewicz roboczo określa „racjonalizacją” świata przedstawionego w literaturze fantasy i przyjmowaniem w jej ramach poetyki bliskiej współczesnej powieści historycznej⁹. Na historię jako główną dominantę struktury współczesnych powieści fantasy wskazuje również Grzegorz Trębicki, który nową odmianę gatunku określa mianem epicko-historycznej powieści-rzeki SWF (*second world fantasy*)¹⁰. Nazwanie tych tendencji dążeniem ku naturalistycznej kreacji obrazu rzeczywistości w obrębie wtórnego świata fantasy wydaje się jednak trafniejsze. Wspomniane przekształcenia struktury opowieści obejmują bowiem głównie wprowadzenie w jej obręb elementów wywodzących się

⁶ Zob. *ibidem*; M. Głowiński, *Naturalizm*, s. 306; H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, s. 125–130.

⁷ Znaczenie zmian, jakie niesie z sobą w drugiej połowie XIX wieku zmiana narracji powieściowej z auktorialnej na personalną, omawia wnikliwie Michał Głowiński. Zob. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 108–114.

⁸ Szerzej na temat pierwotnych odmian fantasy i ich rozwoju zob. M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta*, s. 83–182.

⁹ Zob. P. Stasiewicz, *Międzyświatami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016, s. 173. Badacz nie precyzuje jednak, jaki model powieści historycznej rozpatruje w tym kontekście, a jedynym przywołanym przez niego przykładem jest cykl „Królowie Przekłęci” („Les Rois Maudits”, 1955–1977, pol. 1972–1991) Maurice’a Druona (właśc. Maurice’a Kessela). Wydaje się, że podobieństwo między cyklami Martina i Druona wynika przede wszystkim z wykorzystania poetyki naturalistycznej (Martin zresztą przyznaje, że to właśnie ten aspekt twórczości Druona go inspirował, zob. G.R.R. Martin, *My Hero: Maurice Druon by George RR Martin*, „The Guardian”, 6.04.2013, <https://tiny.pl/dxxqx>, dostęp: 8.11.2024), a nie upodabniania fantasy do powieści historycznej. Stasiewicz pomija też fakt, że wcześniejsze utwory fantasy — zwłaszcza te czerpiące z tradycji Tolkienowskiej — pod względem narracyjnym i fabularnym także nawiązywały do powieści historycznej, ale w modelu walterskotowskim.

¹⁰ Zob. G. Trębicki, *Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Kraków 2014, s. 152–153.

z poetyki naturalistycznej. W „Pieśni Lodu i Ognia” rola narratora wszechwiedzącego zostaje ograniczona na rzecz narracji personalnej, a zamiast wyraźnie zarysowanego protagonisty pojawia się szereg postaci, z których perspektywy odbiorca śledzi kolejne zdarzenia; występuje też bohater zbiorowy w postaci konkretnych grup społecznych, między innymi chłopów, niewolników czy koczowniczego ludu Dothraków. Autor sporo miejsca poświęca zarysowaniu kulturowego tła kreowanej rzeczywistości — i choć początkowo pierwszoplanowe postaci wywodzą się raczej z najwyższych szczebli drabiny społecznej, to w opowieści uwzględnione są również osoby (czy grupy) z nizin struktur feudalnych lub z marginesu społecznego. Wreszcie, jeśli chodzi o dobór środków estetycznych — brutalne opisy śmierci, przemocy, cierpienia odchodzą od metaforyzowanej makabry, dążąc ku surowej dosłowności.

Upadek idealizmu

Wspomniane wcześniej zmiany w zakresie kompozycji fabularnej i narracyjnej utworów fantasy, które w pełni uwidoczniły się w twórczości Martina, spowodowały, że poetyka naturalistyczna ponownie zszokowała czytelników, choć źródła tego wstrząsu były rzecz jasna odmienne niż w XIX wieku. O ile bowiem w swej pierwotnej postaci naturalizm mógł bulwersować odbiorców i krytyków podejmowaniem tematów dotąd pruderyjnie unikanych oraz dosłownością w oddawaniu biologicznych i fizjologicznych aspektów ludzkiego życia, o tyle czytelników prozy Martina wprowadzało w osłupienie głównie to, których bohaterów (i w jaki sposób) autor decyduje się uśmiercić.

Najbardziej wyrazistym tego przykładem w „Pieśni Lodu i Ognia” jest śmierć Eddarda Starka. Uśmiercenie postaci, w której czytelnicy widzieli jednego z protagonistów historii, okazało się naruszeniem „fabularnego tabu” — znane dotąd schematy kompozycyjne w literaturze fantasy ugruntowywały bowiem bezpieczną pozycję pierwszoplanowych bohaterów. Martin w końcowych partiach *Gry o tron* (*A Game of Thrones*, 1996, pol. 1998) burzy ten porządek, uśmiercając jedną z postaci, z perspektywy których prowadzona była narracja — co pozwalało postrzegać Eddarda jako jednego z głównych bohaterów, posiadających fabularny „immunitet”. Ponadto głowa rodu Starków reprezentuje cechy, które zwyczajowo łączone są z protagonistami literatury fantasy osadzonej w tradycji Tolkienowskiej — jego postawa oraz wysokie standardy moralne, nawiązują jednocześnie do dwóch średniowiecznych ideałów: „prawego rycerza i sprawiedliwego władcy”¹¹. W ramach utrwalonych dotychczas w fantasy schematów fabularnych Eddard jako namiestnik króla powinien przywrócić etyczny ład w państwie oraz na królewskim dworze, do

¹¹ M. Sapa, *Tworzenie quasi-średniowiecznego Świata w cyklu Pieśń lodu i ognia G.R.R. Martina*, [w:] *Kulturowe gry w Grze o tron*, red. B. Gontarz, Katowice 2016, s. 18.

czego zresztą dąży. Jednak w myśl poetyki naturalistycznej to właśnie honor i idealizm okazują się jednymi z przyczyn jego zguby.

Janina Kulczycka-Saloni wskazuje na przekonanie podzielane przez naturalistów, że jednostki, nawet wielkie indywidualności, nie mogą realnie wpływać na świat, który zdeterminowany jest czynnikami biologicznymi, ekonomicznymi i społecznymi¹². Podobne spostrzeżenie w odniesieniu do świata wykreowanego przez Martina wysuwa Stasiewicz, podkreślając, że „idealizm, mityczność i teleologiczność opowieści została [tu] zastąpiona przez pragmatyzm, immoralizm, przypadek i partykularne interesy”¹³. Sytuacja bohaterów uzależniona jest zatem od splotu rozmaitych czynników, które często obracają wniwecz jednostkowe dążenia. Los taki osiąga Neda Starka, który jako honorowy indywidualista ponosi klęskę w walce o przywrócenie moralnego ładu — idealistyczny etos namiestnika północy przegrywa bowiem w starciu z makiawelicznymi metodami jego przeciwników. Lord Stark nie docenia determinacji królowej Cersei Lannister, której instynkt i ambicja każą walczyć za wszelką cenę nie tylko o ocalenie własnego życia oraz jej pochodzącego z kazirodczego związku potomstwa, ale również o zachowanie dotychczasowej pozycji społecznej. Ponadto pochłonięty sprawami politycznymi Eddard nie dostrzega, pod jak dużym wpływem królowej jest jego starsza córka, Sansa, która w swej dziecięcej naiwności udaremnia ewakuację Starków. Ostatecznie zaś o tragedii rozstrzyga charakter młodego następcy tronu, który ignoruje racjonalne argumenty, upajając się otrzymaną nagle władzą — zamiast ustalonego wcześniej z doradcami aktu łaski wydaje wyrok skazujący, a ten zostaje natychmiast wykonany. Wpływ poetyki naturalistycznej w scenie egzekucji Neda Starka uwytknęła dodatkowo kontrast między charakterem namiestnika północy a rodzajem kary, jaką ponosi. Jego śmierć ukazana jest w sposób stojący w opozycji do utrwalonych dotychczas w literaturze fantasy wzorców umierania¹⁴. Znaczenie śmierci postaci prawej, szlachetnej, honorowej ulega dewaluacji: nie jest ona piękna i bohaterska w rozumieniu średniowiecznej *ars moriendi*, Eddard Stark zostaje bowiem jako zdrajca stracony na szafocie przez ścięcie.

Upadek namiestnika północy służy za preludeum do innych tragicznych zgonów postaci istotnych z fabularnego punktu widzenia na kolejnych etapach opowieści. Różne społeczne, polityczne, psychologiczne czy biologiczne ograniczenia dosięgają głównie tych bohaterów, którzy starają się wpływać na porządek świata, przyjmując przy tym postawę indywidualistyczną. Podobny los osiąga między innymi Roberta Starka, najstarszego syna Eddarda; dornijskiego księcia Oberyna Martella; głowę rodu Lannisterów — lorda Tywina;

¹² Zob. J. Kulczycka-Saloni, *Naturalizm*, s. 599.

¹³ P. Stasiewicz, *Między światami*, s. 180.

¹⁴ Szerzej na ten temat zob. J. Płoszaj, *Między wzniosłością a upodleniem. Obrazowanie oraz znaczenie śmierci w fantasy przygodowej i mitopoetyckiej*, „Literatura i Kultura Popularna” 23, 2017, s. 75–91.

czy wreszcie bękarta Neda — Jona Snowa. Zniesienie przez poetykę naturalistyczną znanych wcześniej w literaturze fantasy rozwiązań fabularnych, które warunkowały los poszczególnych typów postaci, może szokować odbiorcę i pozostawiać go — jak podkreśla Tomasz Z. Majkowski — w ideologicznej pustce¹⁵. Fabularne stereotypy zaczerpnięte z romansu rycerskiego, mitu czy literatury przygodowej pozwalają do samego końca mieć nadzieję na ocalenie „protagonisty”, lecz dla lorda Starka ono nie nadchodzi, byłoby bowiem sprzeczne z przyjętą poetyką opowieści. Śmierć namiestnika północy jest wyrazem klęski indywidualizmu i idealizmu w konfrontacji z naturalistyczną wizją kreowanej rzeczywistości.

Naturalistyczny obraz struktur i relacji społecznych

Naturalizm w „Pieśni Lodu i Ognia” sprzyja również uprawdopodobnieniu obrazu struktur i relacji społecznych w ramach świata przedstawionego. Do tematycznych zdobyczy naturalizmu w jego pierwotnej postaci należą między innymi zgłębienie problemów środowisk robotniczych oraz marginesu społecznego przy jednoczesnym obnażeniu obyczajowości i moralności elit. Podejmowanie tematyki wcześniej pruderyjnie przemilczanej zwracało uwagę na kontrasty społeczne oraz pozwalało oddać wielowymiarowość ukazywanej rzeczywistości¹⁶. Martin również porusza te kwestie, aby uwiarygodnić obraz kreowanego w tekście quasi-średniowiecznego świata, między innymi poprzez naturalistyczne zaprezentowanie formacji kulturowych i społecznych, które mogłyby funkcjonować w takiej rzeczywistości. Realistycznie oddaje brutalność relacji międzyludzkich panujących w ramach struktur feudalnych, koczowniczych czy w systemie niewolniczym, wypuklając te aspekty ich funkcjonowania, które często pomijano (zwłaszcza w starszych dziełach) w quasi-historycznej scenerii światów fantasy.

Naturalistyczne oddanie feudalnej hierarchii społecznej Siedmiu Królestw ukazuje instrumentalne podejście elit do przedstawicieli niższych stanów, co prowadzi do wielu nadużyć ze strony sprawujących władzę. Przykładem tego może być choćby terror, jakiemu poddani zostają chłopci z Dorzecza — żyźnego, rolniczego rejonu Siedmiu Królestw. Wskutek konfliktu między możnymi rodami Starków i Lannisterów na tereny sprzymierzone ze Starkami zostaje wysłany wasal Lannisterów — ser Gregor Clegane, zwany Górą, który na rozkaz seniora ma spustoszyć prowincję. Sam zarys sytuacji podkreśla instrumentalne wykorzystanie ludności z nizin społecznych — ofiarami przemocy

¹⁵ Zob. T.Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013, s. 300.

¹⁶ Zob. A. Hutnikiewicz, *Naturalizm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 683.

padają bowiem chłopi, a okrucieństwo, z jakim się ich traktuje, jest narzędziem nacisku względem moźnych.

Clegane charakteryzowany jest jako człowiek o ogromnej sile fizycznej, agresywny, brutalny i nieprzestrzegający norm moralnych. Powierzone mu zadanie wiąże się z przyzwoleniem seniora na to, by Góra wraz z kompanią dzielającą jego sadystyczne upodobania mogli swobodnie folgować swym żądzom. Ludzie Clegane'a dopuszczają się okrutnych zbrodni na chłopach, zastraszają ich, torturują i gwałcą, aby przy okazji uzyskać informacje o ukrytych kosztownościach. Prowadzone przez Górę „przesłuchania” są tak naprawdę pokazową kaźnią: „[ludzi] przesłuchiowano na oczach innych więźniów, żeby mogli się przekonać, jaki los czeka buntowników i zdrajców. [...] Ser Gregor Clegane stał nieruchomo, patrząc i słuchając, aż do chwili, gdy ofiara wyzionęła ducha”¹⁷. Martin ukazuje tragiczne tło konfliktów prowadzonych na najwyższych szczeblach feudalnej hierarchii. Chłopi traktowani są przedmiotowo, wykorzystywani i pozbawieni możliwości decydowania o sobie; niezasłużenie ponoszą konsekwencje cudzych waśni. Szlachta i rycerstwo nie bronią zaś należycie poddanych, angażując się w kolejne spory, aby zabezpieczyć własne interesy.

Naturalizm przejawia się również w doborze i przedstawieniu sposobów, przy pomocy których chłopi starają się walczyć o przetrwanie, na przykład kierując się instynktem, próbują wykorzystać biologiczne potrzeby oprawców w nadziei (zwykle płonnej), że zapewnią sobie bezpieczeństwo: „Jedna dziewczyna przez trzy noce dzieliła posłanie z żołnierzem, a czwartego dnia Góra ją wybrał i żołnierz nie odezwał się ani słowem”¹⁸. Matki z kolei starają się własnym kosztem zapewnić przetrwanie dzieciom, paradoksalnie jednak wystawiają je tym samym na większe niebezpieczeństwo: „zapropozowała, że powie im wszystko, co wie, jeśli tylko obiecują nie skrzywdzić jej córki. Usłyszał to Góra i następnego dnia wybrał jej córkę, żeby się upewnić, że niczego nie opuściła”¹⁹. Poetyka naturalistyczna pełni tu funkcję uwierzytelniającą — ukazuje psychologiczny mechanizm działania osób znajdujących się w sytuacjach skrajnych, związanych z zagrożeniem życia, w których instynktownie starają się chronić siebie lub swoje potomstwo. Opisy te wpisują się też w fatalistyczną wizję rzeczywistości. Wszelkie próby uniknięcia cierpienia czy śmierci obnażają przed Górą emocjonalne słabości ofiar, a ten bezwzględnie je wykorzystuje.

W naturalistyczny sposób portretowani są również Dothrakowie, tworzący na kontynencie Essos społeczeństwo oparte na kulcie siły fizycznej oraz

¹⁷ G.R.R. Martin, *Starcie królów*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2004, s. 380–381. W artykule posługuję się cytatami pochodzącymi z polskiego przekładu powieści Martina, które w toku analizy zostały porównane z fragmentami tekstu angielskiego. Przytoczone przykłady zachowują najważniejsze kompozycyjne i estetyczne cechy oryginału.

¹⁸ *Ibidem*, s. 380.

¹⁹ *Ibidem*.

wojny. W ich kulturę przemoc wpisana jest jako jeden z integralnych elementów: struktury władzy, hierarchia i relacje w *khalasarach* (koczowniczych plemionach, będących jednocześnie formacjami bojowymi) zasadzają się właśnie na sile fizycznej. Dothrakowie są w „Pieśni Lodu i Ognia” ukazani oczami Daenerys Targaryen, ostatniej dziedziczki obalonej dynastii monarszej Siedmiu Królestw. Poetyka naturalistyczna zatem nie tylko oddaje ich gwałtowność i brutalność, ale również podkreśla kulturowy kontrast, którego doświadcza dziewczyna. Dobrze oddaje to opis krwawych pojedynków należących do weselnych zwyczajów Dothraków, obserwowanych przez Daenerys podczas jej zaślubin z *khałem* Drogo: „Wszystko skończyło się równie szybko, jak się zaczęło. [...] Stał przecięła ciało trochę powyżej pasa, wycinając w nim ogromną dziurę, z której wylały się wnętrzności Dothraka. Gdy tylko ten zmarł, zwycięzca chwycił jedną z kobiet — nawet nie tę, o którą walczył — i posiadał ją”²⁰. Przywołana scena ukazuje społeczeństwo Dothraków jako lud kierujący się instynktami, w którym nie obowiązuje tabu śmierci ani seksualności — są one jawnymi aspektami życia. Opis oddaje również gwałtowność rozmaitych relacji w dothrackim społeczeństwie, gdzie wszystko naznaczone jest przemocą: konflikty rozwiązuje się siłą, zainteresowanie seksualne przebiega w krwawą agresję między konkurentami, a rozładowanie napięcia wywołanego walką łączy się płynnie z rozładowaniem napięcia seksualnego. W społeczeństwie Dothraków brak kulturowych konstruktów typowych dla feudalnych oraz mieszczańskich struktur społecznych Siedmiu Królestw i Wolnych Miast. Weselne zbliżenia przedstawiają seksualność odartą z erotyzmu czy zmysłowości — sprowadzoną do gwałtownego i brutalnego zaspokajania potrzeb fizjologicznych; okazjonalne pojedynki pokazują zaś, że nie każda śmierć zasługuje na żałobę. Manifestacja siły, krwawa walka o dominację i utrata życia w jej wyniku są dla Dothraków codziennością. U wychowanej w odmiennej kulturze Daenerys budzą one jednak lęk przed dołączeniem do ludu, który postrzega jako dziki i obcy. Podkreśla to fakt, że w trakcie biesiady właśnie brutalność „atrakcji” najbardziej przykuwa uwagę dziewczyny.

Naturalistycznie nakreślone jest również społeczno-kulturowe tło wydarzeń z Zatoki Niewolniczej. Daenerys przybywa tam w poszukiwaniu armii i jest wstrząśnięta okrucieństwem kar i cierpieniem, jakich doświadczają zniewoleni ludzie ze strony swoich panów:

Na pierwszy rzut oka Dany wydawało się, że mają [niewolnicy] pręgowaną skórę [...]. Potem [...] dojrzała nagie czerwone mięso pod pasami rojącej się czerni. *Muchy. Muchy i czerwone. Niewolników obdarto ze skóry tak, jak obiera się jabłko, długim, krętym pasem. Jednemu z mężczyzn muchy pokrywały rękę od palców aż po łokcie. Spod ich warstwy przeświecała czerwień i biel*²¹.

²⁰ G.R.R. Martin, *Gra o tron*, przeł. P. Kruk, Poznań 2003, s. 101.

²¹ G.R.R. Martin, *Nawalnica mieczy*, t. 1. *Stal i śnieg*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2007, s. 383.

Opis koncentruje się na drastycznych szczegółach, ukazując rany wraz z rojącymi się w nich owadami żerującymi na odsłoniętym mięsie. Obrazowo i sugestywnie oddaje zło i okrucieństwo tkwiące w systemie niewolniczym. Uwagę Dany zawłaszcza naturalistycznie opisana rana, wskazująca na „cierpienie, w którym ciało ulega skurczeniu, skuleni, skoncentrowaniu, a przestrzeń jego funkcjonowania zostaje mu odebrana”²². Podkreśla to, że w systemie niewolniczym poranione ciało nie należy do cierpiącej osoby, lecz do tego, kto ma władzę i prawo, by wymierzyć tak okrutną karę. Niewolnik, na którego patrzy Daenerys, pozbawiony jest nie tylko człowieczeństwa, ale także ciała, którym dowolnie może rozporządzać właściciel. Jest raną w sensie dosłownym — ulegając rozkładowi za życia — i metaforycznym, jako przestroga dla tych, którzy chcieliby wystąpić przeciwko obowiązującemu porządkowi.

Estetyka naturalistyczna a subiektywizm narracji

Na poziomie estetycznym naturalizm przejawia się zwykle poprzez dosłowność czy wręcz brutalność opisu, zwłaszcza w prezentowaniu biologicznych czy fizjologicznych aspektów życia (lub jego kresu). Analizowane dotychczas przykłady pokazują, że u Martina stopień szczegółowości deskrypcji bywa różny — zazwyczaj jest to uzależnione od sytuacji narracyjnej i może wskazywać na stan emocjonalny bohatera. Subiektywizm narracji personalnej daje się jednak zauważyć również w tych opisach, które w swej dosłowności zdają się koncentrować wyłącznie na fizjologii. Ciekawie ilustrują to fragmenty *Nawałnicy mieczy* (*A Storm of Swords*, 2000, pol. 2002) oraz *Uczty dla wron* (*A Feast for Crows*, 2005, pol. 2006 w dwóch tomach: *Cienie śmierci* i *Sieć spisków*): przedstawiające zgon Tywina Lannistera, a konkretniej — moment jego śmierci oraz oględziny zwłok. Z jednej strony dość wiarygodnie oddają one najpierw agonię, a później wygląd martwego ciała; z drugiej zaś — wskazują na relacje łączące postać, której perspektywę narracyjną poznaje czytelnik, z umierającym bądź zmarłym.

Tywin zostaje zabity przez swojego młodszego syna Tyriona, którego obwinia o śmierć żony przy porodzie, co manifestuje się w okazywanej potomkowi niechęci względem fizycznych ułomności i niepokornego charakteru. Młody Lannister doświadczył ze strony ojca wielu krzywd i upokorzeń, gdy zaś rodzic w wyniku fałszywych oskarżeń o królobójstwo skazał go na śmierć, eskalacja gniewu i poczucia niesprawiedliwości pchnęły go do zbrodni. Tyrion podczas ucieczki z zamku odnajduje ojca w wychodku — obnażonego i bezbronnego podczas zaspokajania potrzeb fizjologicznych. Pod wpływem silnych emocji, spotęgowanych odkryciem w łożu Tywina swej niedawnej kochanki, młody Lannister strzela do ojca z kuszy. Opis śmierci głowy rodu

²² J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 72.

Lannisterów jest z jednej strony dosłowny w prezentowaniu fizjologicznych aspektów zgonu, z drugiej jednak — ironiczny ton narracji koreluje z charakterem i sposobem wypowiedzania się Tyriona, który znany jest z ciętego języka i sarkastycznego humoru:

Kiszki [Tywina] rozluźniły się w momencie zgonu. [...] Fetor, który wypełnił wychodek, świadczył jednak dobitnie, że często powtarzany żart o jego ojcu był tylko kolejnym kłamstwem.

Okazało się, że Tywin Lannister wcale nie srał złotem²³.

Ironia obnaża maskowane emocje oraz ukazuje eskalację narastającej latami frustracji. Podkreślenie fizjologicznych reakcji ciała w momencie zgonu, których wynikiem jest nagłe wypróżnienie, wpływa na naturalistyczny wydźwięk opisu, ale jednocześnie służy za pretekst do rozwinięcia przez Tyriona gorzkiej, sarkastycznej refleksji na temat kondycji własnego rodu oraz statusu społecznego ojca.

Martwe ciało Tywina zostaje z kolei ukazane oczami jego córki, królowej Cersei. Sposób prezentacji zwłok zdaje się prostą, surową deskrypcją, pozbawioną metafor czy nadmiaru epitetów:

Przez chwilę nie mogła poznać umarłego. Miał włosy jej ojca [...], ale to z pewnością był ktoś inny, drobniejszy i znacznie starszy. Szlafrok miał uniesiony do piersi, tors poniżej pasa był nagi. Belt trafił go w podbrzusze, między pępkiem a męskością. [...] Włosy łonowe zesztywniały od zaschniętej krwi. Również pępek wypełniała krzepnąca krew.

Zmarszczyła nos pod wpływem smrodu²⁴.

Wnikliwe prześledzenie opisu odkrywa jednak przed czytelnikiem cechy postaci, której optykę ukazuje narracja. Początkowy brak rozpoznania ciała zmarłego racjonalnie tłumaczyć można szokiem wywołanym nagłą śmiercią rodzica czy zmianami, jakie spowodowała agonia. Jednocześnie jednak spojrzenie na trupa jako na obiekt wskazuje na relacje łączące Cersei z Tywinem, a brak rozpoznania podkreśla dysonans poznawczy królowej. W oczach córki Tywin był niedoścignionym wzorem jako głowa rodu oraz doskonały, nieugięty polityk i dowódca. Gdy patrzy ona na jego zwłoki — obnażone i upokorzone — konfrontuje własne postrzeganie ideału z rzeczywistością. W tym wypadku opis trupa (skupienie uwagi na kolejnych biologicznych i anatomicznych szczegółach, podkreślenie starości) pokazuje, że Cersei w ojcu widziała pewną ideę, figurę, projekcję ideału, do którego w zakresie politycznym sama dążyła. Nie dostrzegала w nim jednak człowieka. Uwypuklenie tego, co ludzkie, organiczne: starości, krwi, nagości, fizjologicznego smrodu śmierci

²³ G.R.R. Martin, *Nawalnica mieczy*, s. 467. Lannisterowie byli jednym z najbogatszych rodów Siedmiu Królestw ze względu na to, że kontrolowali wydobywanie złota, którego złoża znajdowały się na ich ziemiach. Zrodziło to niewybredny żart na ich temat, który został przytoczony w narracji.

²⁴ G.R.R. Martin, *Uczta dla wron*, t. 1. *Cienie śmierci*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2006, s. 75.

pokazuje, że świadomość, iż życie Tywina — jak i każdej innej osoby — miało też wymiar materialny, czysto biologiczny, jest dla Cersei czymś nie stosownym, odpychającym. Dysonans poznawczy pogłębia również fakt, że w sypialni Tywina znaleziono ciało martwej prostytutki, co burzy w oczach córki obraz ojca jako męża zawsze wiernego dawno zmarłej żonie i gardzącego rozwiązłością.

Wprowadzenie do literatury fantasy poetyki naturalistycznej podważyło dotychczasowe quasi-mityczne lub awanturnicze wzorce fabularne i wyróżniło twórczość Martina na tle dokonań innych autorów gatunku. Odbiorcy i krytycy uznali ją za coś nowego — nie tylko w zakresie fantasy, ale i literatury w ogóle, na co wskazuje choćby opinia Jacka Dukaja: „Martin do tego stopnia wyzwolił się tu z gatunkowych (i w ogóle literackich) konwencji fabularnych, że wielu czytelników uważa, iż autor specjalnie robi im na złość, wyrzynając pozytywnych bohaterów i pozwalając triumfować złym”²⁵. O wrażeniu nowości świadczyć może również poszukiwanie terminów, które charakteryzowałyby wspomniane zjawisko, czego przykładem jest angielskie określenie *gritty realism* („brudny realizm”, „okrutny realizm”), oznaczające naturalistyczną kreację świata przedstawionego z wyeksponowaniem jego negatywnych, nieprzyjemnych, brutalnych aspektów²⁶. Shiloh Carroll zaznacza, że w odniesieniu do prozy Martina pojawia się ono tak często, że nie sposób wręcz zliczyć przypadków jego użycia²⁷. Terminy tego typu bywają kopiowane także przez polskich krytyków, na przykład Sapa wskazuje *gritty realism* jako jedną z cech najczęściej przypisywanych twórczości Martina. Nie zestawia jednak zakresu znaczeniowego tego określenia z naturalizmem, podczas gdy do niego właśnie się ono sprowadza. Autor „Pieśni Lodu i Ognia” nie tyle zatem wyzwolił się z konwencji literackich, jak sugeruje Dukaj (z gatunkowych — w pewnym zakresie — owszem), co raczej — świadomie czy też nie — zaadaptował do potrzeb literatury fantasy poetykę naturalistyczną.

²⁵ J. Dukaj, *Historia i magia*, „Nowa Fantastyka” 2003, nr 3, s. 71.

²⁶ Zob. *Gritty*, [hasło w:] Collins Dictionary, <https://tiny.pl/dxgtm> (dostęp: 25.02.2024).

²⁷ Zob. S. Carroll, *You Ought to Be in Skirts and Me in Mail': Gender and History in George R.R. Martin's 'A Song of Ice and Fire'*, [w:] *George R.R. Martin's 'A Song of Ice and Fire' and Medieval Literary Tradition*, red. B. Błaszkiwicz, Warszawa 2014, s. 248.

Bibliografia

Teksty

- Martin G.R.R., *Gra o tron*, przeł. P. Kruk, wyd. 2, Zysk i S-ka, Poznań 2003.
- Martin G.R.R., *Nawalnica mieczy*, t. 1. *Stal i śnieg*, przeł. M. Jakuszcowski, Zysk i S-ka, Poznań 2007.
- Martin G.R.R., *Nawalnica mieczy*, t. 2. *Krew i złoto*, przeł. M. Jakuszcowski, Zysk i S-ka, Poznań 2007.
- Martin G.R.R., *Starcie królów*, przeł. M. Jakuszcowski, Zysk i S-ka, Poznań 2004.
- Martin G.R.R., *Taniec ze smokami*, t. 1, przeł. M. Jakuszcowski, Zysk i S-ka, Poznań 2011.
- Martin G.R.R., *Taniec ze smokami*, t. 2, przeł. M. Jakuszcowski, Zysk i S-ka, Poznań 2012.
- Martin G.R.R., *Uczta dla wron*, t. 1. *Cienie śmierci*, przeł. M. Jakuszcowski, Zysk i S-ka, Poznań 2006.
- Martin G.R.R., *Uczta dla wron*, t. 2. *Sieć spisków*, przeł. M. Jakuszcowski, Zysk i S-ka, Poznań 2006.

Opracowania

- Carroll S., 'You Ought to Be in Skirts and Me in Mail': *Gender and History in George R.R. Martin's 'A Song of Ice and Fire'*, [w:] *George R.R. Martin's 'A Song of Ice and Fire' and Medieval Literary Tradition*, red. B. Błaszczewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 247–260.
- Dukaj J., *Historia i magia*, „Nowa Fantastyka” 2003, nr 3, s. 71–72.
- Gemra A., *Literatura popularna. Literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998, s. 55–74.
- Głowiński M., *Naturalizm*, [hasło w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 306–308.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Weryzm*, [hasło w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 563.
- Hutnikiewicz A., *Naturalizm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, E. Szary-Matywiecka, A. Sobolewska, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 683–686.
- Kulczycka-Saloni J., *Naturalizm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 598–603.
- Majkowski T.Z., *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Nancy J.-L., *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Płoszaj J., *Między wzniosłością a upodleniem. Obrazowanie oraz znaczenie śmierci w fantasy przygodowej i mitopoetyckiej*, „Literatura i Kultura Popularna” 23, 2017, s. 75–91.
- Pustowaruk M., *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2009.
- Sapa M., *Tworzenie quasi-średniowiecznego Świata w cyklu Pieśń lodu i ognia G.R.R. Martina*, [w:] *Kulturowe gry w Grze o tron*, red. B. Gontarz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 11–28.

Stasiewicz P., *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016.

Trębicki G., *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Universitas, Kraków 2007.

Trębicki G., *Synkretizm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Libron, Kraków 2014.

Źródła elektroniczne

Gritty, [hasło w:] Collins Dictionary, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/gritty>.

Martin G.R.R., *My Hero: Maurice Druon by George RR Martin*, „The Guardian”, 6.04.2013, <https://www.theguardian.com/books/2013/apr/05/maurice-druon-george-rr-martin>.

(Pop)kulturowe eksploracje

Juraj Malíček

ORCID: 0000-0001-7505-6904

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovensko

Žáner — prekliatie a požehnanie slovenského filmu

Kľúčové slová: žáner, slovenský film, poetika, autor, divák

Słowa kluczowe: gatunek, film słowacki, poetyka, autor, widz

Keywords: genre, Slovak film, poetics, author, spectator

Genre — the Curse and Blessing of Slovak Film

Summary

This study presents key film works of Slovak cinema in the context of its development from the establishment of the independent Slovak Republic to the present day, with an emphasis on the increasingly prevalent inclination of Slovak filmmakers towards so-called genre film. The fact that Slovak cinema seems to have everything — except for an audience — can be considered a long-standing and persistent problem, but it does not explain the entire state of affairs. In fact, among the many films that have been made in Slovakia since 1993 we can also find works that have been extremely successful, at least domestically, and their success was directly caused by the fact they were genre films. At the same time, however, genre is not a guarantee of success, and certainly not of an elevated (not to mention artistic) quality. Therefore, this study will focus primarily on those works that can be considered emblematic to certain genres, but without regard to their success or failure with the audience nor their acceptance by film and art critics.

Uvažovať o žánri a žánrovosti v kontextoch vývoja slovenskej kinematografie znamená chtiac či nechtiac akceptovať schematické a z dnešného uhla pohľadu do veľkej miery prekonané dualistické koncepty, v rámci ktorých sme sa o filme naučili myslieť prostredníctvom zdánlivo opozitných kategórií. Jedny ho vymedzujú smerom do vnútra, k sebe samému a hovoria o tom, čím je film vo vzťahu

ku svojej matérii a druhé ho vymedzujú smerom von, k „mystérii“, k „mimo filmovej“ skutočnosti, k tomu ako pôsobí a ako existuje vo vzťahu k divákovi a svetu. Film samotný potom, vymedzený takýmto dualistickým uvažovaním, je na jednej strane technickým a technologickým vynálezom, na druhej je novým spôsobom imaginácie, je atrakciou a je prostriedkom reflexie sveta, je komoditou a novým autonómny znakovým systémom — jazykom — a teda umeleckým druhom. Tento model uvažovania o filme, bez toho, aby sme spochybňovali jeho správnosť či nesprávnosť, je samozrejme možný a relevantný, zároveň ho však považujeme za limitujúci, vzhľadom na to, ako nás zvädza, aby sme podobné polarizácie a dichotómie hľadali aj v „kvalitatívnom“ bytí filmu, teda tam, kde film existuje, či môže existovať v akomsi inštrumentálnom vzťahu k svojmu divákovi.

Konvencie takéhoto myslenia o filme nás dovádzajú k často irelevantným hodnotiacim postojom. Jedny filmy akoby boli filmami *viac*, v komparácii s inými filmami, ktoré sú filmami *menej* a toto *viac* a *menej* sa nedotýka jazyka filmu, ale vzájomného porovnávania obsahov a foriem, ktoré sú týmto jazykom komunikované. Otvára sa permanentne riešený a zo svojej podstaty neriešiteľný problém umeleckej hodnoty filmu a z neho odvodených taxatívno-normatívnych kritérií, prostredníctvom ktorých filmy môžeme rozdeľovať a rozdeľujeme na filmy komerčné a umelecké, na komodity a diela, na filmy divácke a autorské a tak ďalej, pričom na konci zväčša dochádza aj na priamu hodnotovú diferenciaciu nízke a vysoké, kde nízke je menej a vysoké je prirodzene viac. To samo osebe ešte nemusí predstavovať problém a problémom sa stáva vtedy, keď jedno akoby existovalo na úkor druhého: kvôli komerčným filmom trpia filmy umelecké, na divácke filmy doplácajú filmy autorské a samozrejme, žánrové filmy vytláčajú filmy nežánrové, pričom žáner tu nie je analytickou kategóriou, ale hodnotiacou.

Zároveň platí, že kinematografia prakticky od svojich začiatkov existuje ako priemysel riadiaci sa zákonmi trhu a jeho voľnej ruky, kde film je komodita, ktorá má generovať zisk a veľmi skoro sa stáva umeleckým druhom, ktorý síce tiež môže generovať zisk, avšak nie nevyhnutne musí ísť o zisk bezprostredne kvantifikovateľný vonkajšími ekonomickými ukazovateľmi. Film je jednoducho užitočný aj inak ako tým, že generuje zisky zo vstupného, je užitočný tým, aký vplyv má na svojho recipienta, ako ho vie vychovávať a vzdelávať, ako vie modifikovať jeho správanie, ako ho vie presvedčiť, ako ho dokáže esteticky a umelecky scitlivovať, ale ho aj ideovo a ideologicky manipulovať a navyše, keďže ide o médium, ktorému *prirodzene* rozumieme, vie byť v šírení posolstva či odovzdávaní idey veľmi efektívny. Preto je film veľmi vďačným prostriedkom ideologického boja a má svoj nebanálny a nezanedbateľný politický rozmer. Je pragmatický — generuje zisk, a je idealistický, distribuuje ideu. Ponúka svojim divákovi to, čo chce vidieť, a ponúka svojim divákovi to, čo by z nejakého dôvodu mali vidieť.

Žáner a žánrovosť filmu v tomto kontexte predstavujú jeden z ťažiskových motívov toho, ako k filmu pristupuje jeho koncový užívateľ, teda divák, pričom v zásade môže platiť, že žáner je príslub, je to to, čo už vopred vzbudzuje

a potenciálne naplňa akési divácke očakávania, respektíve, ich absenciu. Ako kategória sa žáner dotýka štýlu a témy a artikuluje podobnosti v naratívnych postupoch, v estetickom prístupe, či v emocionálnej rovine. V takomto širokom chápaní však prakticky nemá zmysel o žánroch uvažovať, žánrovými sú totiž všetky filmy, aj tie, ktoré v užšom žánrovom vymedzení považujeme za nežánrové. V dominantnej miere ide o snímky psychologizujúce a zvnútorňujúce vonkajšie dramatické deje, teda snímky, ktoré by sme žánrovo mohli zastrešiť široko významovým slovným spojením, v ktorom pojem dráma bližšie vymedzíme špecifikujúcim adjektívom (psychologická dráma, sociálna dráma, existenciálna dráma). A konvenčné, či konvenčnejšie vymedzované filmové žánre (komédia, romanca, triler, krimi, detektívka, gangsterka, muzikál, sci-fi, fantasy, horor, western, dobrodružný film, životopisný film, historický film) potom stoja proti nej.

Preto sa spoľahlivejším kritériom žánrovosti javia práve potenciálne divácke očakávania, kde veľmi zjednodušene môžeme tvrdiť, že žánrové filmy sú v zásade tie, pri ktorých divák konkrétnejšie vie, čo presne môže očakávať, vo vzťahu k nežánrovým filmom, ktoré majú väčšiu šancu narušiť jeho recepčné schémy, či inak ho prekvapiť. Alebo ešte inak, žánrový film viac akcentuje divákovu voľbu a vkusové a estetické preferencie a tak jeho funkčnosť preveruje priamo divák a nežánrový film viac akcentuje autorskú výpoveď tvorcov, umelcov, režisérov, scenáristov, atď., takže vo výsledku nie je relevantným kvalitatívnym kritériom recipientova skúsenosť s takýmto dielom, ale to, ako dielo zodpovedá predstave tvorcov a naplňa ju. Do tretice a celkom bez pojmovej abstrakcie — žánrový film je taký, ktorý sa snaží prispôbiť film divákovi a jeho očakávaniam, ba čo viac, snaží sa ich predikovať a nežánrový film je taký, ktorého tvorcovia očakávajú, ak vôbec, že divák sa prispôbí filmu.

V priamom usúvzťažnení s vývojom slovenskej kinematografie preto môžeme konštatovať, že kým jej dominoval trhový prístup — počas existencie prvej Československej republiky, ktorá bola štátno-právne koncipovaná na liberálnodemokratických princípoch — žáner mohol byť a bol relevantným kritériom hodnotenia kvality. Zodpovedá tomu nielen charakter vtedajšej československej, fakticky českej kinematografie, ktorá zaznamenala prudký rozmach a aj z komerčného hľadiska sa stala jednou z dôležitých dobových európskych kinematografií, ale aj to, akou jej (bez)významnou časťou bola kinematografia slovenská, ktorá prakticky neexistovala. Historickým faktom síce zostáva, že práve v tomto období vznikol prvý hraný slovenský film — *Jánošík* bratov Siakel'ovcov (1921), avšak išlo o prísne komerčný podnik, respektíve, *Jánošík* bol dobovým pokusom o historický kostýmový veľkofilm, išlo teda o žánrovú snímku, ktorá programovo mala byť a bola atrakciou a vedome pracovala s diváckym záujmom a jej komerčný úspech, respektíve neúspech sa priamo podpísal na skutočnosti, že bratia Siakel'ovci už ďalší film nenakrútili. Podobne žánrovo vyhranený je aj ďalší československý *Jánošík* nakrútený režisérom Martinom Fričom v roku 1935, ktorý je tiež historicko-dobrodružným kostýmovým veľkofilmom.

Obe snímky síce majú okrem komerčných aj ďalšie ambície a presah — sprostredkovávajú, či posilňujú nejakú ideu, v ich prípade ideu národného uvedomenia slovenskej vetvy československého národa, avšak oba vznikli v prostredí relatívne slobodného filmového trhu. Ten však v slovenských kontextoch končí v roku 1939, keď sa po rozpade Československa stáva Slovensko na relatívne krátku dobu totalitným samostatným štátom, satelitom nacistického Nemecka, avšak v tomto období nevzniká žiadny celovečerný hraný film. A prísne formálne vzaté, nedeje sa tak až do roku 1993, keď vzniká aktuálne jestvujúca Slovenská republika ako jeden z nástupníckych štátov Československa, respektíve, Českej a Slovenskej federatívnej republiky. Neznamená to samozrejme, že by slovenská kinematografia v období medzi rokmi 1945 až 1993 neexistovala, samozrejme existuje a existuje aj relatívne autonómne, a permanentne sa vyvíja a stáva sa aj dôležitou, aj zaujímavou, aj divácky inšpiratívnou a atraktívnou a vôbec presne takou, ako sa na národnú kinematografiu patrí, avšak dramaticky prevažnú časť tohto obdobia jestvuje ako kinematografia totalitného štátu. Tá nie je riadená slobodným a voľným trhom, ale je plne v područí štátu. Štát ju vlastní, v jeho rámci existuje ako súčasť štátom riadenej plánovanej ekonomiky a z hľadiska účelu, účelovosti, či pokojne, ak chceme, z hľadiska zmyslu a významu, je plne podriadená kultúrnej politike štátu a riadi sa jeho estetickou a politickou doktrínou.

Tou je tzv. socialistický realizmus, estetický derivát principiálne totalitnej filozofie konečného úplného zavŕšeného poznania — a teda marxizmu leninizmu — v rámci ktorého sú kultúra a umenie jednak nástrojmi triedneho boja, a jednak sú súčasťou širšieho civilizačného projektu realizovaného pomocou totalitných metód sociálneho inžinierstva, na konci ktorého je nový, lepší, najprv socialistický a potom komunistický človek. A nech je tento človek akýkoľvek, nie je to niekto, kto by len tak (slobodne a podľa vlastného výberu) chodil do kina na zábavné, žánrové filmy. Alebo chodil, ono je to viac menej jedno, dôležité je, že tento totalitný prístup deformoval slobodný prístup k tvorbe i k recepcii, a obe zviazal kontrolou a cenzúrou v tom zmysle, že prakticky diktoval, aké filmy, s akým obsahom a akým posolstvom môžu vznikáť, a prostredníctvom štátneho monopolu na distribuovanie filmov rozhodoval aj o tom, na aké filmy sa môžu diváci dívať. Potenciálni tvorcovia tak nemali možnosť tvoriť bez zásahu štátnej moci a diváci si mohli vybrať len z veľmi obmedzenej filmovej ponuky, čím došlo k deformácii pomerov minimálne v tom zmysle, že navonok jednoducho nebolo zásadne dôležité, či je potenciálna snímka komerčne úspešná, alebo nie aspoň z hľadiska návratu nákladov. Neznamená to samozrejme, že by v takto totalitne vymedzenej kinematografii nevznikali žánrové snímky, široko obľúbené a hojne navštevované, len ich bolo podstatne menej a domáci žánrový film sa aj vďaka takémuto prístupu stal do veľkej miery exotickým. Tento prístup deformoval nielen tvorivé prostredie a trh, ale je spoluzodpovedný aj za deformovanie posudzovania kvality a hodnoty žánrového filmového diela a následky týchto deformácií pociťuje slovenská kinematografia dodnes. Jednak sa jej totiž dosiaľ nepodarilo odpútať sa

od štátnej podpory, hoci už nemožno hovoriť ani o cenzúre, ani o kontrole a jednak sa slovenská kinematografia a myslenie o nej nedokázala celkom vymaniť zo stereotypov, v rámci ktorých sa k žánrovému filmu pristupuje ako k tomu a priori menej hodnotnému, menej umelecky zaujímavému či závažnému, či rovno ako k tomu nízkemu.

Vývoj slovenskej kinematografie po vzniku samostatnej Slovenskej republiky v roku 1993 aj preto môžeme okrem iného charakterizovať ako zápas o rehabilitáciu žánrového filmu, ktorý nemá iné ako komerčné a rekreačné ambície. Výrazná časť tvorcov aj po roku 1993 žánrový film naďalej viac menej ignoruje. Film pre nich zostáva priestorom pre vlastnú umeleckú realizáciu a umeleckú výpoveď v súlade s historicky dominantným prístupom, ktorý aj v rámci totalitného socialistického realizmu akcentuje ideu autorstva a hnutie „nových vln“, teda dvoch výrazných prúdov aj v rámci širších svetových dejín kinematografie a umeleckou metou tvorby týchto autorov zostáva film ako umelecké dielo, ktoré môže, avšak nemusí mať divákov. Žáner, či aspoň príklon k nemu, však týmto autorom môže slúžiť ako prvok ozvlášťujúci primárne umeleckú výpoveď.

Modelovým príkladom tohto prístupu je snímka *Na krásnom modrom Dunaji* (1994) režiséra Štefana Semjana, ktorej scenár Semjan napísal v spoluautorstve s Marošom Hečkom, a ktorá o sebe deklaruje, že je crazy komédiou. A je, respektíve, chcela by byť, vzhľadom na zápletku, v ktorej centre je krádež obrazu Andyho Warhola. Pôdorys kriminálnej crazy komédie však autorom slúži iba ako priestor na vytvorenie generačného portrétu reflektujúceho dobový životný štýl a transformačné spoločenské zmeny v krajine, ktorá znova objavuje svoju slobodu. Žánrové vymedzenie tak tvorcom slúžilo ako atraktívny prvok, komédia nie je cieľom, ale prostriedkom, čím tvorcovia vedome, či nevedome nadväzujú na dlhú tradíciu slovenskej filmovej komédie, ktorá prakticky od päťdesiatych rokov 20. storočia svojich divákov viac poučovala a vychovávala než rozosmievala. Napriek pokusom nakrútiť čistú komédiu celkom bez presahu (*Mŕtvola musí zomrieť*, 2010, r. Jozef Paštéka; *Tigre v meste*, 2012, r. Juraj Krasnohorský) dochádza k výraznejšej zmene až v roku 2015, kedy v česko-slovenskej koprodukcii vzniká výpravná retro-historická krimi komédia *Wilsonov* (r. Tomáš Mašín) komediálne rozvíjajúca kratučkú čiastočne mystifikačnú dejinnú epizódu z roku 1918, kedy sa hlavné mesto Slovenska Bratislava malo stať súčasťou USA. Ambíciou komédie bolo nadviazať na tradíciu klasických československých (českých) komédií z obdobia normalizácie a tesne pred ním, ktoré výrazne pracovali s viac či menej fantazijným ozvláštnením a dodnes sú v Česku a na Slovensku považované za „klasiku“ (*Limonádový Joe aneb Koňská opera*, 1964; „*Pane, vy jste vdova!*“, 1970; *Jak utopit Dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*, 1974; *Adéla ještě nevečeřela*, 1978; *Tajemství hradu v Karpatech*, 1981 atď.). Limitujúcim prvkom *Wilsonova* v rámci komediálneho žánru zostáva príliš vymedzujúci lokálny kontext, *Wilsonovo* jednoducho nemusí byť vtipné, ak potenciálnemu divákovi tento kontext chýba. Čosi podobné platí aj o inak žánrovo veľmi funkčnej a svojím spôsobom čistej komédii *Cuky*

Luky Film z roku 2017, ktorá je filmovým rozšírením fragmentu lokálne veľmi populárnej televíznej sketch show. Jej ústrednými hrdinkami sú personifikované rodové stereotypy — nie najbystrejšie a programovo povrchne dekoratívne okázalé blondíny, ktoré však lokálny rámec presahujú, keďže tento rodovo nekorektný stereotyp rozhodne nie je lokálny. A predovšetkým, tvorcovia v narácii využívajú aj všeobecne rozšírené postupy paródie, v rámci ktorých svoj film prostredníctvom citácií a parafráz intertextuálne spájajú s inými, všeobecne známymi a populárnymi filmami aj v globálnom kontexte. V snímke *Cuky Luky Film* sa tak spája lokálne a globálne do komediálne funkčného tvaru schopného rozosmiať divákov prakticky kdekoľvek.

Divácky ešte univerzálnejšie, vzhľadom na žáner romantickej lifestyleovej komédie, sú snímky *Všetko alebo nič* (2017), *Príliš osobná známosť* (2020) a *V lete ti poviem, ako sa mám* (2022) režisérky Marty Ferencovej a *Šťastný nový rok* (2019) a *Šťastný nový rok 2: Dobro došli* (2021) režiséra Jakuba Kronera, vospolok nakrútené v česko-slovenskej koprodukcii (s výnimkou filmu *Všetko alebo nič*, ktorý vznikol aj v koprodukcii s Poľskom), ktoré predovšetkým ilustrujú, že slovenskí tvorcovia sú schopní a ochotní nakrúcať remeselne bezchybne zvládnuté filmy bez akýchkoľvek umeleckých ambícií, ktoré nechcú nič iné, iba diváka zabaviť a mohli by prakticky vzniknúť kdekoľvek. Ich potenciálne internacionálne distribučné ambície ilustruje aj skutočnosť, že využívajú lokálne populárne herecké hviezdy — modelovou je tu práve snímka *Všetko, alebo nič*, o ktorej jasnej ambícii presadiť sa aj na podstatne väčšom poľskom filmovom trhu, než je trh slovenský a český, je obsadenie na Slovensku prakticky neznámych, avšak v Poľsku hviezdnych hercov Michała Żebrowského, Paweła Deląga. Osobitným príkladom národne, respektíve, folklórne bezpríznačkovej romantickej komédie s posunom k dramédii je snímka *Známi neznámi* (2021, r. Zuzana Marianková), ktorá je lokálnou, česko-slovenskou verziou globálnej filmovej francízy *Perfetti sconosciuti / Perfect Strangers* režiséra a scenáristu Paola Genovesa.

Žánrovým vrcholom na pôde komédie v slovenskej kinematografii po roku 1993 je snímka *Invalid* z roku 2023, modelovo ilustrujúca, že divácky mimoriadne úspešný žánrový film, v tomto prípade čierna až morbídna retro komédia s prvkami akčného filmu, môže naplňovať tie najvyššie autorské a umelecké ambície. Film nakrútil režisér Jonáš Karásek, programovo hlásiaci sa k žánrovej kinematografii aj svojimi predchádzajúcimi snímkami *Kandidát* (2013, komédia, politický triler) a *Amnestie* (2019, triler), podľa scenára Tomáša Dušičku a rozpráva v ňom mnoho vrstevnatý príbeh o priateľstve a zmierení. Film sa odohráva v deväťdesiatych rokoch minulého storočia a dvojica hlavných hrdinov — neurotický príslušník bielej majority a Róm — sa v ňom na ceste za pomstou nebanálnym spôsobom vyrovnáva hneď s niekoľkými stereotypmi, rasizmom počnúc a ostrakizovaním telesne postihnutých končiac. Film sa dá zároveň čítať ako lokálna parafráza globálne populárnych filmov o superhrdinoch, ústredným pomstiteľom je totiž (super) hrdina, ktorý svoj telesný hendikep svojou technickou zručnosťou premieňa

na superschopnosť. *Invalidovu* výnimočnosť potvrdzuje skutočnosť, že film sa udržal v kinách takmer pol roka a s nadšením ho prijali nielen diváci, ale i odborná kritika, čo je v slovenskom prostredí veľmi zriedkavý jav.

Nielen komédiou je však samozrejme slovenský žánrový film po roku 1993 živý, udalosťami príslušných sezón sa stali aj výpravné kostýmové historické veľkofilmy, tiež symbolicky, alebo celkom konkrétne nadväzujúce na popularitu tohto žánru v historickom kontexte vývoja slovenskej kinematografie. Prvý z nich, *Bathory*, mal premiéru v roku 2008 a režíroval ho podľa svojho vlastného scenára veľikán slovenskej kinematografie aj v medzinárodnom kontexte Juraj Jakubisko, druhý, *Jánošík — Pravdivá história*, režírovaný Kasiou Adamik a Agnieszkou Holland, prišiel do kín v roku 2009 a tretí, debut aktuálne jednej z najvýraznejších slovenských režisérov a scenáristiek Mariany Čengel Solčanskej, *Legenda o lietajúcom Cypriánovi*, bol do kín uvedený v roku 2010. Všetky tri pritom vznikli v rozsiahlejších medzinárodných koprodukciami (*Jánošík — Pravdivá história* a *Legenda o lietajúcom Cypriánovi* aj v koprodukcii s Poľskom), všetky sa vracajú k lokálnym historickým témam a všetky sa ich snažia akosi reinterpretovať, respektíve, spracovať ich novou, nie konvenčnou optikou, ktorá nie je nevyhnutne spojená s lokálnym kontextom. Vznikli tak žánrovo funkčné diela, ktorým síce nechýba autorský myšlienkový či ideový presah, ale sú spoľahlivo čitateľné aj bez neho ako historické dobrodružné filmy.

Pointou, vzhľadom na žánrovosť a žáner v slovenskej kinematografii zostáva ukotvenosť snímok v široko prístupnom mainstreame s minimálnym presahom k žánrovo vyhranenejším formám, akými sú horor, či sci-fi. Vznikli síce aj takéto filmy — *Nič nekrváca večne*, 2003, r. Matej Hradský; *Immortalitas*, 2012, r. Erik Bošnják; *Socialistický Zombie Mord*, 2014, r. Rastislav Blažek, Peter Čermák, Zuzana Paulini, Igor Kovács — ale vo všetkých troch prípadoch ide o viac menej fanúšikovské, nadšenecké a čiastočne amatérske filmy, ktorých žánrová funkčnosť je podmienená tým, ako akej miery samé seba berú, či neberú vážne a do akej miery pracujú s priznanou (samo)účelovou žánrovosťou, ktorá je mierou ich kvality. Inak sformulované *Nič nekrváca večne* a *Socialistický Zombie Mord* sú priznané komediálne žánrové pastiše hororu, a preto sú funkčné, *Immortalitas* je pokusom o výpravnú existenciálnu sci-fi drámu, berie sa úplne vážne a preto zlyháva. Problémom tu totiž nie je iba snaha o akúsi (filozofickú) výpoveď, ale aj jej (ne)korešpondovanie s konkrétnym technickým, remeselným riešením — teda s žánrovo príznakovým fantastickým ozvláštnením, ktoré nesmie presahovať mainstreamovo prijateľnú mieru realizmu. Modelovým príkladom takéhoto zvládnutia hororu je snímka *Trhlina* (2019), rešpektovaného a renomovaného režiséra Petra Bebjaka, ktorá je filmovou adaptáciou rovnomenného literárneho bestselleru, románu Jozefa Kariku. *Trhlina* sama osebe deklaruje, že je hororom, respektíve, mysterióznym hororom, je však nakrútená natoľko civilne, bez okázalých efektných trikových sekvencií, že ju pokojne môžeme považovať aj za mysteriózny triler. Hororové sekvencie v nej sú viac efektívne ako efektné,

režisér Bebjak zvláda natoľko remeselný žánrový fundament, že si viac menej vystačí iba s konvenčnými filmovými výrazovými prostriedkami trileru aj v prípade, ak nakrúca horor. Dôkazom funkčnosti takéhoto prístupu je aj Bebjakova staršia snímka, divácky veľmi úspešná Čiara (2017), ktorá síce v jadre zostáva drámou, ale ak ju čítame žánrovou optikou, opäť ide o triler, avšak tentokrát kriminálny, čoho indikátorom sú aj v slovenskom prostredí nadštandardne zvládnuté akčné sekvencie súbojov a prestreliek. Opäť sú viac efektívne ako efektné, sú prostriedkom, nie cieľom, Bebjak sa aj v rámci žánrovej hry snaží o presah a dosahuje ho.

Žáner v slovenských kontextoch je totiž skutočne funkčný iba vtedy, ak nie je primárnym cieľom v tom zmysle, že nechce od diváka nič iné, iba aby sa bavil. Všetky úspešné žánrové filmy nakrútené na Slovensku po roku 1993, vrátane tých najexponovanejších, s najväčšou diváckou, ba čo viac, celospoločenskou rezonanciou totiž naďalej spája to, že ambíciou ich tvorcov nie je primárne baviť a iba baviť diváka tým, že mu ponúknu presne to, čo chce — unifikovaný žánrový film, ale ich ambíciou je divákovi čosi odovzdať — posolstvo, myšlienku, ideu, či nejakú inú formu poznania. A žáner je prostriedkom, je médium, je nosičom tohto poznania s tým, že aj keď ono poznanie je možno banálne, žáner ho exotizuje natoľko, že sa banálnym už nejaví. Modelovým príkladom môže byť snímka *Sviňa* (2020), ktorú v režisérsko-scenáristickom tandeme podľa literárnej predlohy renomovaného slovenského publicistu a politického komentátora Arpáda Soltésza nakrútili Mariana Čengel Solčanská a Rudolf Biermann. Ako každý primárne žánrový slovenský film je aj *Sviňa* najprv udalosť, až potom film. Ako udalosť komunikuje odkaz — a v roku svojho uvedenia dokonca pomáha vyhrať voľby, keďže praniejuje politické pomery na Slovensku a ako žánrový film, konkrétne politický triler baví divákov a to dokonca tak veľmi, že oslobodzuje filmové postavy od svojich reálnych politických predobrazov — takže v konečnom dôsledku prichádza k efektu, v ktorom vlastne divák drží palce zápornej postave. Jej reálny predobraz už nezvolí, lebo posolstvo je funkčné, ale v rámci filmovej fikcie ju vlastne vníma pozitívne — ako dobre, presvedčivo stváraného charizmatického záporného hrdinu.

Slovenská kinematografia po roku 1993 sa kontinuálne vyvíja, rastie, stáva sa zaujímavou a atraktívnou nielen v tej svojej polohe, kde vždy bola a dosiaľ zostáva primárne umením — prejavom filmu ako umeleckého druhu, ale i tam, kde väčšinu času svojho trvania ťahala za kratší koniec povrazu — na úrovni zábavnej, žánrovej, komerčnej tvorby, tam, kde je film viac atrakciou ako umením. Podarilo sa jej to vďaka tomu, že žáner sa nestal jej samozrejmom súčasťou, ale dosiaľ si zachoval svoj exotický a exotizujúci rozmer, ktorý z neho — zo žánru — robí udalosť (kultúrnu, spoločenskú), ktorá ten ktorý film hlásiaci sa k žánru, celkom prirodzene exotizuje a tak sa mu darí oslovovať aj divákov, ktorí nielenže do kina zvyčajne nechodia, ale už vôbec nechodia na tie slovenské filmy, ktoré sa žánrovému ukotveniu programovo vyhýbajú v súlade s navonok deklarovanou autorskou koncepciou filmu ako umeleckého diela a výpovede. Neznamená to

však, že by slovenské žánrové filmy neboli umeleckými dielami a výpoveďami, respektíve, že by sa nedali čítať aj týmto spôsobom, ich autori však žáner prijali ako prostriedok svojho umeleckého vyjadrenia.

Literatúra

- Abecedár slovenského filmu 1921–2021*, ed. M. Kaňuch, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2022.
- Bordwell D., Thompsonová K., *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*, prekl. V. Kofroň, J. Hanzlík, P. Dominková, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2011.
- Dudková J., *Slovenský film v ére transkulturality*, Drewo a srd, Bratislava 2011.
- Filová E., *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2013.
- Foster T.C., *Jak číst film*, Host, Brno 2017.
- Macek V., Paštéková J., *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1969*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2016:
- Malíček J., Bébarová J., Boszorád M., Gyárfás F., Malíčková M., *Slovenský filmový pop*, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2021.
- Nová filmová historie*, ed. P. Szczepanik, Herrmann & synové, Praha 2004.
- Rodinné filmové stříbro*, ed. M. Kaňuch, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2023.
- Šmatláková R., *Katalóg slovenských celovečerných filmov*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 1999.

Anna Lauks

ORCID: 0009-0009-3657-0148

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

Simp czy sigma?

Wizerunek Stanisława Wokulskiego w memach

Słowa kluczowe: memy, Stanisław Wokulski, simp, sigma, bohater literacki, kultura popularna

Keywords: memes, Stanisław Wokulski, simp, sigma, literary protagonist, popular culture

Simp or Sigma?

The Image of Stanisław Wokulski in Memes

Summary

This article discusses the image of Stanisław Wokulski presented in selected memes and determines its connections with the present-day cultural imaginary regarding Bolesław Prus's novel *Lalka* [The Doll]. The paper indicates that internet users usually refer two contemporary categories to describe certain episodes from the character's life and the attitudes he displays: the simp and the sigma. These terms do not belong to scientific discourse, but correspond to it in a humorous parallel. The article notes the connection between the traits associated with manhood in the Romantic and positivist periods and those of the 21st century. The topicality of the issue of Prus's *Lalka* in relation to certain social phenomena in recent years was also pointed out.

W trzeciej dekadzie XXI wieku memy utrzymują pozycję jednego z najpopularniejszych nośników informacji. Każdego dnia sieć jest zasilana setkami nowych obrazków, które następnie są przekazywane od jednego portalu do kolejnego, nierzadko towarzysząc prywatnym konwersacjom online, na przykład w charakterze uzupełnienia wypowiedzi lub jako zamiennik znaków interpunkcyjnych. Choć memy w dużej mierze dotyczą zabawnych sytuacji i w humorystyczny sposób opisują zastaną rzeczywistość, nieraz sięgają do poważnych

tematów i dyskusji, dotyczących między innymi polityki, religii czy kultury wysokoartystycznej. W taki sposób w memach pojawił się główny bohater bodaj najważniejszego utworu Bolesława Prusa, *Lalki* (1890). Niniejszy artykuł stawia sobie za cel opisanie wizerunku Wokulskiego, jaki został utrwalony w memach oraz określenie, na ile jest on zbieżny z powieściowym pierwowzorem, a na ile przesiąknął współczesnym imaginariem kulturowym.

Dla uporządkowania treści zacznijmy od podstaw teoretycznych. Czym jest mem? Jak przekonuje Marta Juza, pojęcie to powstało już w 1976 roku i jest starsze niż sam internet¹, a przynajmniej jego globalna, masowa i publicznie dostępna wersja. Sformułował i po raz pierwszy zastosował je Richard Dawkins w książce *Samolubny gen*. Wówczas oznaczało ono podstawową jednostkę przekazu kulturowego, działającą na zasadzie bardzo zbliżonej do genu. Oznacza to, że memy, podobnie jak geny, rozprzestrzeniają się, podlegają różnym procesom i opierają się na naśladownictwie. Propozycja Dawkinsa nie jest jednak adekwatna do opisu zjawiska, które współcześnie określa się tym terminem. Brytyjski akademik sugerował, że mem jest samodzielnym kulturowym bytem. Stwierdzenie to znacznie ograniczało rolę człowieka w procesie wytwarzania tych tekstów kultury, gdyż nie brało pod uwagę kreatywności niezbędnej do ich tworzenia. Zastrzeżenia budziło także stwierdzenie dotyczące ich trwałości. Według Dawkinsa o przetrwaniu decyduje dobór naturalny, tymczasem nie wiadomo, jak miałyby wyglądać jego internetowy odpowiednik. Nie ma to z resztą znaczenia, bowiem wiadomo, że memy cechuje bieżąca użyteczność. Odbiorca zrozumie dowcip w momencie, gdy będzie zanurzony w kontekście. Juza podsumowuje rozważania na ten temat, uznając, że mem internetowy i mem w rozumieniu teorii Dawkinsa różnią się niemal wszystkim.

Mem w dzisiejszym rozumieniu potocznym (oraz w naukach o komunikacji) to rodzaj intertekstualnej wariacji. Jest to „forma synkretyczna, charakteryzująca się wariacyjnością i łatwością transkodowania kulturowego”². Na mem zazwyczaj składa się obrazek, krótki film lub zdjęcie oraz tekst w postaci od jednego do kilkunastu wyrazów. Dzięki swojej intrygującej konstrukcji oraz karykaturalnemu wykrzywieniu obrazu świata, memy są lubiane i popularne wśród wielu użytkowników internetu. Świadczy o tym istnienie licznych portali specjalizujących się w publikowaniu zabawnych obrazków oraz imponujące statystyki wyświetleń. Na podstawie aktywności internautów można wysnuć wniosek, że memy są społeczeństwu potrzebne. Do czego? Na temat sensu tworzenia tych tekstów kultury powstało już wiele opracowań. Ich autorzy wskazują, że memy mogą pełnić rozmaite funkcje: nowoczesnej formy komunikacji, mediun pamięci zbiorowej,

¹ Zob. M. Juza, *Memy internetowe — tworzenie, rozpowszechnianie, znaczenie społeczne*, „Studia Medioznawcze” 2011, nr 4, s. 49–60.

² T. Gackowski, K. Brylska, M. Patera, *Wprowadzenie*, [w:] *Memy czyli życie społeczne w czasach kultury obrazu*, red. T. Gackowski, K. Brylska, M. Patera, Warszawa 2017, s. 7.

platformy do uprawiania krytyki politycznej, narzędzia propagandy czy komentarza do wydarzeń w kraju i na świecie³. Memy, którym poświęcam niniejszy artykuł, mają jednak inne zadanie. Stosuje się je do interpretacji historii Stanisława Wokulskiego oraz formułowania ocen tego bohatera przeprowadzonych za pomocą współczesnych kategorii wartościujących ludzkie postawy i światopoglądy. Przejdźmy zatem do dwóch pojęć, za pomocą których internauci dokonują pewnego rodzaju charakterystyki bohatera *Lalki*. Mowa tu o „simpie” i „sigmie”.

Określenie „simp” oznacza mężczyznę, który przyjmuje postawę służalczą wobec kobiety⁴. Simp jest całkowicie oddany, wierny i naiwny; bezgranicznie ufa obiektowi swojego zainteresowania. Nie ośmieliłby się zwrócić kobiecie uwagi, byle nie ryzykować zakończeniem znajomości. Simp podejmuje szereg działań mających na celu nawiązanie z kobietą intymnej relacji, przy czym nie zwraca uwagi na toksyczne aspekty tych zachowań. Charakterystyczną dla simpa strategią jest między innymi obsypywanie kobiety prezentami czy konsekwentne ignorowanie jej wad.

Przeciwieństwem simpa jest sigma, będący skrótem od „sigma male”. Internetowy słownik *Zakamarki młodej polszczyzny* definiuje sigmę w ten sposób: „Mężczyzna silny, niezależny, intrygujący, pewny siebie, podziwiany, ale nieafiszujący się ze swoimi sukcesami”⁵. Sigma nierzadko cieszy się zainteresowaniem ze strony kobiet ze względu na sukcesy zawodowe i pewność siebie. Najprościej rzecz ujmując, jest antytezą simpa. Podczas gdy simp bezskutecznie, lecz wytrwale stara się o względy kobiet, sigma bez trudu zwraca na siebie ich uwagę, choć wcale do tego nie dąży.

Obie opisane powyżej kategorie są stosowane w ocenie Stanisława Wokulskiego, który w memach jest przedstawiany zarówno jako simp, jak i sigma, co odzwierciedla jego wewnętrzne rozdarcie między idealizującym ukochaną kobietę romantykiem a skupionym na pracy pozytywistą. Jest to oczywiście skrót myślowy, który znacznie upraszcza szeroki zakres znaczeniowy kryjący się za terminami „romantyk” i „pozytywista”, jednak określenia te zostały skondensowane i dostosowane do slangu młodzieżowego oraz uczniowskiego sposobu rozumienia lektury. Trudno stawiać między nimi znak równości, natomiast dostrzegalna pozostaje nić łącząca XIX wiek ze współczesnością.

³ Monografię na ten temat napisała Marta Wójcicka. Zob. M. Wójcicka, *Mem internetowy jako multimodalny gatunek pamięci zbiorowej*, Lublin 2020.

⁴ *Simp*, [hasło w:] Miejski.pl, słownik slangu i mowy potocznej, <https://tiny.pl/55f5td-h> (dostęp: 27.08.2024). Najpopularniejszy słownik internetowy, Słownik języka polskiego PWN (sjp.pwn.pl) do tej pory nie odnotował wyrazu „simp” w wykazie młodzieżowych słów roku mimo faktu, że w dyskursie internetowym pojawia się stosunkowo często.

⁵ *Zakamarki młodej polszczyzny. Edycja 2022*, red. zespół PWN, Warszawa 2022, <https://tiny.pl/vz1rs56h> (dostęp: 27.08.2024).

Zacznijmy od memów wpisujących Wokulskiego w osobowość simpa:



1. Dylemat Wokulskiego w trakcie gry w Uno: „Nie lataj za Łęką albo dobierz 25”

Źródło: Jeja.pl, https://tiny.pl/1rc8p_qx (dostęp: 16.10.2023).

Powyższa ilustracja ukazuje mem nawiązujący do zasad karcianki Uno. W niektórych wersjach tej gry występują puste karty, które można wypełnić dowolnymi zadaniami. Karta, którą wylosował Wokulski umożliwia mu wybór zadania. Bohater musi przestać zabiegać o względy Izabeli Łęckiej lub dobrać 25 kart, co zasadniczo przekreśla jego szansę na wygraną rozgrywkę. W Uno wygrywa bowiem ten gracz, który najszybciej pozbędzie się wszystkich kart. Mimo to Wokulski decyduje się na dobranie absurdalnej, biorąc pod uwagę zasady gry, liczby kart. Komizm sytuacji podkreśla fakt, że Uno to wyłącznie zabawa, gra o zerowej stawce i bez żadnego przełożenia na rzeczywistość. Tym bardziej niezrozumiałe pozostaje zachowanie Wokulskiego, który nawet w trakcie gry nie jest w stanie zapomnieć o Izabeli czy udawać wobec niej obojętność. Pokrywa się to, rzecz jasna, z akcją powieści Prusa. Nawet jeśli Wokulskiemu zdarzały się epizody, w których jego myśli skupione były na jakimś niezwiązanym z nieszczęśliwą miłością zajęciu, bohater szybko się reflektował i ponownie zaczynał marzyć o Izabeli:

Po wyjściu panny Izabeli ze sklepu Wokulski wziął się znowu do rachunków i bez błędu zsumował dwie duże kolumny cyfr. W połowie trzeciej zatrzymał się i dziwił się temu spokojowi, jaki zapanował w jego duszy. Po całorocznej gorączce i tęsknocie przerywanej wybuchami szału skąd naraz ta obojętność? Gdyby można było jakiegoś człowieka nagle przerzucić z balowej sali do lasu albo z dusznego więzienia na chłodne i obszerne pole, nie doznałby innych wrażeń ani głębszego zdumienia.

„Widocznie przez rok ulegałem częściowemu obłąkaniu” — myślał Wokulski. — „Nie było niebezpieczeństwa, nie było ofiary, której nie poniósłbym dla tej osoby, i ledwie ją zobaczył, już nic mnie nie obchodzi...”⁶.

Autorefleksja nie prowadzi jednak kupca do porzucenia myśli o ukochanej. Przeciwnie, bohater zastanawia się, co jej zawdzięcza i zadaje sobie pytanie,

⁶ B. Prus, *Lalka*, t. 1, Wolne Lektury, par. 860, <https://tiny.pl/3b9-tyy0> (dostęp: 16.10.2023).

czym miałyby się zająć, gdyby zerwał wszelkie stosunki z Izabelą. Bohater zatem okazuje słabość i w pewnym sensie podrzędność wobec kobiety.

Memów ukazujących Wokulskiego jako simpa jest jednak dużo więcej:



2. Status związku Wokulskiego i Łęckiej

Źródło: Jeb z dzidy, <https://tiny.pl/mf6t50f7> (dostęp: 16.10.2023).

Powyższy mem nawiązuje do faktycznej pomyłki, która miała miejsce w ramach facebookowej funkcjonalności umożliwiającej ustawienie „statusu związku”. Pewien starszy mężczyzna przypadkiem wskazał, że jest w relacji romantycznej ze swoim kolegą. Internauci szybko wychwycili pomyłkę i udostępnili zrzut ekranu na innych portalach. Poniżej przedstawiam wycinek z interakcji, która posłużyła za szablon dla nowego mema, „Przepraszam, coś się kliknęło”:

Używa się go zwykle do zilustrowania burzliwych czy niezdrowych relacji lub takich, w których na skutek różnicy osobowościowych często dochodzi do konfliktów. Dlatego w memach „Przepraszam, coś się kliknęło” występowały takie postacie jak Shrek i Osioł z animacji DreamWorks. Znaleźli się tam także Iga Świątek (w świecie internetu nazywana zwykle „gówniarą z paletkom” [ort. celowo niepoprawna]) i Robert Lewandowski, którzy w wyobrażeniu internautów rywalizują z sobą. Memy z tego cyklu obrazują także polaryzację poglądów, dlatego na jednym obrazku znaleźli się również przedstawiciele dwóch skrajnie przeciwstawnych ideologicznie partii politycznych, Lewicy i Konfederacji.

W wypadku Wokulskiego oraz Izabeli sens jest podwójny. Zauważmy bowiem, że to Wokulski jest użytkownikiem, który omyłkowo ustawia status „w związku z Izabelą Łęcką”, a po jej interwencji przeprosza. Jednak biorąc pod uwagę historię tych bohaterów, można by pomyśleć, że działania Wokulskiego

wcale nie były przypadkowe. Ten mem pobudza wyobraźnię i sugeruje, że gdyby przywołani tutaj bohaterowie rzeczywiście posługiwali się nowoczesnymi formami komunikacji, Wokulski najprawdopodobniej snułby marzenia o swojej ukochanej, wyświetlając ich status „w związku” przynajmniej w wersji roboczej, edytowalnej. Z tego miejsca wystarczy już tylko jedno kliknięcie, aby opublikować informację o zmianie statusu. W tej sytuacji Wokulski również jest przedstawiony jako mężczyzna uległy (co sugeruje także tytuł mema, nadany przez jego twórcę — „Simp”), z kolei Izabela jest stanowcza i dominująca.



3. Pierwotekst mema „Przepraszam coś się kliknęło”

Źródło: J. Tyszkowski, „Przepraszam, coś się kliknęło”. *O co chodzi w tym memie?*, VibeZ.pl, 7.02.2023, <https://tiny.pl/z6g9nkg9> (dostęp: 16.10.2023).

Intrygującym zabiegiem często wykorzystywanym w memach o Stanisławie Wokulskim jest używanie tego samego szablonu do uwypuklenia dwóch przeciwstawnych cech bohatera, które wpisują się w antytezę simpa i sigmy. Mowa tu o memach z cyklu „Panie Arczku”, którego twarzą został polski samorządowiec Stanisław Derehajło. Stało się tak najprawdopodobniej ze względu na zewnętrzne cechy wicemarszałka województwa podlaskiego, pokrywające się z negatywnym stereotypem Polaka, określanym w slangu młodzieżowym jako „Janusz” lub „janusz”⁷. Memy z „panem Arczkiem” najczęściej odnoszą się do niestosownego traktowania pracowników, nadużywania funkcji dyrektora czy prezesa oraz do przesadnej oszczędności czy nawet skąpstwa. Mimo tylu

⁷ *Janusz/janusz* [słowo zgłoszone w plebiscycie na Młodzieżowe Słowo Roku 2016], Słownik języka polskiego PWN, <https://tiny.pl/0pbp82tp> (dostęp: 17.10.2023).

negatywnych cech, Janusz niejako „wchodzi w zakres” sigmy, gdyż jest przedsiębiorczy, zaradny i bogaty. Wokulski także świetnie orientował się w świecie ekonomii, co oddaje poniższa ilustracja:



4. „Szukam subiekta!”. Wokulski jako „Janusz biznesu”

Źródło: profil Stanisław Wokulski, Facebook, 7.10.2017, <https://tiny.pl/nm9rfx5g> (dostęp:17.10.2023).

W tym ujęciu Wokulski jest stanowczy i nieznoszący sprzeciwu. Proponuje swojemu rozmówcy niekorzystne warunki pracy, zaznaczając przy tym, że nie jest skłonny do żadnych negocjacji, ponieważ zna osoby, które taką ofertę przyjmą „z pocałowaniem ręki”. W ten sposób Stach wywiera nacisk na potencjalnego pracownika, nie pozostawiając mu wyboru ani pola do dyskusji. Podobne wrażenie Wokulski robił na ludziach, którzy go poznali. Tomasz Łęcki powiedział o nim: „Szalonej energii człowiek, żelazny człowiek [...]. No, elegancki on nie jest, ale robi wrażenie [...]. Kto ma siły w rękach, ma świat u nóg”⁸. Zatem w interesach Wokulski był zdecydowany, przewidujący i rozsądny. Z kolei w relacjach z kobietami bohater nie radził sobie zbyt dobrze, co ilustruje następujący przykład:

W tym wypadku to Wokulski wciela się w „pana Arczka”, a stroną silniejszą jest ktoś inny — zapewne abstrakcyjny przedstawiciel arystokracji. Mem nawiązuje do trudnych relacji między bohaterem a Heleną Stawską. Kobieta była nim zainteresowana, chciała nawiązać z nim bliższą relację, do czego zachęcał go także Ignacy Rzecki. Główny bohater nie potrafił jednak porzucić myśli o Izabeli, dlatego nie angażował się w znajomość ze Stawską. Natomiast arystokracja nieprzychylnie oceniała starania Wokulskiego o rękę panny Izabeli. Większość osób z tej warstwy społecznej uważało, że różnic społecznych nie da się wyrównać, zatrzeć czy nadrobić. Zatem to w nie postawę Wokulskiego, lecz arystokracji, która została kontekstualnie porównana do „Janusza biznesu”, wymierzona jest

⁸ B. Prus, *Lalka*, t. 1, Wolne Lektury, par. 642–659.

PANIE STASIU, PRZYPOMINAM, ŻE IZABELA JEST TYLKO DLA ARYSTOKRACJI



DLA PANA MAMY CO NAJWIŻEJ STAWSKA

5. „Panie Stasiu...”. Wokulski jako kandydat do pracy u „Janusza biznesu”

Źródło: Memsekcja, 3.02.2022, <https://tiny.pl/pv4qb823> (dostęp: 17.10.2023).

produkcji mieszkają na osiedlu barakowozów w Nowej Szkocji i spędzają czas głównie na poszukiwaniu sposobów szybkiego wzbogacenia się — zazwyczaj nielegalnych, co prowadzi do tego, że każdy sezon kończy się osadzeniem bohaterów w więzieniu. Wyabstrahowanej z serialu wypowiedzi jednego z bohaterów, Ricky’ego, używa się zazwyczaj do emblematycznego (i oczywiście prześmiewczego) zilustrowania postawy osoby, która chciała zarobić pieniądze, a w efekcie wszystko straciła. O Wokulskim jednak nie można tego powiedzieć — bohater powieści Prusa doskonale radził sobie z mnożeniem majątku. Dlatego tekst w górnym polu mema informuje o tym, że mimo zainstalowania napisów do zupełnie innego serialu, te idealnie pasują do *Lalki* — Wokulski istotnie był cenionym przedsiębiorcą. Natomiast fraza „Zawsze miałem łeb do interesów” w odniesieniu do bohatera powieści traci wydźwięk humorystyczny, przynajmniej w kwestii odpowiedniości semantycznej — lingwistycznie nadal pozostaje zabawna. Odbiorcę może bawić również sam fakt zestawienia *Chłopaków z baraków* z *Lalką*, ponieważ są to historie różniące się niemal wszystkim. Najbardziej uderzająca

krytyka. Podczas gdy Janusz mówi pracownikowi, że ten nie powinien używać papieru toaletowego czy mydła, gdyż jest to luksus dostępny wyłącznie dla zarządu, arystokracja w ten sam sposób traktuje Izabelę — jako dobro luksusowe, które zdobyć może wyłącznie mężczyzna wywodzący się z tej samej grupy społecznej. W przeciwnym wypadku doszłoby do rażącej pomyłki, mezaliansu. Niemniej Wokulski zostaje w ten sposób poniżony, dlatego także ten jego wizerunek wpisuje się w charakterystykę simpa. Zaproponowana tu interpretacja odzwierciedla szkolny sposób rozumienia roli arystokracji. W dyskursie naukowym wina za budowanie niewłaściwych relacji leży po stronie bohatera zaślepionego irracjonalnym uczuciem oraz po stronie Izabeli, niezdolnej do szczerzej miłości⁹.

Status sigmy można interpretować jeszcze inaczej. W kolejnym przykładzie zastosowano zmianę paradygmatu. Odbiorca, który nie zna pełnego kontekstu, zrozumie wymowę tego obrazka opacznie. „Złe napisy” pochodzą z kanadyjskiego serialu *Chłopaki z baraków* (*Trailer Parks Boys*). Główni bohaterowie tej

⁹ Por. J. Bachórz, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Lalka*, t. 1, Wrocław 1998, s. lxxv.

jest dysproporcja nastroju i tematyki utworów, co staje się źródłem absurdu, zaskakuje odbiorcę i tym samym wywołuje efekt komiczny.



6. Wokulski jako Ricky biznesu

Źródło: Profil Stanisław Wokulski, Facebook, 3.02.2022,
<https://tiny.pl/tvgsyhjf> (dostęp: 17.10.2023).

Memów o Stanisławie Wokulskim jest oczywiście znacznie więcej. Swój wywód ograniczyłam do kilku przykładów, które miały na celu zwrócenie uwagi na szersze zjawisko interpretacji dziejów bohatera *Lalki* za pomocą współczesnych narzędzi popkultury. Można by pokusić się o stwierdzenie, że tego rodzaju aktywność jest formą przekładu intersemiotycznego, bowiem kod tekstu literackiego jest przekształcany na język memów. Bez wątpienia zabieg ten mieści się także w granicach intertekstualności, gdyż każdy szablon rodzi się inaczej i nawiązuje do różnych tekstów kultury — na przykład serialowa ekranizacja *Lalki* w reżyserii Ryszarda Bera¹⁰, służąca za podstawę ikonicznej warstwy memów — czy epizodów z codziennego życia. Teksty załączane do obrazków również mają odmienne pochodzenie, co wzbogaca całość o dodatkowe sensy.

Warto w tym miejscu zapytać, dlaczego bohaterowie literaccy goszczą w internecie, i z jakiego powodu Stanisław Wokulski¹¹ oraz Izabela Łęcka są tak postaciami tak chętnie „obsadzonymi” w memach. Można by pomyśleć, że

¹⁰ Serial *Lalka*, reż. Ryszard Ber, Zespół Filmowy „Pryzmat”; TVP, rok emisji: 1977.

¹¹ W tym miejscu chciałabym zaznaczyć, że przefiltrowany przez współczesną matrycę odniesień Wokulski pojawia się nie tylko w memach, lecz także w krótkich filmach publikowanych na platformie YouTube, gdzie również dokonuje się jego oceny za pomocą określeń „simp” i „sigma”. Można na przykład znaleźć fragmenty serialu, w którym Wokulski w nieprzyjemnym tonie rozmawia z Izabelą, tłumacząc jej zasady obrotu gotówki. Cechy sigmy dodatkowo podkreśla podkład muzyczny: *wokulskimylbeloved*, *wokulski sigma*, YouTube, 20.04.2023, https://tiny.pl/b53_kp9q (dostęp: 18.10.2023). Twórcy idą jednak krok dalej — interpretują losy Wokulskiego za pomocą piosenki grupy Myslovitz, wskazując na romantyczną nostalgię, samotność, melancholię i delikatność

Wokulski jest jedną z najpopularniejszych postaci literackich w internecie ze względu na fakt, że *Lalka* Prusa jest obowiązkową lekturą szkolną, w związku z tym fabułę tego utworu zna (a w zasadzie — w idealnym świecie powinien znać) każdy uczeń szkoły średniej, co zwiększa prawdopodobieństwo na powstawanie nawiązujących do niej memów. Ten argument nie jest szczególnie przekonujący, ponieważ, przyjmując taki sposób myślenia, powinniśmy oczekiwać równie wielu viralowych obrazków z Antygoną, Kordianem czy Raskolnikowem, wszyscy z nich są bowiem bohaterami dzieł z listy z obowiązkowych lektur szkolnych. Nie ma jednak wątpliwości co do tego, że pośród bohaterów lektur to właśnie Wokulskiego przywołuje się najchętniej¹². Przyczyn takiego stanu rzeczy jest wiele. Do najważniejszych należy zapewne fakt, że Wokulski jest bohaterem niejednoznacznym, co daje szerokie możliwości interpretacyjne. Omówione w niniejszym artykule memy można traktować jako propozycje różnorodnych ścieżek interpretacyjnych, wywodzące się z odwiecznego pytania o tożsamość Wokulskiego. Utało się, by odpowiedź wybrzmiewała w jednym, kategoriowym stwierdzeniu — „romantyk” lub „pozytywista”. Wiadomo jednak, że osobowość bohatera jest zbyt złożona, by zamykać ją w tych ramach. Pokusa spłycenia bohatera i wrzucenia go do pewnego schematu jest na tyle silna, że wciąż funkcjonuje, nawet w dyskursie naukowym¹³ — a memy wszakże rządzą się swoimi prawami. Ich specyfika zakłada zgodę odbiorców na pewien stopień hiperboli lub selektywność, ponieważ głównym celem tego medium jest wywoływanie uśmiechu. Z tego powodu proponuję traktować przywołane tu memy jako punkt wyjścia, przyczynek do dyskusji i refleksji nad życiem bohatera. Należy się wystrzegać nadmiernego upraszczania, typowego skądinąd dla memów, które kryzysy, z jakimi zmaga się Wokulski, sprowadzają do uczuciowych kaprysów, błędów czy afektów. Nie brak i takich sądów, jednak są one tylko jedną z możliwych do wyboru dróg zrozumienia historii bohatera. Olga Tokarczuk w eseju *Lalka i perła* stawia tezę, że kryzysy bohatera są najbardziej wartościowymi momentami w jego życiu i świadczą o jego rozwoju wewnętrznym¹⁴. Można zaryzykować tezę, że ze względu na zakorzenienie w bieżących w momencie publikacji kontekstach i wynikającej z tego „natychmiastowości” ich użycia, memy nie nadają się do portretowania procesów. Pojedyncze obrazki zazwyczaj skupiają się na wybranym aspekcie życia danej postaci, co prowadzi do uproszczenia całości.

bohatera: wokulskimybeloved, *wokulski zamyśla się do myslovitz długość dźwięku samotności*, YouTube, 19.04.2023, <https://tiny.pl/dfgnz> (dostęp: 18.10.2023).

¹² Świadczą o tym liczby wyników wyszukiwania. Internetowa przeglądarka Bing w wypadku memów o Wokulskim wyświetla aż 102 000 rekordów. Dla porównania: liczba wyników wyszukiwania memów z Raskolnikowem to 60 100, a z Antygoną — 67 500.

¹³ Ewa Paczoska, pisząc o *Lalce i perle*, zarzuciła Oldze Tokarczuk posługiwanie się takim schematem: „Szkoda też, że spotkanie Wokulskiego z własną obcością Tokarczuk nazbyt łatwo przepisuje do wyposażenia bohatera romantycznego, włączając ten fragment interpretacji w »zakłętą« krąg odpowiedzi na odwieczne pytanie: pozytywista czy romantyk?” (E. Paczoska, *Dojrzenie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004, s. 355).

¹⁴ *Ibidem*, s. 354–355.

Niemniej postać Wokulskiego doskonale nadaje się do zilustrowania współczesnych problemów społecznych. Naukowcy twierdzą, że XXI wiek ogarnęła epidemia samotności¹⁵. Jej przyczyn należy szukać między innymi w nadmiernej seksualizacji mediów, nastawieniu na rozwój indywidualny kosztem społecznego, czy ogólniej — przekładaniu jednostki nad zbiorowość, a także nadużywaniu nowoczesnych technologii. Wszystkie te czynniki mają znaczny wpływ na ograniczanie relacji międzyludzkich. Co więcej, dynamiczny rozwój i *mainstreaming* ruchów feministycznych przyczynił się do zaistnienia kryzysu męskości, gdyż wraz z utratą dominującej pozycji społecznej mężczyźni zaczęli na nowo poszukiwać swojego miejsca w świecie¹⁶. W podobnej sytuacji był Wokulski, który z jednej strony osiągał imponujące sukcesy zawodowe, z drugiej — poniósł sromotną porażkę w życiu prywatnym. Bohater niejednokrotnie zamyślał się nad własnym losem, nie będąc w stanie dojść do rozwiązania trudnej sytuacji:

Czasami w tej ucieczce przed samym sobą doganiała mnie noc. Wtedy spoza krzaków, zwalonych pni i rozpadlin wychodziły naprzeciw mnie jakieś szare cienie i smutnie kiwały głowami o wyblakłych oczach. A wszystkie szelesty liści, daleki turkot wozów, szmery wód zlewały się w jeden głos żałosny, który mnie pytał: „Przechodniu nasz, ach! co się z tobą stało?...”

Ach, co się ze mną stało...¹⁷.

To zagubienie i niezrozumienie Stacha jest charakterystyczne dla wielu dzisiejszych mężczyzn, szczególnie młodych, którzy nie potrafią zdefiniować swojej roli w otaczającej ich rzeczywistości. Jest to zapewne jeden z istotniejszych powodów, dla których to właśnie Wokulski pojawia się w memach — w przestrzeni zdominowanej przez młodych ludzi. Rzecz jasna — takie działania świadczą także o żywotności i aktualności powieści, która mimo upływu lat nadal wzbudza silne emocje wśród kolejnych pokoleń czytelników oraz prowokuje do dyskusji, chociażby na temat tego, czy Wokulski był simpem (odpowiednikiem samotnego i nostalgicznego romantyka) czy sigma (ekwiwalentem pracowitego i zaradnego pozytywisty). Wywodzące się z języka młodzieżowego określenia na osoby cechujące się różnymi przymiotami (i wadami) dają się jednak zastosować do opisu przedstawicieli minionych epok, niechby i fikcyjnych, i nie wymagają przy tym ponadprzeciętnej gimnastyki intelektualnej. Zmienia się nazewnictwo, rodzaje ekspresji kulturowej czy formy organizacji społeczeństwa, lecz kategorie oceny i problemy z jednoznacznym osądem bohatera pozostają nienaruszone.

¹⁵ Zob. A. Górka, *Zagrożenie samotnością we współczesnym społeczeństwie*, „Zeszyty Naukowe Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie. Seria Trzecia” 2021, nr 9, s. 111–120.

¹⁶ Zob. M. Matlak, *Kryzys męskości na przykładach wybranych postaci prezentowanych w polskich mediach*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Społeczne” 1, 2011, nr 2, s. 61–75.

¹⁷ B. Prus, *Lalka*, t. 1, Wolne Lektury, par. 384–385.

Bibliografia

Teksty

- Bachórz J., *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Lalka*, t. 1, Wrocław 1998, s. v–clxv.
 Prus B., *Lalka*, t. 1, Wolne Lektury, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/lalka-tom-pierwszy.html>.

Opracowania

- Górka A., *Zagrożenie samotnością we współczesnym społeczeństwie*, „Zeszyty Naukowe Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie. Seria Trzecia” 2021, nr 9, s. 111–120.
 Juza M., *Memy internetowe — tworzenie, rozpowszechnianie, znaczenie społeczne*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 4, s. 49–60.
 Matlak M., *Kryzys męskości na przykładach wybranych postaci prezentowanych w polskich mediach*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Społeczne ” 1, 2011, nr 2, s. 61–75.
 Gackowski T., Brylska K., Patera M., *Wprowadzenie*, [w:] *Memy czyli życie społeczne w czasach kultury obrazu*, red. T. Gackowski, K. Brylska, M. Patera, Wydawnictwo Aspra, Warszawa 2017, s. 7–10.
 Paczoska E., *Dojrzwianie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004.
 Wójcicka M., *Mem internetowy jako multimodalny gatunek pamięci zbiorowej*, Lublin 2020.
Zakamarki młodej polszczyzny. Edycja 2022, red. zespół PWN, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2022, <https://oferta.pwn.pl/offersite/extend/uploads/2021/11/Zakamarki-młodej-polszczyzny.pdf>.

Filmografia

- Chłopaki z baraków (Trailer Park Boys, 2001–2018, Showcase, Kanada).*
Lalka (1977, TVP, Polska).

Netografia

- Jeb z dzidy, <https://jebzd.com.pl/obr/2893914/simp>.
 Jeja.pl, <https://memy.jeja.pl/585403,lalka-w-pigulce.html>.
 Memsekcja, 3.02.2022, <https://memsekcja.pl/mem/panie-stasiu-izabela-jest-dla-arystokracji/PZ-38FoU>.
 Profil Stanisław Wokulski, Facebook, 7.10.2017, https://www.facebook.com/WaszStanislawWokulski/photos/szukam-subiekta-wasz-stanis%C5%82aw-piotrowicz/1766309066735250/?locale=es_LA&paipv=0&eav=AfZf-N0kmL9EVzbVM0rsx0ZRZLx9kc2xVPhJNUo6Fww3iCWCX6Ru5EOJfd2G3nNEliA&_rdr (dostęp: 17.10.2023).
 Profil Stanisław Wokulski, Facebook, 3.02.2022, <https://www.facebook.com/WaszStanislawWokulski/posts/488312005985263/> (dostęp: 17.10.2023).
 Tyszkowski J., „Przepraszam, coś się kliknęło”. *O co chodzi w tym memie?*, Vibez.pl, 7.02.2023, <https://vibez.pl/wydarzenia/przepraszam-cos-sie-kliknelo-o-co-chodzi-w-tym-memie-6863997862541920a>.

Tomasz Sahaj

ORCID: 0000-0003-0633-7993

Akademia Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu

Aktywność sportowa i kibicowanie w prozie Krzysztofa Varga

Słowa kluczowe: kibicowanie, kultura współczesna, literatura polska, sport

Keywords: fan support, contemporary culture, Polish literature, sports

Sports Activity and Fan Support in Krzysztof Varga's Prose

Summary

This article presents the work of Krzysztof Varga, a Polish columnist and prose writer of Hungarian descent with particular regard paid those threads that directly relate to various forms of physical activity, sports and fan support. Varga's sporting interests are most evident in his latest works, especially those of an autobiographical nature. The presence of fan support and sports in general is most notable in his *Dziennik hipopotama* [Diary of a Hippopotamus], in which the author narrates in the first person. Varga's original work fits into the narrative created by other sports-fan-oriented Polish writers, whose autobiographical works are animated by various literary and cultural-social discourses.

Jesteśmy nieodporni na dwie rzeczy — na sport i kulturę masową.

Krzysztof Varga¹

Można zaryzykować stwierdzenie, że sport nie jest pierwszym skojarzeniem, które pojawia się przy formułowaniu listy „wielkich tematów” literatury,

¹ K. Varga, *Dziennik hipopotama*, Warszawa 2020, s. 88.

czy nawet istotnych obszarów ludzkiej działalności, które ta portretuje². Tymczasem aktywność sportowa (oraz kibicowanie) występuje zarówno we współczesnej literaturze popularnej (w tym powieściach fantastycznych³ i kryminalnych⁴), opowiadaniach i powieściach renomowanych autorów (w tym antropologów, filozofów, kulturoznawców, historyków, literaturoznawców), w prozie i poezji⁵, esejach i felietonach oraz dziennikach, pamiętnikach i wywiadach. Aktywnością ruchową i sportem żywo interesowali się, a nawet aktywnie (namiętnie i żywiołowo) ją uprawiali i z pasją opisywali laureaci Nagrody Nobla, nie tylko literackiej zresztą⁶. Należą do nich choćby Albert Camus, Vladimir Nabokov i Mario Vargas Llosa, a z polskich Olga Tokarczuk, Maria Skłodowska-Curie i Wisława Szymborska⁷. Również wśród kandydatów do Nagrody Nobla nie brakowało kibiców i pasjonatów sportu, do których zaliczają się Haruki Murakami⁸, Salman Rushdie⁹, Stanisław Barańczak i Umberto Eco. O swoim zamiłowaniu do sportu pisywali Bohumil Hrabal¹⁰ i Ota Pavel, który z powodu sportu postradał zmysły podczas igrzysk olimpijskich, na których był sprawozdawcą. Cała plejada polskich autorów, poetów i prozaików, z których część jest już klasykami — a inni są na dobrej drodze, by w najbliższej przyszłości nimi zostać — z zaangażowaniem pisała o sporcie. Wśród nich są tak różne postaci, jak Kazimierz Wierzyński,

² Oczywiście aktywność ruchowa o charakterze „sportowym” odnotowana jest już w *Iliadzie* Homera, dziele pochodzącym z czasów poprzedzających powstanie filozofii i igrzysk olimpijskich. Agony literackie towarzyszyły olimpiadom starożytnym i nowożytnym, jako ważki element kultury europejskiej (zob. „Sport Nowela. Literatura – Film – Sztuka – Kultura” 1999, nr 5). „Sport” jest jednak pojęciem stosunkowo późnym. Zob. W. Lipiński, *Historia sportu na tle rozwoju kultury fizycznej*, Warszawa 2012, s. 17–18.

³ J.K. Rowling — twórczyni uniwersum Harry’ego Pottera, pisząca obecnie kryminały pod pseudonimem Robert Galbraith — wyimaginowanej grze sportowej quidditch (uprawianej dziś w rzeczywistości na poziomie mistrzostw świata) poświęciła osobną książkę, zob. J.K. Rowling, *Quidditch przez wieki*, przeł. A. Polkowski, Poznań 2022.

⁴ Zob. T. Sahaj, *Powieść kryminalna jako element współczesnej kultury... niskiej?*, „Kultura Współczesna” 2024, nr 1 (126), s. 179–194.

⁵ Zob. T. Różewicz, *Rozmowa ojca z synem o zabijaniu czasu*, [w:] T. Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 80–84; J. Podsiadło, *A mój syn...*, Kraków 2006, s. 8–11, 140–143, 148–151, 152–154, 256–258.

⁶ Na przykład Katalin Karikó, laureatka nagrody Nobla 2023 w dziedzinie fizjologii/medycyny, jest matką mistrzyni świata i złotej medalistki olimpijskiej w wioślarstwie — Zsuzsanny Francia.

⁷ Wiersz *Znieruchomienie* w antologii poezji kobiet piszących o sporcie, zob. W. Szymborska, *Frozen Motion*, przeł. S. Barańczak, C. Cavanagh, [w:] *Crossing Boundaries: An International Anthology of Women’s Experiences in Sport*, red. S.J. Bandy, A.S. Darden, Champaign, IL 1999, [b.p.].

⁸ H. Murakami, *Pierwsza osoba liczby pojedynczej*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2020, s. 118–139; H. Murakami, *O czym mówię, kiedy mówię o bieganiu. Pamiętnik*, przeł. J. Polak, Warszawa 2018; H. Murakami, *Moje ukochane T-shirty*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2023, *passim*.

⁹ Zob. M. Kłósowski, *Literacki Nobel dla Salmana Rushdiego?*, „Wszystko Co Najważniejsze”, 6.10.2022, <https://tiny.pl/28t9cgwm> (dostęp: 1.06.2024).

¹⁰ Czescy kibice dumni ze swoich pisarzy (Hrabala, Kundery) podczas meczów w ramach Ligi Mistrzów wywieszają transparenty z ich wizerunkiem i fragmentami teksów, czego autor artykułu był naocznym świadkiem.

Tadeusz Peiper, Leopold Tyrmand, Adam Bahdaj, Tadeusz Konwicki, Stanisław Dygat, Stefan „Wiech” Wiechecki¹¹. Autorami uprawiającymi sport i aktywność fizyczną ochoczo opisującymi są zarówno filozofowie i socjologowie z wykształcenia (Joanna Bator, Łukasz Orbitowski, Krzysztof Środa, Szczepan Twardoch¹²), jak i krytycy literaccy (Karol Maliszewski, Michał Paweł Piotrowski¹³), nadzwyczaj liczni twórcy poczytnych powieści kryminalnych¹⁴, sensacyjnych i thrillerów, a nawet piłkarze (Zbigniew Masternak)¹⁵.

Obecnie kibicowanie, literatura i sport spłoty się w jeden kulturowo-społeczny warkocz, tworząc specyficzny palimpsest wyposażony we własne zasoby językowe¹⁶ oraz osobliwy, wsobny język kibiców i sprawozdawców sportowych¹⁷. Aktywność ruchowa, kibicowanie i sport są dziś przedmiotem badań prowadzonych zarówno w ramach akademii wychowania fizycznego, jak i w ośrodkach badań humanistycznych i społecznych na uniwersytetach, a także obiektem namysłu krytyków literackich i teoretyków literatury. Maria Zowisło konstatuje:

Sport, traktowany bardzo długo jako „akademicki kopciuszek”, przyciąga coraz bardziej uwagę akademików — filozofów, socjologów, psychologów, kulturoznawców, etnologów — stając się przedmiotem wielu teoretycznych opracowań i debat. W tych dyskusjach rozpatrywany jest on nie tylko jako jeden z fenomenów współczesnej kultury masowej, ale także jako żywotny i uniwersalny etos o prastarym przecież rodowodzie, niemarginalny komponent kultury, jedna ze spektakularnych enklaw społecznych zachowań człowieka¹⁸.

¹¹ Zob. W. Lipoński, *Sport, literatura, sztuka*, Warszawa 1974; W. Lipoński, *Tradycje literatury sportowej*, Poznań 1983; W. Lipoński, *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Warszawa 1987.

¹² Zob. T. Sahaj, *Aktywność sportowa w prozie Szczepana Twardocha*, „Teksty Drugie” 2023, nr 6, s. 391–411.

¹³ Autor, który swoją „polskość” identyfikuje w kontekście pierwszego obejrzanego meczu polskiej reprezentacji piłkarskiej w 1971 roku, zob. M.P. Markowski, *Polska, rozkosz, uniwersytet*, Kraków 2021, s. 51, 101–103.

¹⁴ Na czele z Remigiuszem Mrozem (*Z pierwszej piłki*, Poznań 2023). O kryminały z akcją osadzoną na piłkarskim stadionie pokusili się poznańscy autorzy: filozof M. Fabjański, *Bóg gra z 10. 11 opowiadań piłkarskich*, Warszawa 2011; historyk P. Bojarski, *Mecz*, Poznań 2012. Zde-wastowany dawny stadion miejski w Poznaniu otrzyma drugie kulturowo-społeczne życie; zob. M. Bakke, *Cisza w miastach jest czymś najbardziej deficytowym*, „Gazeta Wyborcza” / „Tygodnik Poznań”, 31.01.2023, s. 4–5. Wizytantem starych stadionów, które traktuje jako świeckie świątynie dumania, jest krytyk literacki Marek Bieńczyk, czemu daje wyraz w nostalgiczno-melancholijnych autobiograficznych powieściach i wywiadach.

¹⁵ Kapitan Reprezentacji Polskich Pisarzy w piłce nożnej, w przeszłości zawodnik Korony Kielce i Paris FC; zob. M. Mazurkiewicz, *Sport, literatura, wspólnota — Reprezentacja Polskich Pisarzy w Piłce Nożnej*, [w:] *Kultura fizyczna a komunitaryzm i liberalizm*, red. Z. Dziubiński, W. Firek, Warszawa 2022, s. 248–255; M. Mazurkiewicz, *Sport w literaturze i kulturze. Konteksty historyczne i współczesne*, Kielce 2020.

¹⁶ Także językoznawcy, w tym wybitni (na przykład Jan Miodek), przyznają się do swoich miłości klubowo-sportowych, niekiedy aż do grobowej deski — a właściwie murawy, jak to osobliwie wyraził L. Mazan (*Pochowajcie mnie na polu karnym Cracovii*, Kraków 2006).

¹⁷ Zob. M. Rosłoń, *Mowa trawa. Słownik piłkarskiej polszczyzny*, Warszawa 2021; T. Williams, *Języki futbolu. Piłkarskie słowa i zwroty*, przeł. J. Wąsiński, Warszawa 2021.

¹⁸ M. Zowisło, *Sport jako sztuka. Wokół postmodernistycznej estetyzacji sportu*, „Edukacja Filozoficzna” 2007, nr 44, s. 27.

O sportowych zainteresowaniach pisarzy dowiadujemy się z ich esejów i felietonów, opowiadań i powieści oraz wywiadów z nimi, a także z ich biografii i autobiografii oraz autobiograficznych powieści, w których (re)prezentowani są osobiście lub jako alter ego. Najczęściej zaś dowiadujemy się tego z ich osobistych dzienników. Magda Karkowska napisała:

Między konstruowaniem biografii [...] a dyskursem o sporcie odzwierciedlającym przemiany kultury, zachodzi zależność — przemiany kultury stanowią bowiem kontekst, podczas gdy dyskurs sportu jest swego rodzaju tworzywem tych procesów.

Istotne znaczenie zdają się mieć tutaj procesy społeczne, przemiany kultury, uwarunkowania klasowe, środowiskowe oraz prawidłowości rządzące rozwojem kariery¹⁹.

To za sprawą osobistych tekstów (poetyckich i prozatorskich), a przede wszystkim diarystyki dowiadujemy się o pasji i zamiłowaniu do sportu autorów jeszcze za ich życia, kiedy to flirtują z czytelnikami, grając różnorodne role, przywdziewając maski i robiąc gombrowiczowskie gęby. Dokonują autoprezentacji i swoistych wiwisekcji, dzięki czemu w analizie ich twórczości można zastosować metody autoetnograficzne. Zdaniem Radosława Kossakowskiego autoetnografia wydatnie przyczynia się do uchwycenia dynamicznego procesu „przemian osobowości skorelowanej z doświadczeniami kulturowymi”, jest „refleksyjnym doświadczeniem usytuowania w kulturze”²⁰. Autor ten podkreśla, że „Indywidualna refleksyjność, emocje nie są jedynie stanami psychologicznymi, ale są związane z rolą społeczną, z motywami społecznymi i wpisują się w pewne ramy kulturowe”²¹.

Autorzy dzienników przeważnie osadzają autonarrację w szerszym spektrum kulturowo-społecznym, siłą rzeczy wpisując się w jakiś paradygmat (a tym samym przeciwstawiając innemu), prowadząc dialog, wiodąc dyskurs, przeprowadzając krytykę. Ich opisy w pewnych ramach interpretacyjnych są protokołem rzeczywistości immanentnej i transcendentnej (niekiedy też transcendentalnej, metafizycznej), formą uprawiania socjologii codzienności, o której Piotr Sztompka pisał: „Obiad w pracy i msza niedzielna, zakupy w markecie i złożenie wieńca pod pomnikiem, mecz piłkarski i koncert symfoniczny, to w przyjętym tu znaczeniu równorzędne elementy życia codziennego”²².

¹⁹ M. Karkowska, *Konstruowanie biografii w popkulturze. Rozważania o tworzywie i kontekstach biografii sportowych*, [w:] *Pedagogika kultury popularnej — teorie, metody i obszary badań*, red. W. Jakubowski, Kraków 2016, s. 308; zob. W. Woźniak, *Od redaktora: Sport w dyskursie. Dyskurs sportu*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 11, 2015, nr 2, s. 6–14.

²⁰ R. Kossakowski, *Medytacja i futbolowa gorączka. O potencjale, ograniczeniach i domknięciach autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 10, 2014, nr 3, s. 102.

²¹ *Ibidem*, s. 102. Zob. też A. Kacperczyk, *Autoetnografia — technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 10, 2014, nr 3, s. 32–75.

²² P. Sztompka, *Życie codzienne — temat najnowszej socjologii*, [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Boguni-Borowska, Kraków 2008, s. 24.

Osobiste dzienniki (czasem bardzo intymne, niekiedy powstałe w bardzo młodym wieku) napisali interesujący się sportem (i sport uprawiający), tak różni współcześni polscy pisarze jak zaprzyjaźnieni z sobą Łukasz Orbitowski²³ i Szczepan Twardoch²⁴ oraz związani z sobą futbolowo i literacko Jerzy Pilch²⁵, Wojciech Kuczok²⁶ i Krzysztof Varga. Autorów tych łączy tematyka sportowa podejmowana w obrębie bardzo różnych gatunków literackich, w tym esejów i felietonów, opowiadań i powieści oraz wspomnianych już dzienników. A nawet (w wypadku Orbitowskiego i Twardocha) opublikowanych wpisów z portali społecznościowych. Wymienieni autorzy przejawiają bezpośredni i osobisty stosunek do aktywności ruchowej i sportu. Są bardzo krytyczni w stosunku do siebie, a w jeszcze większym stopniu wobec otaczającej ich rzeczywistości kulturowej i polityczno-społecznej, w której sport jest zanurzony; w specyficznym „teatrze życia codziennego” (określenie zapożyczam od Ervinga Goffmana). Ich teksty są nie tylko krytyczne i odważne w formie i wyrazie. One bardzo często są obrazoburcze, jadowito-kaśliwe, zjadliwe wręcz; co zresztą znajduje odzwierciedlenie w ich tytułach²⁷. Teksty te zanurzone są w wartkim i wzburzonym nurcie „czasu kultury” (pandemii, zawirowań ekonomiczno-politycznych, wojen), ontologicznej niepewności, napięć społeczno-politycznych. Napięć tak charakterystycznych dla „późnej nowoczesności”, czasu „ruchomych piasków” i mnogości przeciwstawnych drogowskazów (Zygmunt Bauman)²⁸. Sławoj Żiżek konstatuje:

Rzeczy, do których byliśmy przyzwyczajeni w ramach naszego codziennego życia, nie będą już uważane za oczywistość, będziemy musieli nauczyć się żyć dużo bardziej kruchym życiem, wśród ciągłych zagrożeń. Będziemy musieli zmienić całe nasze nastawienie do życia, do naszego istnienia jako istot żywych wśród innych form życia. Innymi słowy, jeśli uważamy „filozofię” za nazwę naszego podstawowego podejścia do życia, będziemy musieli doświadczyć prawdziwej filozoficznej rewolucji²⁹.

²³ Ł. Orbitowski, *Rzeczy utracone. Notatki człowieka posttowarzyskiego*, Warszawa 2017.

²⁴ S. Twardoch, *Wieloryby i śmy. Dzienniki 2007–2015*, Kraków 2015.

²⁵ J. Pilch, *Dziennik*, Warszawa 2012; J. Pilch, *Drugi dziennik*, Kraków 2014; J. Pilch, *Trzeci dziennik*, Kraków 2019. Po śmierci Pilcha symbolicznie pożegnano go na jednym z meczów Cracovii, a delegacja klubowa brała udział w jego pogrzebie w Kielcach, w których rychło stanęło (w Alei Sław) popiersie tego znanego kibica.

²⁶ W. Kuczok, *Wieczne odpoczywanie*, Katowice 2012. Zob. T. Sahaj, *Kibicowskie narracje w utworach polskich prozaików. Wojciech Kuczok i Jerzy Pilch*, [w:] *Kultura fizyczna a kultura masowa*, red. Z. Dziubiński, M. Lenartowicz, Warszawa 2011, s. 175–184.

²⁷ Zob. m.in. J. Pilch *60 felietonów najjadowitszych*, Warszawa 2020. Starannie przygotowany przez Pilcha, a wydany pośmiertnie zbiór felietonów *Pretensja o tytuł jest jedną, jaką mieć tu można* (Warszawa 2021) miał binarny podział na działy „Literatura” i „Piłka”.

²⁸ Ten poznański filozof i socjolog pisywał o piłce nożnej. Wyznał, że dzieciństwie nie mógł grać w piłkę z powodu dyskryminacji, zob. Z. Bauman, *I nagle wiedziałem, jak się nazywa każda ulica*, „Gazeta Wyborcza” / „Magazyn Poznański”, 13.01.2017, s. 12–13. W przerwany przez śmierć wywiadzie-rzecz zwrócił krytyczną uwagę na kibiców i stadiony piłkarskie, zob. Z. Bauman, T. Leoncini, *Płynne pokolenie*, przeł. S. Żuchowski, Warszawa 2018, s. 23–24.

²⁹ S. Żiżek, *Pandemia! COVID-19 trzęsie światem*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann, Warszawa 2020, s. 84.

Krzysztof Varga, którego ojciec był Węgrem, spogląda na rzeczywistość ze specyficznej, międzykulturowej perspektywy, jego analizy i refleksje o kulturze polskiej i węgierskiej mają charakter komparatystyczny. Jak pokazały przykłady wielu innych pisarzy, usytuowanie autora na pograniczu różnych (sub)kultur (filozofii, religii, narodów, społeczeństw, społeczności) w naturalny sposób skłania ich do aproksymacji i podejmowania szerokich retrospektyw kulturowo-społecznych. Zasada ta działa również w wypadku Vargi, w którego utworach da się odnaleźć szeroko zakrojoną analizę kulturowo-społeczną Polski i Węgier, która, zwłaszcza przy omawianiu (niskiego) poziomu piłkarskich reprezentantów obu krajów oraz futbolowych (pseudo)kibiców, często przyjmuje ton krytyczny. Uszczypliwe uwagi Vargi na temat kibiców („kiboli”, z gwary poznańskiej) niosą z sobą jednak walor poznawczy, gdyż autor ten (wzorem wielu filozofów i socjologów)³⁰ preferuje dochodzić do poznania w toku peregrynacji miejskich („obserwacja uczestnicząca”) oraz podróży zagranicznych, zwracając uwagę i komentując przejawy (pseudo)kibicowskiej aktywności. Aktywności, które przyjmują postać zarówno manifestacji lokalnego patriotyzmu klubowego i patriotyzmu narodowego, jak i skrajnego nacjonalizmu. A także kibicowskich obyczajów, rytuałów i folkloru, ich specyficznej konfekcji, służącej jednocześnie za legitymację oraz wyraz określonej postawy społecznej³¹, naściennych murali, będących widocznym świadectwem ich obecności i plemiennej terytorialności, oraz bójek stadionowych i zorganizowanych „ustawek”, które, choć nie wymyślili ich kibice, stały się ich rozpoznawalnym na całym świecie znakiem towarowym³².

Zmiana optyki i podejścia do kibicowania następuje w tych powieściach Vargi, których bohaterowie są jego domniemanymi alter ego (*Sonnenberg*), postaciami podobnymi do niego lub, dla kontrastu, jego całkowitym przeciwieństwem (*Egzorcyzmy księdza Wojciecha*); dzieje się tak również w pierwszoosobowym *Dzienniku hipopotama*. W zbiorze opowiadań *Egzorcyzmy księdza Wojciecha* wiele wątków i wydarzeń z udziałem różnych postaci jednoznacznie odsyła do myślenia o ich animatorze — Krzysztofie Vardze. Tak jest wówczas, gdy opisuje on predylekcje do długich spacerów miejskich, domowo-towarzyskiego kibicowania telewizyjnego (z piwem i przekąskami) oraz lekturą czasopism z obszernymi doniesieniami sportowymi. W *Konfesjach przedśmiertnych* czytamy:

³⁰ Zob. G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006; S. Symotiuik, „Przechadzka” jako czynność filozoficzna, [w:] S. Symotiuik, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 105–123.

³¹ Zob. T. Sahaj, *Marginalizowane grupy społeczne w kontekście aktywności ruchowej i sportu*, Poznań 2021, s. 207–227.

³² K. Varga, *Gulasz z turula*, Wołowiec 2008, s. 93–94; K. Varga, *Czardasz z mangalicą*, Wołowiec 2014, s. 105, 195–196; K. Varga, *Langosz w jurcie*, Wołowiec 2016, s. 61–62. Kibicowski rytuał, który inicjuje zawołanie „Let’s all do the Poznań”, stał się elementem kulturowej promocji Poznania.

najbardziej lubiłem poranki poniedziałkowe, kiedy gazeta była gruba, z dużym działem sportowym, i mogłem napawać się relacjami z wydarzeń niemających żadnego wpływu na moje życie; ponieważ interesowały mnie wyłącznie te wydarzenia, które żadną miarą nie wpływały na moje życie³³.

Paradoksalnie Varga najbardziej widoczny jest wówczas, gdy chowa się i wyziera zza wykreowanych przez siebie postaci intensywnie uprawiających sport: biegających i ćwiczących na siłowni. Ich działania opisywane są jako kompulsywne, maniakalne, na granicy życia i śmierci, bo do upadłego przeciwstawiające się chorobom, nadwadze i słabej kondycji. W *Gumowej bransoletce* przedstawia opis człowieka z nadwagą i zagrożonego cukrzycą:

Mózg Sebastiana wiedział już jednak, że koniecznie należy wykonać dzienną serię ćwiczeń, a najważniejszym obowiązkiem pracownika jest przełamywanie własnych słabości.

Przełamał więc swoje słabości, jak zwykle najpierw na bieżni, a potem w maszynie do ćwiczeń ramion, do wyciskania na barki, na mięśnie pleców, na mięsień czterogłowy, do ćwiczeń mięśni brzucha oraz na przywodziciel uda, na mięsień dwugłowy i na koniec, ma się rozumieć, przyszedł czas na wioślarza. Ciało Sebastiana wciąż stawiało fanatyczny opór i wiedział, że tego dnia z pewnością nie pobije rekordu, pojął, że potrzebuje koniecznego na regenerację kilkudniowego odpoczynku od siłowni. Kiedy wstawał z wioślarza, mając już mroczki przed oczyma, ciężko dysząc i chwytając się na miękkich nogach, poczuł najpierw nieokreślony niepokój, zamieniający się szybko w paniczny strach, a po nim przygniatający ból w klatce piersiowej, jakby ktoś położył mu na niej betonowy blok. Ten ból przesunął się jak szybki wąż do lewego ramienia, a stamtąd do żuchwy, na przerażoną twarz Sebastiana wypłynęły strumienie potu, nagle zabrakło mu powietrza w płucach zmniejszonych do rozmiaru zgniecionej w dłoni kartki papieru, zakręciło mu się w głowie jak na karuzeli, nogi ugięły się niczym plastelinowemu ludekowi i zwałił się na podłogę, tracąc przytomność³⁴.

Postaci z opowiadania *Aquapark* intensywnie uprawianie sportu w celach leczniczo-terapeutycznych i prozdrowotnych postrzega jako rodzaj horroru (czy wprost terroru):

Jeszcze bardziej brakowało mu fanatyzmu biegaczy, którzy z zaciekleścią co rano i co wieczór wybiegali w miasto, terroryzując samych siebie, aby być choć trochę szczuplejszymi, zdrowszymi i młodszymi niż przed biegiem. Poza tym po basenie dopadał go opętańczy wręcz głód, żołądek ssał jak stary głośny odkurzacz, mdliło go, po basenie zjadał nieodmiennie dwa razy większy obiad niż w dni bez wizyty na Warszawiance. Podobnie było ze spacerami, których był poniekąd wielbicielem, bowiem wybitnie lubił spacerować, lubił nawet dziarsko maszerować, do biegania nigdy jednak nikt by go nie zmusił, bieganie uważał za poniżające, biegaczy za żalonych, histerycznych i narcystycznych. Nie miał też wątpliwości, że tworzą nieformalną sektę, a może nawet coś w rodzaju faszystowskiej bojówki, przekonanej o swojej rasowej wyższości nad wszystkimi niebiegającymi. Uważał, że wynika to z nieświadomionej autoagresji i niezaleczonych kompleksów. Był przekonany, że jeśli pojawi się pewnego dnia charyzmatyczny przywódca biegaczy i podporządkuje ich sobie przekonującą argumentacją, odwoła się do ich poczucia wyższości, to biegacze przejmą władzę i dokonają eksterminacji

³³ K. Varga, *Konfesje przedśmiertne*, [w:] K. Varga, *Egzorcyzmy księdza Wojciecha*, Warszawa 2017, s. 131.

³⁴ K. Varga, *Gumowa bransoletka*, [w:] *ibidem*, s. 78–79.

niebiegających — nawet te ich czarne obcisłe z lycry uszyte trykoty jakoś nieodparcie kojarzyły mu się z czarnymi mundurami totalitarnych bojówek [...] nienawdził ich tym bardziej, im wyraźniej sobie uświadamiał, że jednak to, co robią, ma sens³⁵.

W ostatnich dwóch opowiadaniach z omawianego zbioru *Egzorcyzmy księdza Wojciecha* następuje wyraźny zwrot. „Z pewną zazdrością jednak patrzyłem na mężczyzn w moim wieku albo i starszych, żylastych, umięśnionych, beztłuszczowych, którzy chyżymi susami pokonywali w obcisłych spodenkach i przylegających koszulkach Pole Mokotowskie”³⁶, napisał Varga w *Barze Corso*. W ostatnim opowiadaniu — tytułowych *Egzorcyzmach księdza Wojciecha* — narrator posunął się do konstatacji: „Myślał nawet o tym, żeby zacząć uprawiać intensywne ćwiczenia fizyczne, biegać aż do wyczerpania, ale wiedział, że musi zwyciężyć swoje ciało nie jego udręczeniem, a siłą woli i potęgą ducha”³⁷.

W *Sonnenbergu* Varga w jeszcze większym stopniu bawi się z czytelnikami konwencjami i kreacjami. Ágnes, wyimaginowaną (?) kochankę głównego bohatera, obdarzył wszelakimi kulturowo-społecznymi cnotami, oprócz jakiegokolwiek zainteresowania sportem; żywiłem całkowicie jej obcym:

Często [...] streszczając Ágnes przeczytane w „Nemzeti Sport” relacje z meczów piłki nożnej, piłki ręcznej, piłki wodnej albo hokeja, spekulowałem o szansach naszych reprezentantów na najbliższych mistrzostwach świata, Europy lub na olimpiadzie, próbując w ten sposób odwrócić jej uwagę od spraw istotniejszych, od spraw naprawdę zasadniczych³⁸.

Skrajnym przeciwieństwem głównego bohatera był Atilla, który:

Nie był urodzonym kibicem, ale wmuszał w siebie informacje sportowe, niczym tran z wątroby rekina, śledził ligę piłkarską, skrupulatnie tropił sukcesy i klęski piłkarzy nożnych, piłkarzy ręcznych oraz — co naturalne, skoro starał się być prawdziwym Węgrem — piłkarzy wodnych. Śledził nawet wyczyny hokeistów i koszykarów oraz interesował się dokładnie wszystkim, co związane z Ferencvárosem, bo tak wypadało³⁹.

W *Dzienniku hipopotama* Varga odsłania się w pełnej okazałości, a dotychczasowe domniemania i domysły na temat jego stosunku do kibicowania i sportu zyskują autoryzację i wskakują na swoje miejsca niczym puzzle w autobiograficznej układance. Postanawia przybrać kibicowską tożsamość, nie decydując się jednak na zostanie fanem reprezentacji Polski ani Węgier, lecz entuzjastą klubowym włoskiej Romy.

Kibicem zostać postanowiłem, bo uznałem, że potrzebuję sportowej identyfikacji, pobyt w Rzymie w czasie wiktorii rzymskiego klubu stał się dogodną okazją. Z tego też powodu

³⁵ K. Varga, *Aquapark*, [w:] *ibidem*, s. 158–159, 162.

³⁶ K. Varga, *Bar Corso*, [w:] *ibidem*, s. 227.

³⁷ K. Varga, *Egzorcyzmy księdza Wojciecha*, [w:] *ibidem*, s. 256. W *Langoszu w jurcie* Varga ze zjadliwą lubością sztydził z kolarzy w wieku senioralnym „o nabrzmiałych ciałach opiętych w ciasne koszulki”: „To strach przed starością, otyłością, niedołążnością i chorobami układu krążenia dopingował tych wszystkich posiwiiałych rowerzystów” (*ibidem*, s. 26).

³⁸ K. Varga, *Sonnenberg*, Wołowiec 2018, s. 13.

³⁹ *Ibidem*, s. 83–84.

zakupiłem w oficjalnym sklepie na Piazza Colonna gustowną i nieepatującą klubowymi barwami czapkę⁴⁰.

Delektując się nową, teatralizowaną rolą, Varga kreśli opisy uniesień neofity, w pełni świadom tego, że dołącza do plejady zwolenników futbolu, wbrew pozorom niezłożonej z samych li tylko kiboli, a uświetnionej szeregiem profesorów uniwersyteckich, renomowanych pisarzy, aktorów i księży — na czele ze św. Janem Pawłem II, dozgonnym kibicem Cracovii. Uwiedziony magią kibicowania Varga racjonalizuje swoją postawę, ze zdumieniem dostrzegając fenomen świeckiej religii⁴¹, za jaką kibicowanie uchodzi, podkreślając jego charakter mitologiczny, tożsamościowy, więziotwórczy. Robert D. Putnam zauważa, że: „Spajający kapitał społeczny tworzy pewnego rodzaju socjologiczny superklej, natomiast łączący kapitał społeczny zapewnia socjologiczne smarowidło”⁴².

Varga w *Dzienniku hipopotama* wyznaje:

Kibicowanie łączy — można być z przekonania żarliwym socjalistą, przeciwnikiem nacjonalizmu, faszyzmu, przemocy, a zarazem siedzieć na trybunach z wrogami ideologicznymi, mieć taki sam jak oni szalik, taką samą koszulkę, takie same pieśni śpiewać, te same radości i rozpacz przeżywać, czuć z nimi braterską jedność, której nic nie złamię, i prędzej śmierć rozdzieli zakochanych w tej samej drużynie faszystę i antyfaszystę⁴³.

Inicjacja kibicowska Vargi nastąpiła w 2018 roku, w którym odbywał się organizowany przez Rosję mundial, mimo licznych protestów i oburzenia światowej opinii publicznej spowodowanych aneksją Krymu w trakcie igrzysk olimpijskich w Soczi 2014 roku. Varga na różne sposoby analizuje i poddaje krytyce gospodarka piłkarskich mistrzostw świata, kontynuującego niechlubną rosyjską tradycję ciemnienia sąsiednich narodów, w szczególności Polaków i Węgrów, kibicowskich i sportowych bratanków. Mecze „mundialowe” Varga oglądał z umiarkowanym zainteresowaniem i nikłym zapałem, traktując je raczej jako pretekst do spotkań towarzyskich, z kasandrycznym przekonaniem o nieuchronności klęski polskiej reprezentacji. Swój pesymizm wyraził w *Dzienniku hipopotama*:

Niby zwykła klęska piłkarska, ale znamienita i wyjątkowa, bo obnażająca polskość w całej jej koślawości, żalości, goliźnie. Ta drużyna okazała się jednym wielkim oszustwem, cudownym przekrętem, na który nabrano miliony ludzi [...]. I miliony Polaków uwierzyły, że wreszcie polska reprezentacja jest wyzbyta polskości, co robi z niej niemal faworyta do mistrzostwa świata. [...]. Zatem najpierw pieśni, sztandary, skrzydła husarskie, rogatywki, szable, ryngrafy, trąbki, hymny, Bóg z Matka Boską, a potem strach, panika, spadanie z koni,

⁴⁰ K. Varga, *Dziennik hipopotama*, s. 33.

⁴¹ Zob. D. Antonowicz, Ł. Wrześniński, *Kibice jako wspólnota niewidzialnej religii*, „Studia Socjologiczne” 2009, nr 1, s. 115–149; R.N. Bellah, *Religion in Human Evolution: From the Paleolithic to the Axial Age*, Cambridge-London 2011; T. Sahaj, *Kibicowanie, religia i sport. Między sacrum i profanum, wiarą i rozumem*, „Ethos” 37, 2024, nr 4, s. 179–207.

⁴² R.D. Putnam, *Samotna gra w kręgle. Upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, przeł. P. Sadura, S. Szymański, Warszawa 2008, s. 41.

⁴³ K. Varga, *Dziennik hipopotama*, s. 34. Na kolejnych stronach Varga dookreśla się jako „kibic wieloaspektowy”.

nadziewanie się na własne na sztorc postawione kosy, płacz, skarżenie się, że nas pobili, niesprawiedliwie pobili, bo silniejsi byli, a my możemy tylko słabszym się stawiać⁴⁴.

Analizując feralny mundial 2018 roku Varga użył własnego klucza interpretacyjnego, imaginując literacko i piłkarsko zarazem:

Francja wygrała z Argentyną 4:3 w jednej ósmej mundialu. Flaubert i Proust pokonali Borgesa i Cortázara, choć ten drugi to prawie Francuz [...]. Houellebecq strzelił wspaniałą bramkę dla Francuzów, ale strzał z dystansu Ernesto Sábato w samo okienko bramki Frédériciego Beigbedera też był najwyższej urody. François Villon jak zwykle chamsko faulował, ale grał jak oszalały, zawiódł natomiast na całej linii w drużynie argentyńskiej Ernesto Che Guevara, też przecież pisarz. Anatol France, André Gide, Émil Zola, Victor Hugo — głębokie rezerwy. France i Gide w ogóle bez szans, by wejść na boisko⁴⁵.

Na tej samej *licentia poetica* Varga napisał jeszcze:

Za chwilę zacznie się mecz Urugwaju z Portugalią, jestem rozdarty. Nie znoszę portugalskiego piłkarza Ronaldo, ale też nie znoszę urugwajskiego pisarza Suareza, pozostaje mi rozstrzygnąć: Fernando Pessoa czy Juan Carlos Onetti? Wybieram Portugalczyka, niechaj zwycięży *Księga niepokoju*⁴⁶.

W literacko przetworzonych odniesieniach do mundialu Varga miał swoich „braci po szalu”⁴⁷, Jerzego Pilcha i Wojciecha Kuczoka, do których w *Dzienniku hipopotama* odnosił się *expressis verbis*, a przy tym zaskakująco krytycznie i nadzwyczaj surowo. Dla obu z nich euro i mundiale były „czasoregulatorami” i wydarzeniami stricte epickimi, szeroko opisywanymi w ich autobiograficznych tekstach, w tym w osobistych dziennikach. I choć dla Vargi kibicowanie piłkarskim reprezentacjom Polski i Węgier jest źródłem nieustającej frustracji i udręki (oraz pretekstem do uszczypliwej krytyki), to jednak przy okazji tych prestiżowych imprez sportowych intensyfikowała się jego pisarska aktywność. Jest to zauważalne na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat, a wyraźną cezurą było Euro 2012, którego gospodarzami były Polska i Ukraina. W 2012 roku Varga wydał zbiór felietonów pod symptomatycznym tytułem *Polska mistrzem Polski*, w którym poddawał nieubłaganej krytyce polską piłkę i jej kibiców z siłą równiej tej, z jaką w zbiorze felietonów *Setka* krytykował powieści kryminalne i ich twórców⁴⁸, a w swoich powieściach mentalność polską i węgierską.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 96–97.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 99.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 100. W *Langoszu w jurcie* Varga napisał: „Może w Warszawie trafi się gdzieś jakaś vleпка czy szablon z Krzysztofem Kamilem Baczyńskim, ale nawet jeśli, to nie z powodów poetyckich, tylko wojennych, a częściowo piłkarskich” (K. Varga, *Langosz w jurcie*, s. 62).

⁴⁷ Zob. H. Jakubowska, D. Antonowicz, R. Kossakowski, *Bracia po szalu i sąsiadki zza miedzy. Narracje o męskości w środowisku kibiców piłkarskich*, „Studia Socjologiczne” 2019, nr 1, s. 95–115.

⁴⁸ Niektórych z nich cenil — Mariusza Czubaja i Zygmunta Miłoszewskiego — choć mentorstwo strofował ich za marnotrawienie talentu literackiego. W subiektywnej biografii admirowanego Edmunda Niziurskiego Varga rzetelnie informował, że Niziurski także był autorem dwóch (złych) powieści kryminalnych, zob. K. Varga, *Księga dla starych urwisów*, Warszawa 2019, s. 14–15.

Przy okazji rozgrywania meczów piłki nożnej — klubowej polskiej lub lig zagranicznych, w ramach Ligi Mistrzów, czy też Euro lub mundialu — Varga polską i węgierską piłkę nożną łączy z bolesnymi doświadczeniami historycznymi, a w kontekście polityczno-sportowym było ich niemało. W 1956 roku na przykład odbywały się igrzyska olimpijskie w Melbourne — w tym samym czasie Rosja zaatakowała emancypujące się Węgry, a zawodnicy reprezentacji obu tych krajów pobili się na meczu water polo. W pięćdziesiątą rocznicę tych tragicznych wydarzeń, a zarazem podczas Euro 2006 w Niemczech, na budapeszteńskim Placu Wolności doszło do krwawych zamieszek, w czasie których policja użyła broni palnej, a węgierscy kibice piłkarscy uruchomili czołg z czasów drugiej wojny światowej i użyli go jako tarana. Varga (lub jego literackie alter ego) był świadkiem tych wydarzeń, w *Sonnenbergu* opisując destrukcyjną, przemożną i zawłaszczającą „duszę tłumu”:

Oszołomiony dałem się niemal ponieść entuzjazmowi tłumu, byłem wręcz o krok od tego, by wznosić hasła, skandować, a nawet śpiewać pieśni, choć zawsze przecież byłem raczej samotnikiem i domatorem, niechętnym nie tylko przemocy, ale i w ogóle manifestowaniu w tłumie [...].

Nawet na placu Wolności, gdzie rozstawiano telebimy w trakcie mundialu i mistrzostw Europy, by mieszkaniac naszego miasta, a także zachwycony perłą Dunaju turysta mógł komfortowo [...] oglądać mecze, nawet tam czułem się nieswojo. [...] Pojąłem wówczas, jak łatwo dać się ponieść szaleństwu tłumu, jak prosto i zaskakująco można się wcielić w cudze emocje, jak tłum człowieka wzmacnia i daje mu siłę, poczucie złudnej wspólnotowej potęgi⁴⁹.

W tym samym *Sonnenbergu* Varga obficie i wielostronicowo opisał ogromne emocje w strefie kibica i entuzjazm związany z Euro 2016, w którym występowała reprezentacja Węgier, z rozgrywek tych jednak szybko odpadłszy⁵⁰. Jako podsumowanie modułu futbolowego autor wyraził zdanie: „wiedza o historii węgierskiej piłki nożnej jest równie ważna, jak wiedza o dynastii Arpadów, wojnach z Turcją, powstaniach przeciw Habsburgom, kurucach i labancach, rewolucji 1848, czasach dualizmu, rządach admirała Horthyego”⁵¹.

Varga nie jest kibicem fanatycznym ani ortodoksyjnym. Posługuje się szeroką wiedzą na temat historii węgierskiego sportu, bynajmniej niesprowadzającego się do piłki nożnej⁵². Z charakterystyczną dla tego autora ironią i szyderstwem odnotowywał sukcesy Węgrów w dyscyplinach, do których nie byli predestynowani:

jeśli chodzi o pływanie, piłkę wodną, kajakerstwo, wioślarstwo, w zasadzie wszystkie sporty wodne, to nasza w nich doskonałość musi wynikać bez wątpienia z braku morza. Ciągnie nas

⁴⁹ K. Varga, *Sonnenberg*, s. 89.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 98–103.

⁵¹ *Ibidem*, s. 104.

⁵² Podobnie jak w wypadku polskiej reprezentacji piłkarskiej, największe sukcesy Węgrów mają charakter historyczny. Do najlepszych piłkarzy świata należą Robert Lewandowski i Ferenc Puskás, nagroda imienia którego przyznawana jest obecnie strzelcom najpiękniejszych bramek. W 2023 roku FIFA przyznała ją beznogiemu piłkarzowi Warty Poznań uprawiającemu amp futbol, Marcinowi Oleksemu.

bowiem straszliwie do wielkiej wody, jesteśmy narodem morskim, może nawet bardziej niż Anglicy, Hiszpanie i Portugalczycy, jesteśmy narodem wielkich żeglarzy zamkniętych w Kotlinie Karpackiej, uwięzionych w Wielkiej Nizinie. Nasz naród potrzebuje wielkiej wody, tęskni za oceanem i stąd się bierze ten nasz pęd do pływania i żeglowania, a ponieważ nie bardzo mamy gdzie żeglować, to wsiadamy do kajaków, kanadyjek oraz łodzi wiosłowych i pędzimy przed siebie, czasami nawet siedząc tyłem do mety, bo tak się siedzi w wioślarstwie — spogląda się w przeszłość i pędzi ku przyszłości, nie widząc celu⁵³.

Co ciekawe, autor *Dziennika hipopotama* również widział osobisty cel w regularnym pływaniu — na basenie, dla podratowania zdrowia⁵⁴. Zdrowia szczególnie ważnego w czasie nadchodzącej pandemii COVID-19. Varga rozpoczął swój *Dziennik* w mundialowym 2018 roku, a zakończył w 2020 roku słowami: „Mistrzostwa Europy w piłce przeniesione na lato 2021, o cały rok. Będziemy żyli dużo skromniej”⁵⁵. Supozycja ta okazała się prorocza.

Mimo tego, że w swojej obszernej i zróżnicowanej twórczości Varga ochoczo podejmuje tematykę kibicowania i sportu, niewątpliwie należących do współczesnej kultury popularnej, to na tej podstawie nie sposób jednak zaliczyć go do grona autorów reprezentujących literaturę popularną. Wręcz przeciwnie, i to z kilku powodów. Jednym z nich jest ten, że utwory literackie Vargi, zwłaszcza jego dzienniki podróżne, mają charakter erudycyjny. Są nie tylko sążniste i wymagające od czytelnika stałej uwagi, ale i odwołują się do licznych i różnorodnych dziedzin i dyscyplin (niekiedy bardzo od siebie odległych), zwłaszcza subiektywnie ujętej historii Polski i Węgier oraz Europy. Nie jest to lektura łatwa w odbiorze. Varga-narrator wybrzmiewa z powieści jako człowiek ironiczny, sardoniczny i szyderczy w stosunku do przejawów kultury popularnej i masowego odbiorcy. W esejach i felietonach oraz w wywiadach prasowych i internetowych, a także podczas spotkań z czytelnikami, autor ten jest wręcz zagorzałym krytykiem kultury *low-brow*. Varga dawał temu wyraz niejednokrotnie i to w dobitny sposób: „Polacy nie mają żadnych aspiracji kulturowych, a jedynie rozrywkowe i to na najniższym poziomie”⁵⁶. Jego wypowiedzi są często kasandryczne i minorowe: „Skończyła się elita kulturalna. Teraz wszyscy jesteśmy wszystkożercami”⁵⁷. Swoją twórczością Varga stara się dostarczać czytelnikom treściwej i wartościowej „duchowej strawy” (jedzeniu i picu w kulturowym kontekście poświęca wiele uwagi). Elitarnej nawet wówczas, gdy pisze na pozornie banalne i błahe tematy, za jakie powszechnie uchodzi kibicowanie i sport.

⁵³ K. Varga, *Sonnenberg*, s. 214.

⁵⁴ K. Varga, *Dziennik hipopotama*, s. 463.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 615.

⁵⁶ K. Varga, *To my jesteśmy wykluczeni*, „Newsweek”, 16.01.2013, <https://tiny.pl/6xx-9r2g> (dostęp: 1.06.2024).

⁵⁷ *Formuły retoryczne. Krzysztof Varga: „Skończyła się elita kulturalna”*, Muzeum Literatury, 22.11.2011, <https://tiny.pl/ts2gdc3n> (dostęp: 1.06.2024).

Bibliografia

Teksty

- Bojarski P., *Mecz*, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2012.
- Fabjański M., *Bóg gra z 10. 11 opowiadań piłkarskich*, Wydawnictwo G+J, Warszawa 2011.
- Mazan L., *Pochowajcie mnie na polu karnym Cracovii*, Wydawnictwo Kolorowe, Kraków 2006.
- Mról R., *Z pierwszej piłki*, Wydawnictwo Filia, Poznań 2023.
- Murakami H., *Moje ukochane T-shirty*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2023.
- Murakami H., *O czym mówię, kiedy mówię o bieganiu. Pamiętnik*, przeł. J. Polak, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2018.
- Murakami H., *Pierwsza osoba liczby pojedynczej*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2020, s. 118–139.
- Pilch J., *60 felietonów najjadowitszych*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2020.
- Pilch J., *Pretensja o tytuł jest jedyną, jaką mieć tu można*, Wydawnictwo Polityka, Warszawa 2021.
- Varga K., *Aquapark*, [w:] K. Varga, *Egzorcyzmy księdza Wojciecha*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2017, s. 157–182.
- Varga K., *Bar Corso*, [w:] K. Varga, *Egzorcyzmy księdza Wojciecha*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2017, s. 225–244.
- Varga K., *Czardasz z mangalicą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.
- Varga K., *Dziennik hipopotama*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2020.
- Varga K., *Egzorcyzmy księdza Wojciecha*, [w:] K. Varga, *Egzorcyzmy księdza Wojciecha*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2017, s. 245–268.
- Varga K., *Gulasz z turula*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2008.
- Varga K., *Gumowa bransoletka*, [w:] K. Varga, *Egzorcyzmy księdza Wojciecha*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2017, s. 52–79.
- Varga K., *Konfesje przedśmierne*, [w:] K. Varga, *Egzorcyzmy księdza Wojciecha*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2017, s. 129–156.
- Varga K., *Księga dla starych urwisów*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019.
- Varga K., *Langosz w jurcie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Varga K., *Polska mistrzem Polski*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2012.
- Varga K., *Setka*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2016.
- Varga K., *Sonnenberg*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
- Žižek S., *Pandemia! Covid-19 trzęsie światem*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann, Wydawnictwo Re-lacja, Warszawa 2020.

Opracowania

- Antonowicz D., Wrzesiński Ł., *Kibice jako wspólnota niewidzialnej religii*, „Studia Socjologiczne” 2009, nr 1, s. 115–149.
- Bakke M., *Cisza w miastach jest czymś najbardziej deficytowym*, „Gazeta Wyborcza” / „Tygodnik Poznań”, 31.01.2023, s. 4–5.
- Bauman Z., *I nagle wiedziałem, jak się nazywa każda ulica*, „Gazeta Wyborcza” / „Magazyn Poznański”, 13.01.2017, s. 12–13.
- Bauman Z., Leoncini T., *Płynne pokolenie*, przeł. S. Żuchowski, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2018.
- Bellah R.N., *Religion in Human Evolution: From the Paleolithic to the Axial Age*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge-London 2011.

- Crossing Boundaries: An International Anthology of Women's Experiences in Sport*, red. S.J. Bandy, A.S. Darren A.S., Human Kinetics, Champaign, IL 1999.
- Jakubowska H., Antonowicz D., Kossakowski R., *Bracia po szalu i sąsiadki zza miedzy. Narracje o męskości w środowisku kibiców piłkarskich*, „Studia Socjologiczne” 2019, nr 1, s. 95–115.
- Kacperczyk A., *Autoetnografia — technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 10, 2014, nr 3, s. 32–75.
- Karkowska M., *Konstruowanie biografii w popkulturze. Rozważania o tworzyw i kontekstach biografii sportowych*, [w:] *Pedagogika kultury popularnej — teorie, metody i obszary badań*, red. W. Jakubowski, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2016, s. 307–319.
- Kossakowski R., *Medytacja i futbolowa gorączka. O potencjale, ograniczeniach i domknięciach autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 10, 2014, nr 3, s. 96–122.
- Lipoiński W., *Historia sportu na tle rozwoju kultury fizycznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Lipoiński W., *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Wydawnictwo Sport i Turystyka, Warszawa 1987.
- Lipoiński W., *Sport, literatura, sztuka*, Wydawnictwo Sport i Turystyka, Warszawa 1974.
- Lipoiński W., *Tradycje literatury sportowej*, Miejska Biblioteka Publiczna im. E. Raczyńskiego, Poznań 1983.
- Markowski M.P., *Polska, rozkosz, uniwersytet*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.
- Mazurkiewicz M., *Sport, literatura, wspólnota — Reprezentacja Polskich Pisarzy w Piłce Nożnej*, [w:] *Kultura fizyczna a komunitaryzm i liberalizm*, red. Z. Dziubiński, W. Firek, Akademia Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie–Salezjańska Organizacja Sportowa Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 2022, s. 248–255.
- Mazurkiewicz M., *Sport w literaturze i kulturze. Konteksty historyczne i współczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2020.
- Orbitowski Ł., *Rzeczy utracone. Notatki człowieka posttowarzystwa*, Wydawnictwo Zwierciadło, Warszawa 2017.
- Pilch J., *Drugi dziennik*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Pilch J., *Dziennik*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2012.
- Pilch J., *Trzeci dziennik*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- Podsiadło J., *A mój syn...*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Putnam R.D., *Samotna gra w kręgle. Upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, przeł. P. Sadura, S. Szymański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Rosłoń M., *Mowa trawa. Słownik piłkarskiej polszczyzny*, Wydawnictwo Ringier Axel Springer Polska SA, Warszawa 2021.
- Rowling J.K., *Quidditch przez wieki*, przeł. A. Polkowski, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2022.
- Różewicz T., *Rozmowa ojca z synem o zabijaniu czasu*, [w:] T. Różewicz, *Wyjście*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 80–84.
- Sahaj T., *Aktywność sportowa w prozie Szczepana Twardocha*, „Teksty Drugie” 2023, nr 6, s. 391–411.
- Sahaj T., *Kibicowanie, religia i sport. Między sacrum i profanum, wiarą i rozumem*, „Ethos” 37, 2024, nr 4, s. 179–207.
- Sahaj T., *Kibicowskie narracje w utworach polskich prozaików. Wojciech Kuczok i Jerzy Pilch*, [w:] *Kultura fizyczna a kultura masowa*, red. Z. Dziubiński, M. Lenartowicz, Akademia Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie–Salezjańska Organizacja Sportowa Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 2011, s. 175–184.
- Sahaj T., *Marginalizowane grupy społeczne w kontekście aktywności ruchowej i sportu*, Akademia Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego, Poznań 2021, s. 207–227.

- Sahaj T., *Powieść kryminalna jako element współczesnej kultury... niskiej?*, „Kultura Współczesna” 2024, nr 1, s. 179–194.
- Simmel G., *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- „Sport Nowela. Literatura – Film – Sztuka – Kultura” 1999, nr 5.
- Symotiuk S., *Przechadzka jako czynność filozoficzna*, [w:] S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 105–123.
- Sztompka P., *Życie codzienne — temat najnowszej socjologii*, [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Boguni-Borowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 15–52.
- Twardoch S., *Wieloryby i śmy. Dzienniki 2007–2015*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015.
- Williams T., *Języki futbolu. Piłkarskie słowa i zwroty*, przeł. J. Wąsiński, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2021.
- Woźniak W., *Od redaktora: Sport w dyskursie. Dyskurs sportu*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 11, 2015, nr 2, s. 6–14.
- Zowisło M., *Sport jako sztuka. Wokół postmodernistycznej estetyzacji sportu*, „Edukacja Filozoficzna” 2007, nr 44, s. 27–39.

Źródła elektroniczne

- Formuły retoryczne. Krzysztof Varga: „Skończyła się elita kulturalna”*, Muzeum Literatury, 22.11.2011, <https://archiwum.muzeumliteratury.pl/formuly-retoryczne-krzysztof-varga-skonczyla-sie-elita-kulturalna/>.
- Kłósowski M., *Literacki Nobel dla Salmana Rushdiego?*, „Wszystko Co Najważniejsze”, 6.10.2022, <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/literacki-nobel-dla-salmana-rushdiego>.
- Varga K., *To my jesteśmy wykluczeni*, „Newsweek”, 16.01.2013, <https://www.newsweek.pl/polska/krzysztof-varga-o-kulturze-i-disco-polo/578wzpg>.

Magdalena Stoch

ORCID: 0000-0002-4973-1600

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Pomiędzy queerową subwersją a *middle-class mainstreaming*. O twórczości drag queen Mona Lizak

Słowa kluczowe: drag, queer, performans, subwersja, Mona Lizak

Keywords: drag, queer, performance, subversion, Mona Lizak

Between Queer Subversion and Middle-Class Mainstreaming: On the Work of Drag Queen Mona Lizak

Summary

This article is a critical reflection on the stage and musical work of drag queen Mona Lizak. The author asks about the form (stage style) and content (ideological message) of the artist's conceptual and speculative works and its connections with the tradition of queer performance. The article presents the historical and cultural contexts of drag, from amateur underground theatres to the contemporary commercialized queer scene, and emphasizes how Mona Lizak's work reflects the tensions between subversive ideology and mainstream trends. Particular attention is paid to the artist's political message, which criticises the exclusion of LGBT+ persons, the dominance of the Catholic church, and social issues such as the climate crisis and women's rights. The article also explores the aesthetics of camp, the performativity of gender, and the significance of queer 'monstrosity' as a form of resistance to hegemonic social norms. Mona Lizak's work is also analyzed through categories such as camp, carnival, monstrosity, freak show and rape culture. Ultimately, Mona Lizak's work is treated as a lens that focuses key discourses of the LGBT+ community, as well as an example of the dynamic interaction between counterculture and capitalist appropriation of queer performance, highlighting her unique place on the Polish drag scene.

Wprowadzenie

Jednym z zadań badaczy i badaczek współczesnej kultury popularnej jest próba uchwycenia i opisanego praktyk oraz przestrzeni symbolicznych, które służą za miejsca artykulacji różnorodnych dyskursów społecznych. Należy do nich polska scena drag, która wykorzystuje queerowy performans do pracy nad tożsamością, artykułowania głosów marginalizowanych w debatach publicznych oraz kreowania wizji bardziej sprawiedliwej przyszłości. Queerowy performans wyraza z tradycji undergroundowego teatru amatorskiego, łączy się z estetyką kampu oraz korzysta z różnych gatunków muzyki popularnej. Służą one jako źródło rozrywki, konwencji gatunkowych, jak i utopijnych wyobrażeń oraz alternatywnych światów. Mimo stopniowej komercjalizacji, scena drag pozostaje przestrzenią symbolicznego oporu wobec hegemonii kulturowej.

Badając znaczenie muzyki dla pracy nad tożsamością queer, Jodie Taylor porównuje recepcję konkretnych stylów muzyki popularnej do społecznego odbioru praktyk queerowych — obie są postrzegane jako niebezpieczne, wywrotowe i dewiacyjne. Jako przykład Taylor przytacza stosunek do jazzu, który na początku XX wieku wywoływał panikę moralną ze względu na skojarzenie jego funkcji ekstazy z „prymitywną seksualnością”. Muzyków oskarżano o prowokowanie do „międzyrasowych” kontaktów seksualnych oraz nadmierne rozpalać zmysłów i wyobraźni. Jednocześnie przez długi czas określenie „on jest muzykalny” było w języku angielskim używane do opisanego homoseksualnych mężczyzn. Od lat pięćdziesiątych muzyka rockowa i jej gwiazdy, takie jak Elvis Presley czy Mick Jagger regularnie wywoływały moralne oburzenie za nasycenie seksualnością zachowanie na scenie i w życiu osobistym. Już samo hasło „seks, narkotyki i rock’n’roll” sugerowało, że muzyka prowokuje niemoralne i nielegalne zachowania, a termin „rock’n’roll” był eufemizmem na określenie seksu¹.

Marilyn Manson i jego androginiczne kostiumy, Lady Gaga prezentująca hiperseksualną i hermafrodytyczną tożsamość, glam rock Davida Bowiego, kempowa estetyka widoczna w twórczości The Cure, Madonny, Gwen Stefani, Annie Lennox — wszystkie te postaci swoim wizerunkiem scenicznym w jakimś sensie uprzedzały, realizowały i wprowadzały w życie nowe formy identyfikacji i deidentyfikacji.

W niniejszej pracy przedmiotem mojego zainteresowania będzie twórczość drag queen Mony Lizak (dalej: ML). Pod tym pseudonimem scenicznym kryje się Adrian Kraweć, który występuje jako drag queen od 2020 roku. Kraweć, z zawodu fizjoterapeuta zwierząt, debiutował na scenie polską wersją singla *Santa Baby*. Rok później wydał swój pierwszy autorski utwór *Maski*, którego premiera odbyła się na deskach krakowskiego Teatru Barakah. Następnie rozpoczął prace nad debiutanckim albumem, który ukazał się w 2023 roku i jest dostępny na wszystkich

¹ Zob. J. Taylor, *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-Making*, Bern 2012, s. 47.

platformach streamingowych oraz w limitowanej wersji fizycznej. Do albumu dołączono szesnastostronicową książeczkę, w której zamiast tekstów umieszczono krótkie, odautorskie komentarze do poszczególnych utworów.

Na wstępie warto dodać, że artysta związany jest z wieloma klubami i organizacjami LGBT+ w całej Polsce, a także z Radiem LUZ i krakowskim Teatrem Barakah². Na polskiej scenie drag wyróżnia go unikalna forma ekspresji scenicznej oraz profesjonalne podejście do kariery muzycznej, przejawiające się w samodzielnym tworzeniu tekstów, ich scenicznym wykonywaniu oraz współpracy z uznanymi artystami (Patrik Janiak, Madox) i wytwórniami muzycznymi (Unisex Records). Na albumie znajdziemy protest songi, utwory taneczne, a także satyryczne pamflety i intymne ballady. Krążek składa się z siedemnastu numerów i zawiera aż siedem kolaboracji ze znanymi gwiazdami sceny queer³.

Zaangażowane społecznie przesłanie tekstów Krawecia łączy się z obserwowaną w jego karierze artystycznej strategią wpisywania kontrowersyjnych treści w różne obiegi kultury popularnej. Dlatego proponuję traktować karierę drag queen Mony Lizak jako soczewkę, która z jednej strony skupia dyskursy ważne dla środowiska LGBT+, a z drugiej wyraźnie unaocznia tendencje do komercjalizacji — pierwotnie subwersywnej i niekomercyjnej — sceny queer. Wydanie pierwszej płyty rapowej nagranej przez polską drag queen⁴ to moment wyjątkowy w historii subkultury queer. Poprzedziła go rosnąca popularność międzynarodowego reality show *RuPaul's Drag Race* oraz pojawienie się w latach 2020–2023 seriali (fabularna *Królowa*; dokumentalne *Nago, głośno, dumnie*) i filmów (dokument *Boylesque*), a także obszernych opracowań naukowych i reportaży o polskiej scenie drag⁵. Ta rosnąca popularność queerowego performansu prowokuje do pytania, czy nie zachodzi tu zjawisko *middle-class mainstreaming* — dostosowywania kontrowersyjnych treści do potrzeb i norm klasy średniej⁶. Proces ten jest częścią szerszej tendencji określanej jako „tęczowy kapitalizm”, polegającego na zawłaszczaniu retorycznych i estetycznych elementów narracji ruchu LGBT+ przez podmioty gospodarcze w celu wytworzenia wrażenia sojusznictwa i czerpanie z niego zysków⁷, oraz związanego z nim „pinkwashingu” (praktyce stosowanej przez korporacje i instytucje, które publicznie wspierają społeczność LGBT+ dla poprawy wizerunku, jednocześnie nie podejmując realnych działań na rzecz równości). W wypadku queerowego performansu oznacza to, że artystyczne występy i strategie, które kiedyś były postrzegane jako radykalne i buntownicze,

² *Mona Lizak*, [hasło w:] Wikipedia [PL], <https://tiny.pl/7qwxh7j5> (dostęp: 22.09.2023).

³ A. Radościńska, *Premiera debiutanckiego albumu Mony Lizak już 20 maja! + Mamy dla Was niespodziankę*, „Replika”, 10.05.2023, <https://tiny.pl/cz9m2hk6> (dostęp: 22.09.2023).

⁴ A drugiej płyty wydanej przez polską drag queen, po *Pokussie na Parkiecie* Shady Lady (2022).

⁵ J. Wojtaszczyk, *Cudowne przegięcie. Reportaż o polskim dragu*, Kraków 2022; J. Krakowska, *Odmienicza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Kraków-Warszawa 2020.

⁶ Zob. J. Krakowska, *Odmienicza rewolucja*, s. 88.

⁷ *Rainbow Capitalism*, [hasło w:] Wikipedia [EN], <https://tiny.pl/c4bzzhb4> (dostęp: 22.09.2023).

mogą zostać wchłonięte przez główny nurt kultury, tracąc część swojej pierwotnej mocy i politycznego znaczenia.

W kontekście powyższych uwag stawiam następujące pytania badawcze: jak przebiega zaproponowana przez Monę Lizak praca conceptualna i spekulatywna? Co wyróżnia jej styl sceniczny? W jaki sposób estetyka kampu, tradycja performansu i muzyka popularna zostają wykorzystane do kwestionowania norm związanych z płcią i seksualnością oraz przedstawiania queerowej tożsamości? Jak ML wykorzystuje potencjał muzyki do lokalizowania tego, co jednostkowe, w tym, co społeczne?

Materiał badawczy obejmuje teksty oraz muzykę z płyty *Maski* (wydawca Unisex Records, Polska, 2023), jak również trzy występy sceniczne artysty, które miały miejsce w Krakowie w latach 2022–2023 w ramach spektaklu *Nowa Rewia — Come Back* w Teatrze Barakah. Nie uwzględniam występów Mony Lizak, Vipery i Amby Fatimy w piętnastej edycji serii *Mam Talent* w 2024 roku. Analizę dyskursu uzupełniam o analizę tekstową, wizualną i muzyczną teledysków powstałych do utworów: *Bum Bum*, *Bo człowiek*, *Bozia*, *Santa Baby*.

Od „bulki zawsze tylko przez bibułki” po monster drag. Ewolucja sceny drag

Pierwszą rzeczą, która zwraca uwagę osoby uczestniczącej w queerowym performansie, jest kreacja sceniczna artysty lub artystki. W trakcie występów w ramach *Nowej Rewii — Come Back* w Teatrze Barakah, Mona Lizak wyróżniała się spośród innych artystek podejściem do artystycznej konceptualizacji dragu. Aby zrozumieć tę różnicę, warto przypomnieć kilka kontekstów historyczno-kulturowych, kluczowych dla ukształtowania współczesnej sceny drag.

Choć praktyki cross-dressingu znane są od starożytności, to sam drag jest dzisiaj powszechnie rozumiany jako świadome, ekstrawaganckie (czasem hiperboliczne) przedstawienie kobiecości (zazwyczaj, choć nie zawsze, przez mężczyzn) lub męskości (zazwyczaj, choć nie zawsze, przez kobiety) na scenie. Przyjmuje się, że osoby praktykujące drag identyfikują się poza sceną jako osoby nieheteronormatywne, oraz że w ich funkcjonowaniu istnieje rozróżnienie między sceną i codziennością (choć nawet te ustalenia są współcześnie kwestionowane)⁸.

Drag zawsze był powiązany z klubową kulturą gejowską i lesbijską, która rozwijała się w Europie i USA od połowy XIX wieku. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku szczególną popularnością cieszyły się tak zwane *drag balls* (bale przebierańców) i kontrkultura ballroomowa, rozwijająca się w dużych miastach takich jak Londyn, Berlin czy Nowy York. Tego rodzaju imprezy taneczne gromadziły osoby homoseksualne o różnym pochodzeniu etnicznym i kolorze

⁸ Por. J. Wojtaszczyk, *Cudowne przegięcie*, s. 386.

skóry, w tym osoby czarnoskóre, białe oraz mające latynoskie korzenie. którzy eksperymentowali z ubiorem odpowiadającym płci przeciwnej (jak pokazano w znanym filmie Jennie Livingston *Paris is Burning* z 1990 roku). Występy na tych balach podzielone były na dwie kategorie: pierwsza opierała się na próbie utrzymania powagi (*high camp*), druga traktowała występ jako formę zabawy (*low camp*). Obie kategorie czerpały z kultury popularnej, zwłaszcza muzyki, twórczo ją przekształcając. Stylu *low camp* cechowało groteskowe i absurdalne przedstawienie kobiecości, które parodiowało kobiece wady i przypadłości; natomiast w *high camp* dążono do wyrafinowania i autentyczności, starannie naśladując kobiece ikony popkultury, dbając zarówno o wykonanie muzyczne, jak i styl oraz wygląd⁹. Jak zauważa Anna Świrek, „zjawisko *drag queen* powstało jako reakcja środowiska gejowskiego, w którym aktem odwagi stało się podkreślenie wszystkiego tego, czego mężczyźni bali się w gejach — ich kobiecości, ich „przejęcia”, ich wyobrażonej słabości. Jednak celem nie było działanie na rzecz walki o prawa kobiet”¹⁰.

W latach siedemdziesiątych XX wieku zaczął rozwijać się bardziej ekstremalny styl sceniczny, wykorzystujący wrażliwość kampową w queerowym, parodystycznym sensie. W nurcie tym mieściła się między innymi twórczość Jacka Smitha — uważanego za ojca amerykańskiego performansu i undergroundowego kina, oraz współtwórcy teatru Ridiculous, w którym posługiwano się estetyką kampu, kiczem, groteską oraz niekonwencjonalnymi rozwiązaniami wizualnymi i literackimi¹¹. Wystawiane przez nich sztuki charakteryzował brak wewnętrznej spójności, dominującej narracji czy linii interpretacyjnej.

Współczesne opracowania naukowe podejmujące próbę rekonstrukcji początków dragu i queerowego (a zatem subwersywnego) performansu łączą tę praktykę z ideą performatywności płci, sformułowaną po raz pierwszy przez Judith Butler w pracy *Uwikłani w płęć*¹². Różnica tkwi w tym, że performatywność płci jest wpisana w silne, normatywne ramy społeczne i rzadko pozostawia jednostkom przestrzeń na swobodną autokreację. Tożsamości, które są ten sposób wytwarzane, są podtrzymywane przez znaki cielesne i inne środki dyskursywne, co sprawia, że są one uznawane za „naturalne”, zgodne z przyjętą normą. W tej perspektywie płęć i seksualność są traktowane jako regulatywna fikcja, materializująca się na powierzchni naszych ciał i w interakcjach społecznych. Dopiero

⁹ Zob. J. Taylor, *Playing It Queer*, s. 69–70; J. Mizielińska, A. Stasińska, *Drag king/drag queen*, [hasło w:] *Encyklopedia gender. Płęć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka et al., Warszawa 2014, s. 94–97.

¹⁰ A. Świrek, *Performatywne aspekty queer — krótka historia rozwoju kultury drag kings na scenie zagranicznej i polskiej*, [w:] *Queer studies. Podręcznik kursu*, red. M. Abramowicz, R. Biedroń, J. Kochanowski. Warszawa 2010, s. 151.

¹¹ Zob. J. Krakowska, *Odmieńca rewolucja*, s. 108.

¹² J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.

istnienie ciała o niejednoznacznej płci (interpłciowych, transpłciowych) kwestionuje stabilność binarnego układu społecznego i ukazuje jego wykluczający charakter.

Tymczasem w przypadku performansu scenicznego, w którym płęć (jako normatywna idea) jest wytwarzanym tworzywem, istotna jest intencjonalność. Występ drag queen poprzedza świadoma decyzja odegrania płci na scenie. Pierwotnie celem było zatem zdemaskowanie pozornej naturalności płci, ujawnienie opresji binarnego systemu ról płciowych oraz uwolnienie emancypującego elementu ludycznego.

Podsumowując, queerowy performans poszerza pole dla artystycznej ekspresji oraz refleksji nad kulturą, tożsamością i płcią. Poprzez eksplorację dragu oraz innych form scenicznych zarówno dawni, jak i współcześni artyści i artystki umożliwiają swojej publiczności lepsze zrozumienie kontekstu, znaczenia oraz konsekwencji normalizujących dyskursów społecznych.

Konwencja *genderfuck* i *drag queer*

W występach i teledyskach Mony Lizak dostrzegamy liczne odwołania do kobiecości postrzeganej jako opresyjna norma kulturowa. W tym kontekście jest ona zbiorem pewnych gestów i atrybutów, które zostają twórczo zinterpretowane na scenie. Nie jest ani ośmieszana, ani też nie wpisuje się jej w ramy estetyki *female illusion* (iluzji kobiecości, najczęściej stereotypowej) czy *polished female* (wypolerowanej, nieskazitelnej, dobrze dopracowanej i wykonanej roli kobiecej). Najbliżej jej do znanej od lat siedemdziesiątych XX wieku konwencji *genderfuck* — ignorowania i rozbijania ról płciowych na scenie. Termin ten pochodzi od praktyki *gender bending*, zatem czynnego przeciwstawiania się przypisaniu do tradycyjnych ról płciowych poprzez przebieranie się i przyjmowanie cech płci przeciwnej¹³. Pierwotnie zabieg ten polegał na maksymalnej hiperbolizacji sztuczności wyglądu i roli płciowej (gender). Później do kobiecej stylizacji dodano elementy wywołujące w widzu dysonans poznawczy. W konwencji tej mieściła się chociażby strategia męskiej trupy The Cockettes, która wykorzystywała krzykliwe, kobiece stroje, łącząc je z męskimi brodami i pastiszami mitów, baśni i stereotypów na temat kobiecości i relacji płci. Drag w tym wypadku pełnił funkcję komentacza politycznego, dawał okazję do eksploracji ról seksualnych i konfrontacji społecznej¹⁴. Współcześnie mówi się o strategii *genderfuck* jako o działaniach zmierzających do zakłócenia i destabilizacji binarnej logiki płci. Drag ostatecznie jest formą queerowego wyrażania siebie, która wykracza poza rozrywkę i oferuje cenną krytykę performatywności płci, celowo (choć nie zawsze) podważając dominujące normy dotyczące płci i tworząc nowe kategorie płciowe i seksualne.

¹³ Zob. *Przebrani w płęć. Zjawisko drag w kulturze*, red. P. Szkudlarek, Poznań 2010; J. Wojtaszczyk, *Cudowne przeięcie*, s. 43.

¹⁴ Zob. J. Taylor, *Playing It Queer*, s. 93.

Niektóre praktyki *genderfuck* prowadzą w kierunku modelu płci jako symulakrum¹⁵, czyli reprezentacji pozbawionej oryginału¹⁶. W kontekście *genderfuck* identyfikacja płciowa staje się zestawem znaków, które są wykorzystywane do kreowania osobistej ekspresji i wyrazu, jednak nie mają one konkretnego odniesienia do tradycyjnych kategorii płciowych. Jest to akt dekonstrukcji binarnych norm płciowych, który destabilizuje ustalone hierarchie i przygotowuje grunt dla bardziej zróżnicowanych form ekspresji płci i tożsamości. Strategia dragu opiera się zatem na założeniu, że dopiero doświadczenie dysonansu między realnym a wyobrażonym tworzy lukę, w której może pojawić się krytyka ideologiczna. Kiedy Mona Lizak w utworze *Maski* (podobnie jak w *Mami Monini*) deklaruje: „Nazywam się Mona i jestem nieogolona. Jeśli ja mogę być drag queen, to Ty możesz być kim chcesz”, łączy powagę i paradoks, aby odsłonić umowność norm społecznych dotyczących płci i wezwać do życia „na własnych zasadach”. Warto podkreślić, że wspomniany utwór i towarzyszący mu teledysk służą za ramę ideową całej płyty. Wykorzystano tu metaforę maski, mocno osadzoną w wielu zróżnicowanych kontekstach kulturowych. W wąskim i zwyczajowym rozumieniu maska jest interpretowana jako „fałszywa twarz”, której używamy do ukrycia prawdziwej tożsamości. Jednak, w szerszym kontekście, maskę odnosimy do elementów niematerialnych: zachowania, ruchu, tańca, śpiewu czy intonacji. Przyjmując perspektywę interakcjonizmu symbolicznego pojęcie maski łączymy z relacjami społecznymi, gdzie może ona pełnić trzy kluczowe funkcje: ukrywać, zmieniać oraz budzić strach. Gwarantuje zamaskowanemu anonimowość, a jednocześnie nakłada na niego zobowiązania społeczne, ponieważ każde działanie osoby w masce przywołuje konteksty kulturowe i społeczne¹⁷.

Symboliczne znaczenie maski było również interpretowane przez pryzmat ról płciowych. Według wiedeńskiej szkoły kręgów kulturowych maski zakładali mężczyźni, a wykorzystując je jako znak przynależności do tajnych stowarzyszeń działających w celu osłabienia matriarchatu (teza obalona, ale ciekawa)¹⁸. Sama maska mogła przybierać zarówno cechy męskie, jak i żeńskie, w wielu przypadkach miała cechy androgeniczne, co interpretowano jako wyraz tęsknoty za stanem poprzedzającym „upłciowienie”¹⁹. Utwór *Maski* eksploruje różnorodne aspekty tego pojęcia. Odnosi je zarówno do sytuacji społecznych charakteryzujących się fałszem, jak i sugeruje, że sceniczna maskarada odsłania alternatywną funkcję tożsamości. Analizując logikę spektaklu oraz rolę rekwizytów w postaci masek możemy lepiej zrozumieć, w jaki sposób teatralne występy oddziałują na społeczeństwo. Richard Weihe przekonywał bowiem, że:

¹⁵ Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 1981.

¹⁶ Por. J. Taylor, *Playing It Queer*, s. 100.

¹⁷ Zob. H. Pernet, *Maski*, przeł. A. Skucińska, [w:] *Paradoksy maski. Antologia*, red. W. Dudzik, Warszawa 2018, s. 33–50.

¹⁸ *Ibidem*, s. 34–35.

¹⁹ Zob. J.-T. Maertens, *Maska pierwotna i seksualność*, [w:] *Paradoksy maski*, s. 51–82.

Zamaskowany człowiek chce być oglądany, potrzebuje publiczności [...]. W kontekście kultury pamięci ujawnia się [tu] wyraźnie społeczna funkcja maski. Maską jest formą uświadomienia w podwójnym sensie: uświadamia to, co minęło, przywołuje to, czego nie ma. Inaczej mówiąc: maska wytwarza więzi społeczne, jakie bez niej — albo jej pośredniczącej funkcji — nie mogłyby zostać wytworzone²⁰.

Występ drag przywołuje zatem świat tradycyjnych konwencji płciowych, aby zestawić je na scenie z wizją przyszłości, która jest pozbawiona tych ograniczeń. Makijaż, kostium i ruch sceniczny obnażają umowność różnicy między naturą a kulturą, być może pozwalając na odzyskanie (za pośrednictwem sztuki) pierwotnej naturalności, utraconej wraz z rozwojem cywilizacji i społeczeństwa.

Stylizacja sceniczna Mony Lizak kojarzy się także z figurą kobiety z brodą, co przywołuje na myśl popularne w Europie i USA w latach 1840–1940 *freak shows* — przedstawienia sceniczne, podczas których eksponowano nienormatywne ciała. Pokazy tego typu były niegdyś integralną częścią programów muzealnych i cyrkowych, podczas których niepełnosprawne i nienormatywne ciało funkcjonowało jako obraz, na który publiczność projektowała niepokoje, uprzedzenia oraz fantazje. *Freak shows* eksponowały różnice cielesne, które obecnie określa się jako „rasę”, etniczność i niepełnosprawność, nadając im formę rytuału służącemu uwydatnieniu kulturowej różnorodności. Przedstawienia te były starannie zaaranżowanymi przedsięwzięciami, w których strona wizualna odgrywała decydującą rolę w wytwarzaniu kodów symbolicznych²¹.

Na scenie ML wykorzystuje estetykę kampu, tradycję queerowego performansu oraz konwencję *freak show*, choć czyni to w wyjątkowo oszczędnym stylu. Zazwyczaj występuje w kabaretkach, butach na koturnie, czapce z daszkiem i jeansowych katanach. W utworze *Maski* artysta wyraźnie sugeruje, że sceniczna stylizacja, jako forma autonomicznej kreacji, jest bardziej autentyczna niż to, co uznajemy powszechnie za rzeczywistość. Strój służy za zbroję, która ochrania artystę i jego emocje („Zakładam zbroję, ochraniam moje / Złe nastroje”), jednocześnie otwierając przestrzeń dla ich wyrazu („Gdy jednak ściągam maskę czuję w chuj emocji ubóstwo”). Jeśli zatem założymy (za Judith Butler i Jeanem Baudrillardem), że tożsamość ma charakter performatywny i jest symulakrem, kopią bez realnego pierwowzoru, to znika wówczas różnica między codziennością a maskaradą na scenie. W teledysku do piosenki *Maski* występuje młody mężczyzna, pracownik fizyczny, który sposobem palenia, przemieszczania się, wykonywanym zawodem performuje cis-męskość²², ale po zakończeniu pracy staje przed lustrem w kobiecym stroju, wyrażając w ten sposób swoją własną tożsamość.

²⁰ R. Weihe, *Paradoks maski*, przeł. A. Łuksza, [w:] *Paradoksy maski*, s. 64–66.

²¹ Zob. R. Garland-Thomson, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, przeł. N. Pamuła, Warszawa 2020; S. Taylor, *Bydłęce brzemie. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, przeł. K. Makaruk, Warszawa 2021.

²² Męskość zgodną ze stereotypowym wyobrażeniem na jej temat, dominującym w danej kulturze i czasie.

Dzięki maskaradzie staje się radosny, swobodny, odzyskuje wolność. Historia bohatera jest przeplatana kadrami ukazującymi twarze polskich drag queen. Widać na nich skrajne emocje: od cierpienia i rozpacz po radość. Dla wielu z nich występy są formą odkrywania siebie, przepracowywania traum z przeszłości i oswojania stresu mniejszościowego. Na przykład drag queen o pseudonimie Babcia w jednej z rozmów wyznała: „Staram się wyprać swoje brudy, wyrzygać się na scenie, aby się oczyścić. W performansie umieszczam dużo własnych emocji, z którymi nie potrafię sobie poradzić albo ich wyrazić w inny sposób”²³.

Jednocześnie drag wciąż służy celom rozrywkowym. W utworach, które nawiązują do świąt kulturowo naznaczonych estetyką kiczu (Bożego Narodzenia i Halloween) ML wykorzystuje kamp znacznie śmieiej. W teledysku do utworu *Santa Baby* widzimy cztery drag queens (Monę Lizak, BaVi, Histaminę, Tylko Annę), które tańczą w rytm świątecznego przeboju. Ubrane są w mikołajkowe stroje, eksponują erotyczne konteksty praktyk karania i nagradzania za zachowania zgodne lub nie z przyjętymi normami społecznymi. Ta zdolność parodii zbliża drag do koncepcji karnawału Michaiła Bachtina²⁴. Akt przebierania, do którego dochodziło podczas karnawału, z założenia miał bowiem erotyczne implikacje. Świadomość ironii, kpiny, figlarności, groteski, zmysłowości i seksualności oraz zamiany ról służyły destabilizowaniu porządku społecznego.

Utwór *Monsters* to piosenka z okazji Halloween, napisana w języku angielskim. Ciężkie, rapowe, prowokacyjne brzmienie koresponduje z przesłaniem tekstu: drag queens to „potwory”, a więc istoty uznane w kulturze za opozycję tego, co normatywne. Jak dowodzi Jess Zimmerman w eseju *Kobiety i inne potwory. Tworzenie nowej mitologii*: „potwory są słupami granicznymi, oddzielającymi dopuszczalne od niedopuszczalnego, to, co wolno, od tego, co zabronione. Ich potworność jest wyolbrzymionym odstępstwem od normy, mitologicznym odpowiednikiem ostrzeżenia: »Dalej się tak wykrzywiasz, a zostanie ci to na zawsze«”²⁵.

Jakie elementy stanowią zatem o tej wyimaginowanej, queerowej potworności, o którą oskarżane są niektóre osoby LGBT+? Należy do nich z pewnością nienormatywna ekspresja płciowa oraz prowokacyjny styl, wybiegający poza stereotypową, uległą kobiecość. W wywiadzie dla „Repliki” Mona Lizak mówiła:

Drag nie musi polegać tylko na tym, by pięknie wyglądać, założyć szpilki i perukę. Ja też jestem trochę w tym monstruowym spektrum, bo jednak wyglądam nietypowo, nie lipsyncuję, a zamiast wyszukanych, eleganckich kreacji preferuję te gotyckie i groteskowe. No i jestem babą z brodą, co automatycznie czyni mnie doskonałym materiałem na potworę²⁶.

²³ Zob. J. Wojtaszczyk, *Cudowne przegięcie*, s. 138.

²⁴ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. Goreń, A. Goreń, Kraków 1975, s. 169–270.

²⁵ J. Zimmerman, *Kobiety i inne potwory. Tworzenie nowej mitologii*, przeł. H. Pustuła-Lewicka, Wołowiec 2023, s. 19.

²⁶ A. Radosińska, *Baba z brodą. Z drag queen Moną Lizak, która 20 maja wydała swój debiutancki album „Maski”, rozmawia Anna Radosińska*, „Replika” 2.10.2023, <https://tiny.pl/hdy6yy45> (dostęp: 22.09.2024).

Eksplorując queerową „potworność”, niektóre osoby uprawiające drag stosują taki rodzaj makijażu, który ma na celu przerażenie (jest *creepy*) przez odwołanie do estetyki klaunowskiej, klinicznej, gotyckiego horroru, punka, czy wykorzystanie kostiumów antropomorficzno-zwierzęcych i roślinnych. Drag uprawiają też kobiety na co dzień performujące męski gender, osoby niebinarne, płynnie poruszające się po spektrum tożsamości płciowej, a także osoby trans. Alternatywny drag jest bardziej konceptualny, można go rozumieć jako performatywne (chwilowe bądź nie, sceniczne i pozasceniczne) wykorzystanie różnych kulturowych symboli, ubrań, zachowań, powiązanych z płcią i seksualnością, które zostają twórczo przekształcone zarówno w celach aktywistycznych, jak i artystycznych. Niektórzy artyści drag wykorzystują elementy burleski, takie jak taniec i striptiz, oraz techniki voutingu i sztafaż komediowy, co nadaje im charakterystyczny styl, określane często jako *comedy queen*. Zamiast drag queen używają wówczas określenia *drag queer*. Ponadto zdarza się, że przenoszą swoją sztukę drag do sfery życia codziennego, co robi na przykład Misia Joachim. Potworność w świecie dragu wynika zatem z odgrywania kobiecości i nieheteronormatywności obserwowanej przez filtr monstrualności. Ostatecznie koncept ten zostaje rzecz jasna poddany krytyce i subwersywnie zdekonstruowany na scenie, zgodnie z logiką karnawału.

„Gay is okay”. Polityczność dragu

To, co wyróżnia ML spośród innych polskich drag queen, to wyraziste przesłanie ideowe płyty. Artysta wyraża otwarty sprzeciw wobec różnych form wykluczenia społecznego, których doświadczają osoby przynależące do społeczności LGBT+. Jednak polityczny wymiar dragu nie jest jednoznaczny dla wszystkich performerów. Na przykład Kim Lee (1963–2020), choć sama angażowała się w liczne akcje społeczne (Parady Równości, Manify, Żywą Bibliotekę, Marsz Szmat, festiwale filmowe, konferencje naukowe itp.) w rozmowie z Jakubem Wojtaszczykiem podkreślała: „Nie wierz, kiedy »dragsy« ci mówią, że robią drag, by aktywizować. To jest bzdura. [...] Większość, jeśli nie wszystkie z nich, występuje z powodu własnej próżności, bo mają parcie na szkło”²⁷. Odmienne zdanie wyraziła Lulla la Polaca, najstarsza polska drag queen, w wywiadzie dla „Zwierciadła”:

Polityka ma horrendalny wpływ na moje życie i nóż mi się w kieszeni otwiera, gdy ktoś twierdzi, że to, co dzieje się na Wiejskiej czy na świecie, nie ma żadnego wpływu na jego byt [...]. Do tej pory rządzący mieli do tęczęwego świata zarzuty. Niby mogłem mówić o tym, kim jestem, ale nadal się bałem [...]. Czekam na moment, że otwieramy paradę, Lulla jest cała w piórach, z tęczęwą flagą — i trzyma pod rękę starego i nowego premiera i ich przytula²⁸.

²⁷ J. Wojtaszczyk, *Cudowne przegięcie*, s. 14.

²⁸ W. Krajewski, „Może i wiekowa ze mnie kobieta, ale dalej na fleku!” Lulla La Polaca, najstarsza polska drag queen, o starości, seksie seniorów i odchodzeniu, „Zwierciadło”, 27.03.2023,

Pytana w wywiadzie dla „Repliki” o społeczne przesłanie tekstów, ML odpowiadała: „Opisuję problemy społeczności LGBTQIA+, mówię o dyskryminacji kobiet, apeluję, by dbać o planetę — a jednocześnie można się przy moich utworach bawić na imprezie. Mój materiał bywa też kontrowersyjny, zdaję sobie z tego sprawę”²⁹. W występach tych chodzi zatem nie tylko o płęć, lecz również o piętno wykluczenia związanego z orientacją seksualną. Jak artykułowała Esther Newton³⁰, kempowy humor pozwalał performerowi śmiać się z własnego społecznego usytuowania, był twórczą strategią radzenia sobie z opresją. Strategia ta uwidacznia się w utworze ML *RTV albo AGD*, który jest formą artystycznego komentarza do dyskursu wokół praw osób LGBT+ w Polsce. Zestawiono tu stereotypowe wyobrażenia na temat tożsamości i moralności gejów, lesbijek, osób biseksualnych i transpłciowych, z próbą zarejestrowania queerowych form ekspresji. Za opresyjne, wykluczające i ograniczające uznane zostają: zarzut moralnego deprawowania dzieci („Uczymy małe dzieci ciągłej masturbacji / Lecz najchętniej jemy je na deser po wegekolacji”), mowa nienawiści wobec mniejszości („Seba krzyczy pedał idzie / Napuchnięty po sterydzie, nocą myśli o Dawidzie”), brak edukacji seksualnej w szkołach („Chcemy młodych prokreacji edukacji, / By wiedzieli po co dziura w ścianie ubikacji / Glory holly dolly, ktoś mnie wypierdoli / Po co komu gumy, gdy wolimy żyć w niedoli?”), oskarżenie o „obnoszenie się” w przestrzeniach publicznych („A kiedy[ś] to tego nie było, ja wiem!”). Zarzuty te zostają kpiąco wyśmiane, „squeerowane” przez ironię — humor bowiem jest jednym z narzędzi oporu i walki z uciskiem. Queerowość jest tutaj łączona z estetyką kampu przez wykorzystanie gestu „przeięcia” („Bułki zawsze tylko przez bibułki / Na śniadanie podajemy sobie w drinkach pigułki”), ale także wyśmiewana za oczywiste skojarzenia z tęczą, brokatem i pewną naiwnością. Rapując o społeczności queer, artysta używa kolektywnej formy „my”, dystansując się w ten sposób do zbiorczej kategorii „LGBT”, która dla osób niezaznajomionych z tematem (podobnie jak w przypadku słowa „gender”) może brzmieć jak skrót nazwy sprzętu domowego lub elektronicznego („Wszędzie wokół mnie te elgiebete, RTV albo AGD”). Dla niektórych skrót symbolizuje przynależność do społeczności wykluczonych, podczas gdy dla innych „pustą znaczącą”, wypełnianą sensem w zależności od bieżącej sytuacji społeczno-politycznej.

Wymowne polityczne przesłanie niesie również utwór *Bozia*, nawiązujący do pieśni kościelnej *Jeden chleb*, często śpiewanej przez dzieci z okazji pierwszej komunii i będącej utopijną opowieścią o wspólnocie wierzących, połączonych ofiarną miłością. Jednak, zarówno w warstwie muzycznej, jak i wizualnej, *Bozia* oraz towarzyszący jej teledysk są dalekie od sielankowej atmosfery tej pieśni.

<https://tiny.pl/nsvnrj6s> (dostęp: 20.05.2024).

²⁹ A. Radosińska, *Baba z brodą*.

³⁰ Zob. E. Newton, *Wzorce ról*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 459–490.

Stylizowana na Chrystusa w cierniowej koronie ML kroczy w szpilkach, podczas gdy akcja teledysku rozgrywa się w mrocznym wnętrzu kościoła, gdzie odbywa się orgia. Podczas premiery utworu ML występowała w szatach biskupich oraz w mundurze esesmanki, z którego — w wyniku krytyki — zdecydowała się zrezygnować. Kostiumy tego typu występują często w ikonografii fetyszystycznej, w której habit zakonniczy, mundurek szkolny, suknia panny młodej czy mundur wojskowy służą odgrywaniu fantazji o dominacji i uległości³¹. Tu stają się symbolami niemoralnych i skorumpowanych działań duchownych. Kościół w Polsce zostaje przedstawiony już nie jako bezpieczna rodzina, lecz instytucja, która jest nastawiona na zysk i skorumpowana („Od bezdomnego limuzyna”), wyklucza osoby nieheteronormatywne, wywołuje podziały społeczne, posługuje się uproszczoną aksjologią dobra i zła. Grupy szczególnie narażone na opresję ze strony tej instytucji to „kobiety, elgiebety” i dzieci — ofiary księży pedofili („Panie, co nosisz sukienki, Nie wyciągaj w stronę tego dziecka brudnej ręki” [...]. „Karol wiedział — nie powiedział”). Kościół jako instytucja zostaje przedstawiony jako fundament patriarchy, który kultuwyje wielopokoleniową przemoc instytucjonalną. Maski i rekwizyty zastosowane w teledysku podkreślają ten przekaz, choć są zaczerpnięte z kultury BDSM³².

Polityczne przesłanie niesie również utwór *500 złoty*, rozpoczynający się inwokacją — utopijną opowieścią o „krajnie mlekiem i miodem płynącej”, zniszczonej przez skorumpowany „gang wstrętnej kaczuchy”. Podmiot liryczny opowiada w ten sposób o współczesnej Polsce, rządzonej w latach 2015–2023 przez partię PiS. Politykom ML zarzuca: przejęcie mediów publicznych i sączącą się z nich propagandę, upolitycznienie kościoła, ograniczenie praw reprodukcyjnych kobiet, koniunkturalną politykę podatkową, niski poziom edukacji i brak dostępu do publicznej służby zdrowia, dewastację środowiska wywołaną wycinką lasów, brak regulacji prawnych w zakresie przeciwdziałania przestępstwom z nienawiści itp. Problemy te powracają również w utworze i teledysku *Bo człowiek*, którego akcja „umiejscowiona jest w apokaliptycznym świecie, w którym tytułowy człowiek mierzy się z tym, co wydarzyło się z planetą. To swoisty balet o końcu świata”³³. Człowiek zostaje przedstawiony jako gatunek inwazyjny, arogancki i odpowiedzialny za dewastację środowiska naturalnego („Płoną lasy, Biebrza, Amazonia / Płoną paliwa, tworzywa, prawdziwa to agonia”). Refleksja nad sposobami przeciwdziałania katastrofie klimatycznej skłoniła Monę Lizak do ograniczenia użycia brokatu na scenie, co było formą politycznej manifestacji.

³¹ Por. V. Stelle, *Moda, fetysz, fantazja*, przeł. D. Sosnowska, [w:] *Paradoksy maski*, s. 275–283.

³² Skrót pochodzący od słów „związanie” i „dyscyplina” (ang. *bondage and discipline*, B&D), „dominacja” i „uległość” (ang. *domination and submission*, D&S), sadyzm i masochizm (ang. *sadism and masochism*, S&M), zob. *BDSM*, [hasło w:] Wikipedia [PL], <https://tiny.pl/xs1nn71y> (dostęp: 22.09.2023).

³³ Cytat pochodzi z opisu z książeczki dołączonej do płyty.

Wybór tego konkretnego działania może być postrzegany jako wyraz szczerego zaangażowania artysty w przeciwdziałanie skutkom katastrofy klimatycznej, jednak decyzja może być też uznana za koniunkturalną.

Dickpicki i nudesy, czyli idea consentu a kultura klubowa

Nie wszystkie utwory na płycie ML mają tak wyraźne polityczne przesłanie. Druga część płyty skupia się bardziej na osobistych przeżyciach i emocjach artysty. Utwór *Modliszka* można z jednej strony interpretować jako hołd dla kultury klubowej, w tym wspomnianej subkultury BDSM („latex, lina, dławik, pejcz, / Maski, strapon, załóż, wejdź”), z drugiej zaś jako próbę krytycznego spojrzenia na relacje nawiązywane w takich miejscach i społecznościach. O ile sam seks, jego formy oraz przyjemność, którą generuje, nie są kwestionowane, o tyle krytyce poddane zostaje przekraczanie granic nie uwzględniające idei consentu (świadomej zgody), czyli entuzjastycznej, dobrowolnej, świadomej, nieprzymuszonej zgody na kontakt fizyczny. Mona Lizak dzieli się swoją biografią, rejestruje ulotne momenty fizycznych zbliżeń, którym towarzyszy alkohol, narkotyki oraz praktyki dominacji i uległości. Wszystko to wpisuje się w ramy współczesnych przemian kulturowo-społecznych, gdzie z jednej strony w sferze publicznej uprzywilejowane są narracje o tradycyjnej rodzinie i stabilnych związkach, a z drugiej tworzone przestrzenie (rynek reklamy, konsumpcji i kultury klubowej), gdzie ludzie szukają azylu, intensywnych wrażeń i ucieczki od rzeczywistości („Dziś już się nie ogląda porno, / Dziś bawisz się jak chcesz, bo wolno, / Uwolnij myśli, potem ciało, / Poużywaj, aż będzie cię bolało”). To dyskursywne napięcie między pragnieniem bezpieczeństwa a dążeniem do uniesień dobrze oddaje tytuł utworu. *Modliszka* bowiem w niektórych kulturach symbolizowała uduchowienie, spokój, równowagę, świadomość, dojrzałość i bezpieczeństwo, w innych zaś kojarzona była z kobiecością dominującą, morderczą, budzącą strach i przerażenie. Te dwa światy i (być może) sprzeczne pragnienia łączą się ze sobą właśnie w kulturze klubowej, w gejowskich darkroomach, gdzie ludzie szukają bliskości i przyjemności. Co interesujące, w słowniku Miejski.pl³⁴ *modliszka* jest definiowana jako „Chłop mierzący powyżej 180 cm i ważący do 50 kg”, a więc bardzo szczupły mężczyzna. Ponadto *modliszka* wykazuje pewne podobieństwo do motyla, który w funkcjonującej na platformie Instagram subkulturze pro-ana symbolizuje jedynostki, dla których zaburzenia odżywiania są niejako stylem życia³⁵. Motyw ten powróci jeszcze w dalszej części wywodu.

³⁴ *Modliszka*, [hasło w:] Miejski.pl, słownik slangu i mowy potocznej, <https://tiny.pl/mh54yfpn> (dostęp: 22.09.2023).

³⁵ Zob. K. Stabach, *Głodne. Reportaże o (nie)jedzeniu*, Warszawa 2023, s. 57.

Do idei consentu odnosi się też utwór *Dickpick*, którego tytuł nawiązuje do praktyki wysyłania zdjęć nagich penisów (termin powstał z połączenia słów *dick* i *picture*) nowo poznanym lub zupełnie przypadkowym osobom. Podobnie jak „nudesy” (nagie zdjęcia, o których ML wspomina w utworze *Modliszka*), zdjęcia nagich części ciała, wysyłane bez zgody adresata/ki, uznawane są za część zjawiska określanego jako kultura gwałtu. Termin ten odnosi się do społeczeństwa, „w którym przemoc jest postrzegana jako seksowna, a seksualność jako agresywna”³⁶. Nagie zdjęcie intymnych części ciała obcej osoby nie może nikogo podniecić, co najwyżej wywołać uczucie zażenowania (podobnie jak rysunki penisów na przystankach autobusowych, na ławkach w szkole, czy na ścianach bloku). Wysłanie takiego zdjęcia równa się próbie zdominowania adresata/tki, zawłaszczenia jego/jej przestrzeni życiowej i mentalnej. Uważane jest za formę molestowania seksualnego³⁷. Rejestrując tego typu praktyki społeczne i kulturowe, ML ukazuje obraz kultury przesytu, chaosu, przypadkowości i patriarchalnej, męskiej dominacji. Wykorzystuje przy tym terminologię specyficzną dla środowiska LGBT+, obejmującą słowa, skróty i terminy znane tylko w jego obrębie (na przykład skrót „A” oznaczający aktywną rolę seksualną, „P” oznaczający pasywną rolę seksualną; „poppers” — określenie wziewnych związków chemicznych, stosowanych jako afrodyzjaki i *performance enhancers*).

Zawód drag queen: od solidarności do rywalizacji

Rozgoryczenie artysty da się również wyczuć w utworach poświęconych współczesnej, polskiej scenie drag. Na Zachodzie profesjonalizacja występów drag queen rozpoczęła się w latach osiemdziesiątych XX wieku, kiedy Lady Bunny powołała do istnienia festiwal Wigstock³⁸. Zapoczątkowało to nową erę profesjonalizacji występów drag i ich powiązania z show biznesem. Właśnie wówczas ukształtowała się kariera RuPaul — amerykańskiej drag queen, wokalisty, aktora, autora tekstów, singli i albumów studyjnych, a także gospodarza programów telewizyjnych. Dzięki tego typu działaniom i indywidualnym tożsamościom drag stał się bardziej queerowy i zróżnicowany. Dobry przykład to pojawiający się od 2001 roku styl tak zwanych *bio/femme drag queen*, czyli biologiczne kobiety lub osoby identyfikujące się jako kobiety, które odgrywają hiperkobiecość.

Występy i płyta Mony Lizak mają z jednej strony charakter undergroundowy, polityczny, z drugiej wpisują się w strategię *middle-class mainstreaming* —

³⁶ *Kultura gwałtu*, [hasło w:] European Institute for Gender Equality/Glossary and Thesaurus, https://tiny.pl/6z_dq12x (dostęp: 22.09.2023).

³⁷ Por. F. Oswald et al., *I'll Show You Mine so You'll Show Me Yours: Motivations and Personality Variables in Photographic Exhibitionism*, „The Journal of Sex Research” 57, 2019, nr 5, s. 597–609.

³⁸ Zob. J. Taylor, *Playing It Queer*, s. 94; *Festiwal Wigstock*, reż. Chris Moukarbel, USA 2019.

oswajania kontrowersyjnych dla społeczeństwa treści i wprowadzania ich do kultury masowej³⁹. Typowym przykładem tego typu działań są Parady Równości które w wielu polskich miastach zastąpiły marsze. Osoby organizujące parady współpracują z dużymi korporacjami, jak Google, Microsoft, IBM, Ben & Jerry's, Netflix, MTV, Goldman Sachs, Sony Music Polska, Discovery, aby w ten sposób zwiększyć społeczną widzialność osób LGBT+⁴⁰. Parodom towarzyszy kolorowa oprawa artystyczna: poszczególne grupy i organizacje przemierzają się na platformach z głośną muzyką, a pochod prowadzi znana drag queen, co uznawane jest za formę dragtywizmu⁴¹. Występujące na Paradach Równości, drag queens doświadczają skrajnych reakcji: z jednej strony otrzymują podziw i uznawane są za inspirujące, z drugiej zaś spotykają się z atakami i krytyką za prowokowanie i „obnoszenie się” z seksualnością. Jedna z performerek, opisując ten kontrast postaw w społeczności mniejszościowej, podkreśla:

Queer musiał się w pewnym momencie ubrać w mainstream, żeby trafić do mas [...]. Z jednej strony mamy queer, który wpisuje się trochę w normę kapitalistyczną, trochę w binarną płciowo, a [z drugiej drag] biedny, genderfuckowy. Drag, który pokazuje się teraz w popkulturze, to drag mocno zbinaryzowany, chłop [przebrany] za babę, i to taką typową babę z cyckami, udami, dupą, w szpilkach, muszą być długie włosy. Queer został skomercjalizowany, a on taki nie jest⁴².

Utwór *Bum bum* został uznany za oficjalny hymn parad równości w Trójmieście, Wrocławiu i Warszawie w 2023 roku. Już samo to narzuca pewne ramy interpretacyjne. Jednakże nie jest to typowy protest song ani hymn wypełniony wzniosłymi deklaracjami ideowymi. Szybki rytm bardziej sprzyja rejestracji ulotnych momentów towarzyszących zabawie w rytmach klubowych. Język polski miesza się z angielskim i hiszpańskim, tworząc wyjątkowy świat tekstowy, w którym alkohol płynie strumieniami, a ludzie oddają się seksowi w darkroomach, jednocześnie poprawiając makijaż. Utwór otwierają i zamykają słowa: „Tak się bawi queer”⁴³.

Osobą grupę utworów związanych z zagadnieniem profesjonalizacji występów drag queen tworzą teksty, które odkrywają napięcia i konflikty wewnątrz środowiska, prezentując alternatywną narrację o polskiej scenie i kulturze drag. Dzięki nim queerowy performans przestaje być wyłącznie przestrzenią wyobrażonej i afirmatywnej solidarności między artyst(k)ami, a staje się także okazją do

³⁹ J. Krakowska, *Odmieńcza rewolucja*, s. 88.

⁴⁰ Działania tego typu krytykowane są przez radykalne środowiska lewicowe, na przykład Federację Anarchistyczną, Warszawską Maniłę czy sambę Rytmu Oporu.

⁴¹ Dragtywizm — aktywizm osób uprawiających drag, zob. J. Wojtaszczyk, *Cudowne prze-gięcie*, s. 39.

⁴² *Ibidem*, s. 136.

⁴³ Zapowiadając premierę teledysku do kawałka *Bum Bum*, ML wyjaśnił, że wystąpiło w nim „kilkadziesiąt osób queerowych, kilka klubów, kilka imprez w kilku miastach”. Jednocześnie odsłania ramy estetyczne, pisząc: „Będzie campowo, będzie *filthy* [nieprzyzwoicie] i będzie *fabulous* [wspaniale]”. Kolejne kadry to przede wszystkim ujęcia z występów zaprzyjaźnionych drag queens (zob. rolka na profilu Mona Lizak, Facebook, 10.06.2023, https://tiny.pl/xj_5s938).

rywalizacji. Konflikty te rozgrywają się na kilku poziomach i dotyczą: nierówności płac (wywołanej rozdźwiękiem pokoleniowym), preferowanych form ekspresji (podział na drag klasyczny i alternatywny), celu podejmowanych działań (promocja siebie vs dragtywizm), oceny kreacji scenicznej⁴⁴.

Utwór *Błyszczyc* ma formę popularnego w kulturze hiphopowej dissu — obraźliwego ataku słownego skierowanego w stronę konkretnego artysty. Mona Lizak zwraca się tu do innej drag queen, krytykując ją za brak talentu scenicznego i próbę maskowania tego poprzez krzykliwy makijaż i obsceniczny, kłótlivy, wyzywający sposób bycia („Myślisz suko, że błyszczysz, nałożyłaś ten błyszczyc / Na ten przyszczyk, potem piszczysz, słuch niszczysz, yo / Jesteś królową zgliszczy, choć pragnęłaś bożyszczy / Oddech świszczy, fałsz przepyszny, znów niszczysz coś”). Dwunastego czerwca 2023 roku artystka opublikowała na Facebooku post, który korespondował z treścią utworu i krytykował zachowanie dwóch drag queen, Filo i Lagoony, którym ML zarzuca im agresję, prześladowania, ataki słowne, tworzenie toksycznej atmosfery. Swoim postem artysta upomina się o scenę drag jako o „bezpieczną przestrzeń dla tych, którzy nie mają w ręce mikrofonu i tysięcy followersów, których głosem stajemy się, wchodząc na scenę”. Dodaje też: „Jeśli jesteś osobą performerską i wychodzisz na scenę tylko po to, by zgarnąć brawa — Twoja obecność jest pusta i pozbawiona misji, a więc zbędna”⁴⁵.

Podobny charakter ma utwór *Mami Monini* — swoista kompilacja plotkarskich cytatów, które artysta usłyszał na swój temat. Co ciekawe, wypowiedzi te pochodzą nie z kultury dominującej, posługującej się hejtem jako narzędziem dyscyplinowania mniejszości, lecz ze środowiska drag queens. W takim przypadku mówi się o praktyce „cancelowania” — wykluczania danej osoby z własnego środowiska i unieważniania jej wkładu na przykład w ruch emancypacyjny. *Cancel culture* (kultura unieważniania) to efekt nakładania się logiki nowych mediów na zwykłe, międzyludzkie nieporozumienia. W efekcie dochodzi do zmasowanych ataków, w wyniku których osoba oskarżona traci swój kapitał publiczny i zawodowy, nie mając adekwatnych w tej sytuacji narzędzi samoobrony. Propozycją ML jest sięganie po drag, kamp i logikę karnawału, by bronić swoich granic. Śpiewa: „Lecz kiedy *cancel*, ona śmieje się, śmieje się”.

Kawałek *Hajsu* to intertekstualne nawiązanie do utworu Doroty Masłowskiej *HAIJŚ*. Jest to opowieść o presji zarabiania i odnoszenia sukcesu, ale też trudnościach, jakie wiążą się z występowaniem na scenie. Wymagający profesjonalny strój i makijaż drag wiążą się z dużymi nakładami finansowymi, podczas gdy działalność na alternatywnej scenie nie zapewnia wysokich zarobków. Ostatni utwór na płycie, *Nie mam czasu*, jest podziękowaniem dla wszystkich osób

⁴⁴ Drag queens pierwotnie śpiewały do akompaniamentu muzyki granej na żywo, aż do lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy pojawił się nowy styl występów — nagrany wokół lub playback. To rozróżnienie nadal służy za podstawę wartościowania niektórych performansów — autorskie ceni się wyżej, jako formę sztuki, a nie imitacji.

⁴⁵ Post na profilu Mona Lizak, Facebook, 25.10.2023, https://tiny.pl/dvnpng_2x.

wspierających ML w jej karierze scenicznej. Jest to nostalgiczna opowieść o przepracowaniu, pracoholizmie, braku czasu na rozwijanie głębszych relacji.

Prywatne jest polityczne

W utworach składających się na drugą część *Masek* pojawia się bardziej osobisty i pesymistyczny ton, a także różnorodne (głównie negatywne) emocje takie jak smutek, rezygnacja i melancholia (*Tylko raz*), a także lęk, bezsilność i rozpacz. Przyczyny tych stanów są różne. Na przykład w utworze *Maski* ML akcentuje negatywny wpływ nowomediálních trendów na postrzeganie ciała i poczucie własnej wartości. Promowana w mediach społecznościowych kultura diety i wyśrubowane kanony piękna są często wymieniane w literaturze przedmiotu jako jedne z przyczyn zaburzeń odżywiania takich jak anoreksja, bulimia czy fitoreksja (uzależnienie od ćwiczeń). Anoreksja bywa wręcz promowana na Instagramie jako pożądany styl życia, a osoby identyfikujące się z tym ruchem często nazywają siebie motylkami⁴⁶. W utworze *Maski* społeczna presja „dobrego wyglądu” wpisana zostaje w metaforę mediów jako lustra weneckiego, oddzielającego tych, którzy oglądają i są w pozycji uprzywilejowanej, od obiektów, na których osadza się dyscyplinujące spojrzenie. W tle akcentowane są problemy takie jak nadużywanie alkoholu, brak zrozumienia i akceptacji dla inności („Akceptacji brakuje wszędzie / Ciągłe musimy stać w równiutkim rzędzie / Będąc innym jesteś w błędzie / Kto na odwagę w końcu się zdobędzie?”).

Kawałek *Nie mogę wstać* opisuje psychiczne zmagania towarzyszące bulimii — zaburzeniom odżywiania charakteryzującym się kompulsywnym przejadaniem się, po których występują zachowania kompensacyjne (wymioty). O zmaganiu z chorobą ML opowiedziała dwudziestego maja 2023 roku podczas promocji płyty w krakowskim klubie ZOO. Choć w samym tekście nie pada słowo „bulimia”, otrzymujemy emocjonalny portret osoby cierpiącej na „demoniczne opętanie”. W wywiadzie dla „Repliki” ML wyznała:

Gdy postanowiłam zostać drag queen, dużo rzeczy odblokowało się w mojej głowie, inaczej na siebie spojrzalam. Wiesz, cierpię na bulimie; moment, gdy spotkałam się z publicznością, która dała mi dużo pozytywnej energii, pokazała, że jestem super taka, jaka jestem, był bardzo ważny. Pomimo iż od debiutu przytyłam jakieś 30 kg, to aż tak mnie to nie martwi. Myślę, że gdybym przybrała na wadze te 3 lata temu, to nie wyszłabym na scenę, a dzisiaj wychodzę i to z przyjemnością⁴⁷.

W tym sensie występy sceniczne w konwencji dragu mogą wpisywać się w dyskurs ciałopozytywności, który w tym wypadku zorientowany jest ma krytykę maskulinistycznej normy i konsumpcyjnego stylu życia.

⁴⁶ Zob. K. Stabach, *Głodne*, s. 54.

⁴⁷ A. Radosińska, *Baba z brodą*.

Rejestrując różne formy kultury gejowskiej ML nie moralizuje, jednak w jej utworach można wyczuć jakiś rodzaj melancholii i rozczarowania, przede wszystkim kondycją współczesnego pokolenia „freak freak” (*Dickpick*), eksperymentującego z przekraczaniem granic, ale pozbawionego autentyzmu i zagubionego w relacjach. W wywiadzie dla „Repliki” artysta opisuje środowisko osób LGBT+ jako wewnętrznie podzielone, jednoczące się w obliczu eskalacji opresji (na przykład podczas Czarnych Protestów czy po aresztowaniu Margot), ale na co dzień nieudzielające sobie wsparcia. W albumie znajdziemy też liryczne piosenki o rozstaniu (*Dance Alone, Dziękuję Ci kochanie*), będące opowieścią o toksycznych relacjach (zakochanie w osobie narcystycznej, zdrady, nadużywanie alkoholu i narkotyków jako forma odreagowania stresu, seks niekonsensualny) i zawodach miłosnych.

Mimo nieobecności nachalnego dydaktyzmu, artysta kieruje uwagę swojej publiczności na istotne kwestie, takie jak wewnętrzne podziały w społeczności LGBT+ oraz trudności z budowaniem autentycznych relacji w obliczu opresji i zagubienia.

Kontrkulturowe publiczności — podsumowanie

We wczesnych latach siedemdziesiątych XX wieku teoretycy kultury pracujący w Birmingham (w ramach tak zwanych brytyjskich studiów kulturowych) wykorzystali pojęcie subkultury, stosowane pierwotnie w badaniach nad przestępczością nieletnich, aktywnością gangów i przestępczością zorganizowaną do badania młodzieżowych stylów kulturowych kształtujących się po drugiej wojnie światowej. Stuart Hall i Tony Jefferson⁴⁸ opisali subkultury jako formy oporu wobec porządku powojennego i „utowarowionych” form kulturowych. Termin „kontrkulturowe publiczności” odnosi się zatem do grup ludzi, które reprezentują alternatywną kulturę lub subkulturę i aktywnie uczestniczą w przestrzeni publicznej w sposób sprzeciwiający się dominującym normom społecznym i kulturowym. Publiczności te są często związane ze ruchami społecznymi, subkulturami, czy grupami marginalizowanymi, które odwołują się do własnych wartości, symboli i sposobów wyrażania się, niezależnie od mainstreamowych trendów czy norm. Michel de Certeau określał takie działania jako formy partyzantki (podobnie jak Umberto Eco i John Fiske) rewindykujące hierarchiczne stosunki władzy w społeczeństwie. Mowa tu o niezliczonych praktykach życia codziennego, za pomocą których użytkownicy (na przykład przestrzeni miejskich) odbierają sobie przestrzeń zorganizowaną przez narzucone techniki produkcji społeczno-kulturowej⁴⁹.

⁴⁸ *Resistance Through Rituals Youth Subcultures in Post-War Britain*, red. S. Hall, T. Jefferson, Birmingham 2006.

⁴⁹ M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley 1984, s. 175–191.

Dzisiaj możemy zaryzykować tezę, że scena drag sprzyja rozwojowi kontrkulturowej społeczności LGBT+, ponieważ służy za zapalnik transformującej polityki queerowej, sprzeciwiającej się zarówno heteroseksualnym normom kultury dominującej, jak i stylistycznym normom komercyjnej sceny klubów gejowskich. „Tak naprawdę queerowa historia to po prostu historia kontrkultury” — pisze Krakowska⁵⁰. Twórczość Mony Lizak łączy subtelny kamp, drag, tradycję performansu i konwencje gatunkowe rapu, aby obnażyć opresyjność porządku społeczno-kulturowego, w którym funkcjonujemy. Warto przy tym podkreślić, że trudno dostrzec jakkolwiek stylistyczną ciągłość czy jednolite parametry gatunkowe, które definiowałyby ML raz na zawsze. Artysta praktykuje podejście otwarte na wielość, płynność strategii tożsamościowych i kulturowych. Praktykowanie queeru na scenie i poza nią daje nam wgląd w nowe koncepcje podmiotowości, praktyk społecznych (takich jak związki osób tej samej płci, aseksualność, androgyniczność, poliamoria, BDSM itp.) i relacji, kreując zmianę w sferze wyobraźni i praktyki społecznej.

Twórczość ML otwiera przestrzeń do refleksji nad złożonymi problemami społecznymi takimi jak hegemoniczna męskość i uległa kobiecość, heteronorma, marginalizacja mniejszości, przemoc instytucjonalna, ekspansja kapitalizmu czy kryzys klimatyczny. Istotną rolę w jej utworach odgrywają też monstrialność i kampaństwo, z których korzysta jako skutecznych form oporu opresyjnych struktur. W ten sposób tworzy się platforma dla kontrkulturowych publiczności, wspierających ruchy społeczne dążące do zmiany i równości⁵¹.

Bibliografia

Opracowania

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. Goreń, A. Goreń, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1981.
- Butler J., *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Certeau M. de, *The Practice of Everyday Life*, University of California, Berkeley 1984.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

⁵⁰ J. Krakowska, *Osoby. Penny Arcade i nowojorska scena queerowa*, „Didaskalia” 2014, nr 123, s. 35.

⁵¹ Jeden element polskiej sceny drag pozostawia jednak niedosyt. Wiele drag queens i kings prezentuje wyrazistą osobowość sceniczną, bawiąc się konwencjami płciowymi i kulturowymi, jednak często pomijając lub minimalizując kwestie związane z różnorodnością na tle koloru skóry, pochodzenia, wieku czy statusu ekonomicznego. Scena drag mogłaby stać się jeszcze bardziej inkluzywna i reprezentatywna przez uwzględnienie głosów osób niebiałych, o różnym stopniu sprawności.

- Garland-Thomson R., *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, przeł. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.
- Krakowska J., *Odmieńca rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Wydawnictwo Karakter, Kraków-Warszawa 2020.
- Krakowska J., *Osoby. Penny Arcade i nowojorska scena queerowa*, „Didaskalia” 2014, nr 123, s. 32–43.
- Maertens J.-T., *Maska pierwotna i seksualność*, przeł. A. Łuksza, [w:] *Paradoksy maski. Antologia*, red. W. Dudzik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 51–82.
- Mizielińska J., Stasińska A., *Drag king/drag queer*, [hasło w:] *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 94–97.
- Newton E., *Wzorce ról*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Universitas, Kraków 2012, s. 459–490.
- Oswald F., Lopes A., Skoda K., Hesse C.L., Pedersen C.L., *I'll Show You Mine so You'll Show Me Yours: Motivations and Personality Variables in Photographic Exhibitionism*, „The Journal of Sex Research” 57, 2019, nr 5, s. 597–609, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00224499.2019.1639036>.
- Pelczar M., *Niepokój w dragu. Zjawisko drag a impuls normalizacyjny*, [w:] *Przebrani w pleć. Zjawisko drag w kulturze*, red. P. Szkudlarek, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2010, s. 17–25.
- Pernet H., *Maski*, przeł. A. Skucińska, [w:] *Paradoksy maski. Antologia*, red. W. Dudzik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 33–50
- Stabach K., *Głodne. Reportaże o (nie)jedzeniu*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2023.
- Steele V., *Moda, fetysz, fantazja*, przeł. D. Sosnowska, [w:] *Paradoksy maski. Antologia*, red. W. Dudzik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 275–283.
- Strategie queer. Od teorii do praktyki*, red. M. Kłosowska, M. Drozdowski, Difin, Warszawa 2012.
- Resistance Through Rituals Youth Subcultures in Post-War Britain*, red. S. Hall, T. Jefferson, Routledge, Birmingham 2006.
- Świrek A., *Performatywne aspekty queer — krótka historia rozwoju kultury drag kings na scenie zagranicznej i polskiej*, [w:] *Queer studies. Podręcznik kursu*, red. M. Abramowicz, R. Biedroń, J. Kochanowski, Kampania Przeciw Homofobii, Warszawa 2010, s. 147–158.
- Taylor J., *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-Making*, Peter Lang, Bern 2012.
- Taylor S., *Bydłęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, przeł. K. Makaruk, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.
- Weihe R., *Paradoks maski*, przeł. A. Łuksza, [w:] *Paradoksy maski. Antologia*, red. W. Dudzik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 64–66.
- Wojtaszczyk J., *Cudowne przegięcie. Reportaż o polskim dragu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2022.
- Zimmerman J., *Kobiety i inne potwory. Tworzenie nowej mitologii*, przeł. H. Pustuła-Lewicka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.

Filmografia

- Festiwal Wigstock*, reż. Ch. Moukarbel, USA 2019.
- Królowa* (2022, Netflix, Polska).
- Nago, głośno, dumnie* (2023, HBO Max, Polska).
- Boylesque*, reż. B. Kowalczyk, Polska 2022.
- Paryż płonie (Paris is Burning)*, reż. J. Livingston, USA 1990.

Źródła internetowe

- Krajewski W., „*Może i wiekowa ze mnie kobieta, ale dalej na fleku!*” *Lulla La Polaca, najstarsza polska drag queen, o starości, seksie seniorów i odchodzeniu*, „Zwierciadło”, 27.03.2023, <https://zwierciadlo.pl/spotkania/540208,1,moze-i-wiekowa-ze-mnie-kobieta-ale-dalej-na-fleku-lulla-la-polaca-najstarsza-polska-drag-queen-o-starosci-seksie-seniorow-i-odchodzeniu.read>.
- Kultura gwałtu*, [hasło w:] European Institute for Gender Equality/Glossary and Thesaurus, https://eige.europa.eu/publications-resources/thesaurus/terms/1314?language_content_entity=pl.
- Mona Lizak*, [hasło w:] Wikipedia [PL], https://pl.wikipedia.org/wiki/Mona_Lizak.
- Post na profilu Mona Lizak, Facebook, 25.10.2023, <https://www.facebook.com/share/p/5dZtR4ET7VTLxVCB/>
- Radosińska A., *Baba z brodą. Z drag queen Moną Lizak, która 20 maja wydała swój debiutancki album „Maski”, rozmawia Anna Radosińska*, „Replika”, 2.10.2023, replika-online.pl/baba-z-broda/.
- Radosińska A., *Premiera debiutanckiego albumu Mony Lizak już 20 maja! + Mamy dla Was niespodziankę*, „Replika”, 10.05.2023, <https://replika-online.pl/premiera-debiutanckiego-albumu-mony-lizak-juz-20-maja-mamy-dla-was-niespodzianke/>.
- Rainbow Capitalism*, [hasło w:] Wikipedia [EN], https://en.wikipedia.org/wiki/Rainbow_capitalism.
- Rolka na profilu Mona Lizak, Facebook, 10.06.2023, <https://www.facebook.com/reel/921283935838978>.
- BDSM*, [hasło w:] Wikipedia [PL], <https://pl.wikipedia.org/wiki/BDSM>.
- Modliszka*, [hasło w:] Miejski.pl, słownik slangu i mowy potocznej, <https://www.miejski.pl/slowo-Modliszka>.

W kręgu literatury kryminalnej

Anna Gemra

ORCID: 0000-0003-2389-4337

Uniwersytet Wrocławski

Herkules Poirot i marny kryminał. Na marginesie powieści Agathy Christie *Morderstwo w Orient Expressie* (1934)

Słowa kluczowe: Agatha Christie, *Morderstwo w Orient Expressie*, Herkules Poirot, reguły dobrego kryminału, S.S. Van Dine, Ronald Knox, fizjonomika, schemat, konwencja kryminału detektywistycznego, gra z czytelnikiem

Keywords: Agatha Christie, *Murder on the Orient Express*, Hercule Poirot, rules for a good detective novel, S.S. Van Dine, Ronald Knox, physiognomy, scheme, genre rules of detective fiction, playing with the reader

Hercule Poirot and the Poor Crime Story: Comments on Agatha Christie's Novel *Murder on the Orient Express* (1934)

Summary

In the late 1920s, detective fiction was entering its golden age and already had a huge readership. In addition to original crime stories, many highly formulaic works began to appear, whose authors had no ideas of their own, but wanted to use the publishing and financial success of the crime story for their own purposes. Eventually, several sets of rules were created (most famously by S.S. Van Dine and Ronald Knox) intended for writers meaning to craft a good crime story. In *Murder on the Orient Express*, Agatha Christie reached for many solutions well known to readers from 'poor crime stories,' such as the appearance of the murderer, basing the investigation on hunches instead of deduction, introducing more than one villain, etc. She invited readers to a game, the stakes of which were solving a seemingly completely formulaic, but in fact extremely sophisticated murder mystery.

The plot, woven with clichés and ‘forbidden tricks,’ was constructed in such a way as to show that the mere fact of using clichés does not mean that the work will be poor in terms of craft. The only thing that matters is what the writer does with stereotypes and how creatively approaches them.

Cały świat to scena

William Shakespeare, *Jak wam się podoba* (akt II, sc. 7, przeł. S. Barańczak)

We wrześniu 1928 roku S.S. Van Dine [właśc. Willard Huntington Wright] opublikował w „The American Magazine” *Twenty Rules for Writing Detective Stories*¹; rok później, w październiku 1929, w „Publishers’ Weekly” ukazały się *Ten Rules for a Good Detective Story* Ronalda Knoxa². I Van Dine, i Knox skonstruowali je (jak należy przypuszczać) w trosce o jakość publikowanych tekstów. Powieść detektywistyczna stała się modna wśród odbiorców, a zatem i wśród pisarzy, którzy chcieli odnieść sukces zawodowy i ekonomiczny. Skutkowało to powstawaniem wielu utworów bardzo schematycznych i posługujących się łatwo rozpoznawalnymi przez odbiorców kliszami. Jedną z takich klisz była aparycja przestępców, których autorzy wyposażali w cechy od razu sytuujące ich w gronie osób najbardziej podejrzanych, by w finale potwierdzić to, co sugerowali publiczności od pierwszej karty.

Wydawać by się mogło, że zasady Van Dine’a czy Knoxa nie dotyczą twórców kryminalnych tego formatu, co Agatha Christie, bo ci, mając znakomity warsztat, stronią od podobnych rozwiązań. A jednak w *Morderstwie w Orient Expressie* czytelnicy od samego początku stykają się z chwytami piętnowanymi przez Van Dine’a i Knoxa. Przede wszystkim — z takim opisem postaci, który od razu wskazuje czytelnikowi, że może to być złoczyńca.

„Nie podoba mi się pańska twarz”

„Nie podoba mi się pańska twarz”³ — mówi Herkules Poirot — i nie przyjmuje propozycji pracy od *monsieur* Ratchetta, Amerykanina. Odmowa z takiego powodu wydaje się dziwna, zwłaszcza że detektyw został poinformowany, iż

¹ S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, „The American Magazine” 106, 1928, nr 3 [September], s. 129–131. W artykule będę korzystać z wydania: S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, [w:] S.S. Van Dine, *The Winter Murder Case*, <https://tiny.pl/dkg8j> (dostęp: 3.10.2023).

² R. Knox, *Ten Rules for a Good Detective Story*, „Publishers’ Weekly” 5.10.1929 (116, 1929, nr 14), s. 1729, <https://tiny.pl/d4v5c> (dostęp: 14.03.2023).

³ A. Christie, *Morderstwo w Orient Expressie*, przeł. A. Wiśniewska-Walczyk, Wrocław 1991, s. 37. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty będą pochodzić z tego wydania; zachowuję również zastosowaną przez wydawców pisownię, wyróżnienia itp. Numery stron podano w nawiasach.

mężczyzna obawia się o własne życie. A jednak ten tak dociekliwy i skrupulatny Poirot, z którego sposobami postępowania czytelnicy mogli się zapoznać już w kilku wcześniejszych powieściach, począwszy od *Tajemniczej historii w Styles* (*The Mysterious Affair at Styles*, 1920)⁴, odrzuca ofertę, nie wnikając, dlaczego ktoś miałby czyhać na głowę jego potencjalnego zleceniodawcy. Nawet nie stara się dowiedzieć czegoś więcej — podejmuje decyzję na podstawie samego wyglądu Ratchetta.

Istotnie, prezencja tego ostatniego, tak jak przedstawia ją narrator, faktycznie niezbyt zachęca do nawiązywania z nim kontaktu. Z pozoru nie ma w jego fizjonomii praktycznie niczego, co wykraczałoby poza normę:

Był to mężczyzna w wieku między sześćdziesiątką a siedemdziesiątką. Z pewnej odległości wydawał się dobrotliwym filantropem. Jego nieznacznie łysiejąca głowa, wypukłe czoło, uśmiech odsłaniający bardzo białe, sztuczne zęby — wszystko to przemawiało na rzecz dobrodusznego charakteru. (s. 22)

Temu nobliwemu, budzącemu szacunek wyglądowi „[z]aprzeczały [wszakże] [...] oczy: małe, głęboko osadzone i chytre” (s. 22)⁵. Zwraca też uwagę głos — „nieco ochryply [...] [b]rzmiały fałszywie, miękko, groźnie” (s. 22). Pojawiają się więc określenia stricte wartościujące, każące wyciągać wnioski dotyczące charakteru bohatera wyłącznie na podstawie jego powierzchowności; budujące jego negatywny wizerunek w wyobraźni czytelnika. Wiele z nich pochodzi od narratora: od pierwszych stron powieści tworzy on portret Ratchetta jako osoby wysoce antypatycznej.

Pejoratywny obraz postaci jest uzupełniany i wzmacniany przez uwagi protagonistów. Hrabia Andrenyi stwierdza na przykład, że Amerykanin ma niesympatyczną twarz (s. 124); podobnie sądzi — wedle słów pułkownika Arbuthnota — panna Mary Debenham, guwernantka (s. 132)⁶; na *monsieur* Boucu, „dyrektor[ze] Compagnie Internationale des Wagon Lits” (s. 21), znajomym belgijskiego detektywa, Ratchett wywiera „nieprzyjemne wrażenie”, mimo tego, iż ma, w jego opinii, „szacowny wygląd” (s. 23). Sam Poirot przy drugim spotkaniu zauważa, że fizjonomia Ratchetta jest odpychająca (s. 33–34); odnotowuje również „fałszywą

⁴ Od 1923 roku Herkules Poirot pojawiał się również w opowiadaniach. Pierwsze z nich nosiło tytuł *The Affair at the Victory Ball* (*Wypadki na Balu Victory*, tytuł alternatywny: *Wypadki na Balu Zwycięstwa*) i wyszło w tygodniku „The Sketch” w marcu 1923 roku, a następnie w zbiorze *Wczesne sprawy Poirota* (*Poirot's Early Cases*, 1974).

⁵ Uwagi na temat „chyttrych” (w oryginale: „shrewd”; „shrewdly” — czyli mowa raczej o przenikliwym, świdrującym spojrzeniu) oczu pojawiają się również wtedy, gdy Ratchett rozmawia z Poirotem, proponując mu pracę (s. 35–37). Por. A. Christie, *Murder on the Orient Express* [epub], Harper, New York-London-Toronto-Sydney 2011. O ile nie wskazano inaczej, wszystkie cytaty i odwołania do oryginału będą odnosić się do tego wydania, z zachowaniem zastosowanej przez wydawców pisowni, wyróżnień itp. Cytaty z wydania anglojęzycznego przywołuję, gdy ich treść zasadniczo odbiega od tłumaczenia.

⁶ Pomijam fakt, że hrabia Andrenyi, pułkownik Arbuthnot i panna Debenham (oraz wszyscy poza Poirotem, Boucem i doktorem Constantine) byli od początku dokładnie świadomi tego, kim jest Ratchett. W artykule uwzględniam poziom wiedzy, jaki na danym etapie rozwoju fabuły mają detektyw, jego dwaj towarzysze i czytelnicy.

dobroduszość linii brwi” i — po raz kolejny — „małe, okrutne oczka” (s. 33–34)⁷. Jednak od samego początku Amerykanin wyzwała w nim znacznie silniejsze emocje niż w pozostałych bohaterach. W rozmowie z Boucem Belg mówi:

— Kiedy mijiał mnie w restauracji [...] doznałem osobliwego uczucia. Tak jakby mijalo mnie dzikie zwierzę. Okrutne, bezlitosne, bestia!

[...]

— [...] Jego ciało, ta klatka, jest w każdym calu godna szacunku. Ale spoza kraty wзира dzika bestia.

[...]

— [...] [N]ie mogę się pozbyć wrażenia, że otarłem się o zło. (s. 23–24)

Detektyw wydaje się patrzeć głębiej niż jego towarzysz, poza to, co czysto zewnętrzne. Ponieważ jego zawód wiąże się między innymi z próbą zrozumienia, jak działają — mogą działać — ludzkie umysły, jest to dla niego naturalne zachowanie: musi umieć oddzielić to, co jest grą pozorów, budowaniem sobie społecznie akceptowanego wizerunku, od tego, co się za taką iluzją kryje, a więc prawdy o danej osobie, o jej charakterze i mentalności. Dostrzega więc, że jeśli chodzi o Samuela Edwarda Ratchetta, zewnątrz — wspomniany przez Bouca szacowny wygląd — wprawdzie odpowiada regułom przyjętym przez środowisko, w którym Amerykanin przebywa, ale to tylko mimikra; swoista charakterystyka na użytek publiczności, spodziewającej się odpowiedniego entourage'u, przyzwyczajonej do określonego ubioru, zachowań i na tej podstawie oceniającej ludzi⁸. Takie dostosowanie się do oczekiwań świata można nazwać, za Ervingiem Goffmanem, fasadą osobistą⁹. Wynika ona z fasady społecznej: wchodząc na scenę życia społecznego, człowiek zgadza się na odgrywanie konkretnej roli (biznesmena, urzędnika, prawnika — ale też matki, ojca, dziecka itp.), a z nią związane jest przestrzeganie przyjętych w danym środowisku norm. Dopiero dostosowując się do nich, jednostka może funkcjonować w konkretnym otoczeniu¹⁰.

⁷ W oryginale: „Poirot studied that unprepossessing face, noting the false benevolence of the brow and the small, cruel eyes”. Określenie „unprepossessing face” można byłoby przetłumaczyć także jako „niewyróżniająca się twarz”, „taka, jakich wiele”. Zob. A. Christie, *Murder on the Orient Express*. Przekład polski został tak zbudowany, że informacja o wyglądzie twarzy pochodzi nie od Poirota, lecz od narratora, zaś uwagi dotyczące brwi i oczu — już od samego detektywa.

⁸ Dale G. Leathers stwierdza, iż „wygląd fizyczny determinuje nie tylko pierwsze, ale również bardziej trwałe wrażenia, jakie wywieramy na innych” (D.G. Leathers, *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, przeł. M. Trzcińska, red. Z. Nęcki, Warszawa 2007, s. 175). Elliot Aronson pisze, że „popularne poradniki często [...] zachęcają czytelników, by »ubierali się dla sukcesu«, tzn. nosili właściwe ubrania, które stworzą *image* osoby odnoszącej sukcesy” (E. Aronson, *Człowiek — istota społeczna*, przeł. J. Radzicki, Warszawa 2005, s. 129–131).

⁹ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000, s. 57 n. W oryginale Goffman posiłkuje się terminologią teatralną: sięga po określenie „front” w znaczeniu konkretnego miejsca sceny — tego znajdującego się najbliższej widza. Polskie słowo „fasada”, zastosowane w przekładzie, nie w pełni więc oddaje myśl autora tekstu. Zob. E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh 1956, s. 52 n.

¹⁰ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 54–55, 57.

Goffman swój tekst opublikował w 1956 roku, miał więc jeszcze okazję obserwować społeczeństwo podobne do tego z czasów akcji powieści Agathy Christie — silnie zhierarchizowane i przyzwyczajone do postrzegania i kategoryzowania ludzi poprzez łatwo rozpoznawalne, zewnętrzne oznaki statusu. Oprócz kwestii wprost wynikających z umiejscowienia na drabinie społecznej, takich jak pochodzenie, piastowane tytuły czy sprawowane funkcje, należały do nich zamieszkiwanie „odpowiedniej” nieruchomości, posiadanie samochodu modnej marki, uprawianie sportu kojarzonego z określonymi sferami (albo przynajmniej deklarowanie zainteresowania nim i znajomości zasad), jak tenis lub golf, możliwość zatrudnienia służby, bywania w prestiżowych miejscach, udziału (organizacji) polowań czy podróżowania itp.¹¹ — nawet jeśli były to tylko pozory, jak w wypadku wielu innych protagonistów dzieł Agathy Christie¹². Ratchett zachowywał się zatem tak, jak ówczasie od człowieka z jego pozycją finansową oczekiwano: zatrudnił sekretarza i kamerdynera, nie żałował pieniędzy na wygody oraz przyjemności. Poirot, odkrywszy tożsamość zabitego (naprawdę nazywał się Cassetti i był mordercą), stwierdza, że ten, uciekając przed samosądem, „[z]mienił nazwisko i wyjechał z Ameryki. [...] [S]tał się wytwornym dżentelmenem, podróżującym za granicą i żyjącym z *rentes*” (s. 78)¹³. Niewiele więcej wiadomo na jego temat. Nawet dwie stale towarzyszące mu osoby dysponują bardzo ograniczoną wiedzą w tej kwestii — Edward Henry Masterman, kamerdyner, mówi, iż jego chlebodawca „łatwo tracił nad sobą panowanie”, a sekretarz, Hector MacQueen — że nie znał języków obcych, miał amerykańskie obywatelstwo, nigdy nie opowiadał o sobie i o swoim życiu w USA i być może wstydził się swojego pochodzenia (s. 60)¹⁴. Są to jednak tylko domniemania¹⁵. Wydaje się zatem, że z zabitym nie wiąże

¹¹ Goffman posłużył się przykładem urzędników państwowych, należących zwykle „do jednego lub dwóch klubów o wysokim prestiżu i znacznym luksusie [...] Kluby te są instytucjami klas wyższych” — a według Goffmana „osoby, które wzniosły się na szczyt administracji, [...] przyjmują »ton« i »barwę« klasy innej niż ta, do której należały z urodzenia”. Nie sposób jednak ustalić, jaka była/jest skala tego zjawiska (*ibidem*, s. 52–53).

¹² Tak dzieje się na przykład w *Śmierci na Nilu* (*Death on the Nile*, 1937), w której większość bohaterów wiezie życie ponad stan lub co najmniej balansuje na krawędzi bankructwa, udając, że są w dobrej sytuacji finansowej.

¹³ W oryginale: „Since then he has been a gentleman of leisure, travelling abroad and living on his *rentes*” (A. Christie, *Murder on the Orient Express*). Nie ma tu mowy o wytworności: „a gentleman of leisure” oznacza osobę niezależną finansowo, taką, która nie musi pracować i robi to, co chce — dla własnej przyjemności. Użyte przez Poirota francuskie słowo *rentes* wskazuje, że Ratchett żył z odsetek od kapitału. W przekładzie używana jest spolszczona wersja słowa *gentleman*. Ze względów stylistycznych w pracy będą korzystać zarówno z niej, jak i z oryginalnej formy tego słowa.

¹⁴ Tak w polskim tłumaczeniu. Oryginał wydaje się jednak wskazywać na coś innego. Sekretarz mówi bowiem: „— Mr. Ratchett never spoke of himself, or of his life in America. / — Why do you think that was? / — I don't know. I imagined that he might have been ashamed of his beginnings” (A. Christie, *Murder on the Orient Express*). Chodziłoby zatem raczej o początki Ratchetta w znaczeniu tego, kim był i co robił, zanim stał się podróżującym po świecie bogatym rentierem. Są to jednak jedynie domysły sekretarza, a nie wiedza poparta dowodami.

¹⁵ Należy przypomnieć, że choć Masterman i MacQueen byli świadomi tego, kim jest Ratchett, zapewne nie mieli szczegółowych informacji na temat jego wykształcenia, pochodzenia itp.

się nic szczególnego — ot, mężczyzna, jakich wiele, zamożny gentleman bez zobowiązań i rodziny, pragnący zwiedzać świat, pilnie strzegący swojej prywatności.

Za wspomnianą wyżej fasadą przyzwoitości, zwyczajności i ogłady skrywa się jednak, widoczne choćby w oczach — tym „zwierciadło duszy”¹⁶ — prawdziwe „ja” Ratchetta. Detektyw nigdy wcześniej nie poznał Amerykanina, a mimo to ten ostatni wydaje się źle do niego nastawiony. Gdy przypadkiem spotkali się w restauracji, a Ratchett „przebiegł wzrokiem po sali, jego oczy przez chwilę zatrzymały się na Poirocie. I właśnie w tej sekundzie w jego spojrzeniu pojawiła się dziwna wrogość i nienaturalne napięcie” (s. 22). W tym drobnym ułamku czasu oczy protagonisty zdradziły to, co kryło się pod przybraną przez niego maską: nienawiść do przedstawicieli prawa, do ludzi, którzy, jak belgijski detektyw, zajmują się odkrywaniem zbrodni i zbrodniarzy, ale też lęk przed nimi, przed tym, co reprezentują (ujawnia to widoczne w spojrzeniu przestępcy napięcie).

Według badaczy twarz odgrywa największą rolę w ujawnianiu emocji¹⁷, a „[u]miejętność rozpoznawania, identyfikowania i odpowiedniego reagowania na poszczególne wyrazy mimiczne jest kluczową zdolnością dla funkcjonowania człowieka w społeczeństwie”¹⁸. Nie oznacza to jednak, że wszyscy ludzie posiadli tę umiejętność w jednakowym stopniu. Różnice widać już między reprezentantami poszczególnych płci¹⁹; niejednakowa może być także jednostkowa wrażliwość na przekaz mimiczny, wynikająca chociażby z kompetencji społecznych²⁰, zdrowia psychicznego²¹, nieprawidłowości w budowie mózgu itp.²²

¹⁶ Zob. m.in. J.G. Herder, *Oko*, [hasło w:] J. Herder, *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 109; W. Kopaliński, *Oko*, [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 271.

¹⁷ Zob. np. E. Dolata, *Psychologia poznawania twarzy i ich ekspresji*, Trans Humana, Białystok 2001; A.J. Bierach, *Komunikacja niewerbalna. Sztuka czytania z twarzy: język twarzy, mimika, portrety, parajęzyk*, przeł. E. Białek, J. Błoch-Białek, Wrocław 1996.

¹⁸ E. Kamasz, *Twarze i ich percepcja — kilka słów o tym, jak przetwarzamy ekspresję emocjonalną ludzkich twarzy, z uwzględnieniem roli wybranych cech osobowości w tym procesie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J — Paedagogia–Psychologia” 31, 2018, nr 4, s. 315.

¹⁹ Na ten temat zob. m.in. J.A. Hall, *Gender Effects in Decoding Nonverbal Cues*, „Psychological Bulletin” 85, 1978, nr 4, s. 845–857.

²⁰ Zob. m.in. G. Eickers, J. Prinz, *Emotion Recognition as a Social Skill*, [w:] *The Routledge Handbook of Philosophy of Skill and Expertise*, red. E. Fridland, C. Pavese, Routledge 2020, s. 347–361; E.W. Simon, M. Rosen, E. Grossman, E. Pratowski, *The Relationships among Facial Emotion Recognition, Social Skills, and Quality of Life*, „Research in Developmental Disabilities” 16, 1995, nr 5, s. 383–391.

²¹ Więcej w: H. Berenbaum, T.F. Oltmanns, *Emotional Experience and Expression in Schizophrenia and Depression*, „Journal of Abnormal Psychology” nr 101, 1992, nr 1, s. 37–44; M. Pansa-Henderson, D.J. de L’Horne, I.H. Jones, *Nonverbal Behaviour as a Supplement to Psychiatric Diagnosis in Schizophrenia, Depression, and Anxiety Disorders*, „Journal of Psychiatric Treatment and Evaluation” 4, 1982, s. 489–496.

²² Piszą o tym między innymi autorzy prac pomieszczonych w monografii *Aspects of Face Processing*, red. E. Hadyn *et al.*, Dordrecht-Boston-Lancaster 1986. Zob. też m.in. R. Adolphs, D. Tranel, *Impaired Judgments of Sadness but not Happiness Following Bilateral Amygdala Damage*, „Journal of Cognitive Neuroscience” 16, 2004, nr 3, s. 453–462.

Inaczej na te same znaki niewerbalne mogą też reagować przedstawiciele różnych zawodów czy odmiennych kultur²³.

Poirot — zapewne z racji zawodu, ale też i cech osobowości, w jakie wyposażała go kreatorka (jest bardzo wrażliwy i spostrzegawczy) — znakomicie potrafi odczytywać sygnały mimiczne, w tym przekazy podprogowe²⁴, co daje mu przewagę nad osobami, z (i nad) którymi pracuje. Może więc i nie rozpoznał w Ratchecie Cassettego (choć samą sprawę znał) — jak twierdzi Cyrus B. Hardman, jeden z bohaterów, zdjęcia w prasie są złej jakości („na fotografii robionej przez reportera nie poznałbym nawet własnej matki”, s. 144), a detektyw mógł widzieć wyłącznie takie fotosy, bo nigdy nie był w USA — ale za to dostrzegł w nim, w jego spojrzeniu, wspomniane wyżej wrogość i strach. Ratchett vel Cassetti doskonale bowiem wiedział (skąd? To nie zostaje wyjaśnione; można tylko domniemywać, że sława Poirota i jego osiągnięć dotarły nawet za ocean, a przy tym morderca od kilku lat podróżował po Europie i Azji, więc miał styczność z informacjami ze „Starego Kontynentu”), kim jest siedzący niedaleko niego mężczyzna. To dlatego, gdy na chwilę przestał się kontrolować, „spoza kraty [...] [wyjrzała] dzika bestia” — ekspresja mimiczna, jeden z przejawów odruchowych zachowań niewerbalnych, ujawniła to, co miało pozostać niewidoczne dla innych. Ale nie pozostało takim dla Poirota: ten intuicyjnie²⁵ wyczuł, że człowiek, który nań patrzy, nie jest „prawdziwy” — to tylko aktor, starający wpisać się w przyjętą, lecz niepasującą do jego osobowości rolę. Ratchett wykorzystuje ciało, zewnątrz — coś, co ukazuje światu jako reprezentację siebie — w charakterze kostiumu. Odpowiednio przygotowany, służy mu on do zasłaniania tego, kim faktycznie, w głębi duszy, jest; do ukrywania jego rzeczywistego jestestwa. To nie tyle wybór, ile przymus: chwyt ratujący życie i umożliwiający wygodną egzystencję bez konieczności lękania się, że ktoś go rozpozna jako przestępcę i ujawni jego prawdziwą tożsamość.

Jeśli Cassetti chce przetrwać, musi się stać Ratchettem, musi się ukrywać za fasadą „amerykańskiego gentelmana”: jako on sam nie mógłby funkcjonować w społeczeństwie, które nie akceptuje porywaczy i morderców, zwłaszcza porywaczy i morderców dzieci²⁶ — a to była jego prawdziwa natura. Tę dostrzeżę

²³ Zob. np. A. Awasthi, M.K. Mandal, *Facial Expressions of Emotions: Research Perspectives*, [w:] *Understanding Facial Expression in Communication: Cross-Cultural and Multidisciplinary Perspectives*, red. A. Awasthi, M.K. Mandal, New Delhi 2015, s. 1–19; P. Ekman, W.V. Friesen, *Constants across Cultures in the Face and Emotion*, „Journal of Personality and Social Psychology” 17, 1971, nr 2, s. 124–129.

²⁴ Na temat takich informacji zob. m.in. R.K. Ohme, *Podprogowe informacje mimiczne*, Warszawa 2003; B. Bhushan, *Study of Facial Micro-Expressions in Psychology*, [w:] *Understanding Facial Expressions in Communication*, s. 265–286.

²⁵ Intuicję rozumiem tu zgodnie z propozycjami psychologii kognitywnej — jako zdolność poznawczą. Zob. np. C.S. Nosal, *Inteligencja i intuicja. Komplementarność w strukturze zdolności umysłowych*, [w:] *Zdrowie i choroba. Problemy teorii, diagnozy i praktyki. Prace dedykowane pani profesor Helenie Sęk*, red. J.M. Brzeziński, L. Cierpiąłkowska, Gdańsk-Sopot 2008, s. 44 n.

²⁶ Jak mówi Poirot, Cassettego „uniewinniono [...] na podstawie jakiegoś proceduralnego niedopatrzenia. Niemniej groził mu samosąd ze strony społeczeństwa” (s. 78).

Poirot, patrząc na Ratchetta: rejestrując jego spojrzenie, tembr głosu, sposób, w jaki się wypowiada, jego zachowanie, nawet to, jak chodzi²⁷. Detektyw widzi jednak nie maskę, ciało-kostium — lecz ciało-klatkę, zatrzymującą bestię wewnątrz. To istotna różnica: zrzucenie kostiumu nie musi oznaczać zagrożenia dla publiczności, ale oswobodzenie (się) bestii — już tak. A Poirot wie, że „kraty” klatki są bardzo iluzoryczne: właściciel ciała sam się przecież w niej uwięził i tylko od niego zależy czy będzie trwał w tym stanie, czy też wypuści „dzikie zwierzę” na wolność. Niekoniecznie przy tym musi to być świadoma decyzja: może to być również działanie odruchowe, pod wpływem jakiegoś impulsu — tak jak wówczas, gdy Ratchett rozpoznaje detektywa. Wtedy na moment maska spada i widać to, co się pod nią kryje.

Można by powiedzieć, że w sytuacji spotkania Poirota z bandytą zadziałał instykt. Belg nie miał przecież zwyczaju ulegać nagłym uczuciom, polegał na chłodnej kalkulacji, logicznym wnioskowaniu opartym na dowodach. W tym konkretnym wypadku nie dysponował zaś żadnymi przesłankami, by podejrzewać Ratchetta o jakiegokolwiek niegodziwe uczynki. To wspomniana już intuicja bohatera, ale też jego zawodowe doświadczenie sprawiły, iż sama tylko obecność, spojrzenie i tembr głosu Amerykanina wyzwoliły w nim uczucia, o których mówi Boucowi. Nie chodzi tu o chwilowe, przelotne doznanie, lecz o coś znacznie silniejszego, zostawiającego w psychice ślad na tyle trwały, że detektyw „nie może się [go] pozbyć” (s. 23)²⁸. Nigdy wcześniej nie spotkał Ratchetta, można więc przyjąć, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem określanym w psychologii jako „pierwsze wrażenie”. To odbierana automatycznie, pozarozumowa, pozaświadomościowa informacja²⁹ uruchamiana przez bodźce oddziałujące na nasze zmysły. W tworzeniu się pierwszego wrażenia istotnych jest wiele czynników, takich jak na przykład sposób zachowania się, ubiór, wygląd, gestykulacja, kontakt wzrokowy, a nawet słuchana muzyka czy zamawiane potrawy³⁰. Ważną rolę odgrywają

²⁷ Są to istotne determinanty „pierwszego wrażenia”. Zob. m.in. Ch.L. Kleinke, *First Impressions: The Psychology of Encountering Others*, Englewood Cliffs 1975, *passim*; D.G. Leathers, *Komunikacja niewerbalna*, *passim*.

²⁸ Wskazywałoby zresztą na to użyte w oryginale „an impression”, oznaczające pewien nacisk, coś nie do odparcia. Dziękuję prof. Joannie Kokot za tę podpowiedź. Na coś silniejszego niż jedynie przelotne uczucie zwraca uwagę także etymologia użytego przez tłumacza słowa „wrażenie”. Choć w języku potocznym zwykliśmy je raczej kojarzyć z czymś chwilowym, ulotnym, wywodzi się ono od „wrazić (wrażać)” — czyli „siłą umieścić coś w czymś” — lub kimś. Zob. A. Brückner, *Wrażenie*, [hasło w:] A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 631. Zob. też *Wrażenie*, [hasło w:] *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 1247.

²⁹ Jak pisze Bogdan Wojciszke, „nasze wrażenia [na temat innych osób] powstają niemal natychmiastowo i na podstawie minimalnej informacji o drugim człowieku, co sugeruje raczej automatyczne niż kontrolowane przetwarzanie danych. [...] [W]nioski wyciągane są [...] na podstawie — jak można przypuszczać — wyglądu twarzy oraz zachowania” (B. Wojciszke, *Psychologia społeczna*, Warszawa 2011, s. 130–131).

³⁰ O tych kwestiach zob. m.in. K. Kosacka, *Język i parajęzyk. Wypowiedzi o emocjach. Podmiotowe uwarunkowania*, Lublin 2019; A.J. Bierach, *Komunikacja niewerbalna*, *passim*.

też sygnały wokalne³¹. Nie chodzi tu przy tym nawet o to, co dana osoba mówi, ale o to, jak to mówi, czyli o parajązyk (tembr głosu, jego siłę, sposób artykulacji, szybkość i rytm wypowiedzi itp.). Wszystkie z wymienionych informacji składają się na tak zwany efekt halo (inaczej efekt aureoli); na ich podstawie przypisuje się ludziom określone właściwości³². Zjawisko to, choć trwa najwyżej pół minuty (a czasem nawet kilka–kilkanaście sekund)³³, uruchamia mechanizmy, które sprawiają, że informacje pozyskane w tym czasie są zachowywane w naszej podświadomości bardzo długo³⁴ i przekładają się na ocenę jednostki, a „[z]identyfikowanie spostrzeganego człowieka jako uosobienia jakiejś kategorii czy schematu prowadzi [...] do typowej reakcji afektywnej na egzemplarz danego schematu”³⁵.

Zachowanie Poirota wynika więc z tego, co przenika do jego podświadomości (czy raczej nieświadomości)³⁶. To, co czuje w stosunku do Ratchetta — ta „niechęć od pierwszego wejrzenia” — choć na poziomie rozumowym niewyjaśnialne, jest wskazówką, by utrzymywać dystans wobec Amerykanina. Spod przebrania, jakie Cassetti przyjął, chcąc lepiej odegrać wybraną przez siebie rolę, przebija bowiem czasami jego prawdziwe „ja”: wзира z wyrazu oczu, drobnych gestów, zachowania. Każę innym instynktownie się od niego odsuwać; sprawia, że mają przeczucie³⁷, iż obcują z jednostką nierespektującą praw społecznych i przez to zagrażającą wszystkim, którzy znajdują się na jej drodze. Podpowiada im, podobnie jak wspomniane intuicja zawodowa i osobista Poirotowi, że osobowość pozornie „dobrotliwego filantropa” nie mieści się w ramach tego, co w naszej cywilizacji postrzega się jako w pełni ludzkie. Jeszcze przed śmiercią rentiera pani Hubbard mówi Poirotowi: „śmiertelnie się [go] boję. [...] [Z nim] jest coś nie w porządku. [...] [M]am przeczucie. [...] [N]ie zdziwiłabym się ani trochę, gdyby

³¹ Zob. D.G. Leathers, *Komunikacja niewerbalna*, s. 191 n.

³² Zob. E.L. Thorndike, *A Constant Error in Psychological Ratings*, „Journal of Applied Psychology” 4, 1920, nr 1, s. 25–29.

³³ Jak pisze Solomon E. Asch, „[p]atrzymy na jakąś osobę i od razu tworzy się w nas pewne wrażenie na temat jej charakteru. Jedno spojrzenie, kilka wypowiedzianych słów wystarcza, byśmy wyrobili sobie opinię dotyczącą tej bardzo złożonej kwestii. [...] Dzieje się to niezwykle szybko i łatwo” (przeł. A.G.; jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady są mojego autorstwa). W oryginale: „We look at a person and immediately a certain impression of his character forms itself in us. A glance, a few spoken words are sufficient to tell us a story about a highly complex matter. We know that such impressions form with remarkable rapidity and with great ease” (S.E. Asch, *Forming Impressions of Personality*, „The Journal of Abnormal and Social Psychology” 41, 1946, nr 3, s. 258).

³⁴ Na ten temat zob. m.in. D.G. Myers, *Social Psychology*, New York 2010, s. 406 n.

³⁵ B. Wojciszke, *Psychologia społeczna*, s. 141.

³⁶ O tym zob. m.in. S. Freud, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009. Przynajmniej po części można to wiązać także z intuicją, którą to kategorię należy rozumieć jako skutek długoletniej praktyki, a nie działania heurystyk (zob. D. Kahneman, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, przeł. P. Szymczak, Poznań 2012, s. 7).

³⁷ Tak jak je pojmuje António R. Damásio (zob. A.R. Damásio, *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. M. Karpiński, Poznań 2000). Zob. też G. Overheid, *The Slave of Passions: Experiencing Problems and Selecting Solutions*, „Review of General Psychology” 4, 2004, nr 3, s. 284–309.

[...] okazał się mordercą” (s. 40). Nie wspomina o niczym szczególnym, co by ją niepokoiło w zachowaniu czy wyglądzie Amerykanina, po prostu „ma przeczuć”. Podobnie Antonio Foscarelli: twierdzi, że choć nigdy wcześniej Amerykanina nie spotkał, to jednak „zna takie typy. [...] Powszechnie szanowany, elegancki, ale pod spodem samo zło. Z doświadczenia mógłbym powiedzieć, że to wielki oszust” (s. 149). Dobrego zdania o swoim pracodawcy nie ma także MacQueen. Zapytany przez Poirota, już po zabójstwie, o swój stosunek do Ratchetta, odpowiada:

— Nie lubiłem go. [...]
 — Z jakiego powodu?
 — Trudno mi to sprecyzować. Był wobec mnie życzliwy. [...] Wyznam panu prawdę, panie Poirot. Równie go nie lubiłem, jak mu nie ufałem. Jestem przekonany, że był okrutnym i niebezpiecznym człowiekiem. Chociaż muszę powiedzieć, że nie mam żadnych dowodów na poparcie swojej opinii. (s. 62)

Odmawianie Ratchettowi człowieczeństwa, przyrównywanie go do „bestii”, „zwierzęcia” — i to nawet nie udomowionego, lecz dzikiego³⁸ — wyraźnie wskazuje, iż postępowanie protagonisty, tak jak postrzegają je osoby postronne, nie mieści się w normach świata ludzkiego, kierującego się rozumem i wpisanymi w kulturę regułami wypracowanymi przez społeczeństwo. Właściwe jest raczej prawidłom świata zwierząt, rządzonego przez atawizmy oraz instynkty³⁹, uważane za wyznaczniki sfery animalnej, i z tego powodu uznawanego (wówczas) za gorszy⁴⁰. U bohaterów powieści Christie jest to, być może, także echo wiktoriańskiego lęku przed dewolucją — zagrożeniem powrotem do stanu dzikości⁴¹. Nic

³⁸ Angielskie określenia „wild animal” i „animal savage”, których używa Poirot, oznaczają dzikie, nieudomowione zwierzę, groźne dla innych. Polska tłumaczka posłużyła się pochodzącym z łaciny słowem „bestia”, mającym większy ładunek emocjonalny. Potocznie używane jest ono także na określenie niezwykle groźnego zwierzęcia lub człowieka; kogoś nieprzestrzegającego żadnych norm; mordercy. Zob. D. Lankiewicz, W. Morawski, *Bestia*, [hasło w:] *Elektroniczny słownik języka polskiego XVI i XVII wieku*, red. W. Gruszczyński, <https://tiny.pl/dkthl> (dostęp: 21.06.2023); por. *Bestia*, [hasło w:] *Słownik współczesnego języka polskiego*, s. 47).

³⁹ Jak pisał w 1906 roku Samuel Bishop Goff, tylko zwierzęta podejmują różne działania bez rozumowo uzasadnionej przyczyny. Zob. S.B. Goff, *Preface*, [w:] S.B. Goff, *The Twentieth Century Age of Reason: A Reference Work on Physiology, Phrenology, Physiognomy, Psychology, Genealogy*, Camden 1906, s. 1 [nlb], <https://tiny.pl/d4v55>.

⁴⁰ Odwołuję się tutaj do ówczesnego sposobu pojmowania różnic pomiędzy światem ludzkim a zwierzęcym. Na temat stosunku ludzi do zwierząt w historii wzajemnych kontaktów zob. m.in. S. Amato, *Beastly Possessions: Animals in Victorian Consumer Culture*, Toronto-Buffalo-London 2015; *Człowiek w świecie zwierząt — zwierzęta w świecie człowieka*, red. K. Ilski, Poznań 2012; R.W. Bulliet, *Hunters, Herders, and Hamburgers: The Past and Future of Human-Animal Relationships*, New York 2005; A. Franklin, *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*, London-Thousand Oaks 1999; B. Harrison, *Animals and the State in Nineteenth Century England*, „The English Historical Review” 88, 1973, nr 349, s. 786–820; A. Mangin, *Człowiek i zwierzę*, przeł. W. Niewiadomski, t. 1–3, Warszawa 1873.

⁴¹ Lęk powrócił też później, jako pokłosie pierwszej wojny światowej. A trzeba pamiętać, że w roku 1934, kiedy ukazała się powieść Christie, Europa była w przededniu kolejnej wojny — i dało się to odczuć.

w tym dziwnego: wszak większość z podróżujących Orient Expressem stanowią osoby urodzone (jak ich kreatorka) w czasach panowania (1837–1901) królowej Wiktorii; zresztą wpływ jej epoki zauważalny był też i dużo później. Wspomniany lęk widoczny był zwłaszcza pod koniec XIX wieku — fascynacja teorią ewolucji Charlesa Roberta Darwina⁴², nowymi wynalazkami i odkryciami, postępem technologicznym wywoływały jednocześnie obawy⁴³ przed tym, co mogłoby się stać, gdyby nastąpił regres cywilizacyjny i organiczny (skoro możliwa jest ewolucja biologiczna i techniczna, możliwa jest również, według pewnych koncepcji, sytuacja odwrotna)⁴⁴; kazał stawiać pytania o to, czy człowiek może wrócić do swojego „prymitywnego” stanu⁴⁵, skoro ma zwierzęcych przodków i dzieli ich z istotami takimi jak małpy⁴⁶. To także lęk przed tym, że zakładamy, iż wszyscy żyjemy w kulturze, jesteśmy jej wytworami i progeniturą, ale założenie to może okazać się błędne, skoro jest w nas nieusuwalny, mogący w każdej chwili dojść do głosu pierwiastek natury — atawistyczny, nieokiełznany, pierwotny, niepodporządkowujący się wypracowywanym przez wieki regułom i zasadom⁴⁷.

⁴² Główne dzieło Darwina z tego zakresu, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli O utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt (On the Origin of Species by Means of Natural Selection, Or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life)*, zostało opublikowane w 1859 roku.

⁴³ Ale i fascynację, wyrażającą się między innymi kolekcjonowaniem skór dzikich zwierząt. Z jednej strony ich posiadanie świadczyło o statusie osoby, której były własnością; z drugiej wskazywało, jak niewiele może dzielić ludzi od „stanu dzikości”. Ann C. Cooley, pisząc o zainteresowaniu takimi artefaktami w Wielkiej Brytanii w czasach królowej Wiktorii, stwierdza, że zetknięcie się ze skórą zwierzęcia żywego, na przykład w zoo, lub martwego, dawało ludziom, oprócz innych doznań, możliwość „kontakty z ich własną dzikością”. W oryginale: „In addition, it put members of the public in touch with their own wildness” (A.C. Cooley, *Wild Animal Skins in Victorian Britain. Zoos, Collections, Portraits, and Maps*, Farnham-Burlington 2014, s. 6).

⁴⁴ Zob. G. Byron, *Gothic in the 1890s*, [w:] *A New Companion to the Gothic*, red. D. Punter, Malden 2012, s. 186–196 (zwłaszcza s. 189).

⁴⁵ Według Patricka Brantlingera dwa główne (spośród trzech) tematy wiktoriańskiej prozy gotyckiej to: regresja jednostki lub jej powrót do stanu prymitywnego (zdziczenia) oraz atak na cywilizację przeprowadzony przez siły barbarzyńskie albo demoniczne. W oryginale: „The [...] principal themes of imperial Gothic are individual regression or going native; an invasion of civilization by the forces of barbarism or demonism” (P. Brantlinger, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914*, Ithaca-London 1988, s. 230).

⁴⁶ Jak piszą Martin A. Danahay i Deborah Denenholz Morse, jednym ze skutków teorii Darwina było „uczynienie człowieka bardziej zwierzęcym, a zwierzęcia bardziej ludzkim. To zdestabilizowało granice w obu kierunkach”. W oryginale: „The effect of Darwin’s ideas was both to make the human more animal and the animal more human, destabilizing boundaries in both directions” (M.A. Danahay, D. Denenholz Morse, *Introduction*, [w:] *Victorian Animal Dreams: Representations in Literature and Culture*, red. M.A. Danahay, D. Denenholz Morse, Aldershot-Burlington 2007, s. 2).

⁴⁷ Świadectwem tego niepokoju są między innymi takie dzieła fabularne z tego okresu, jak *Przedziwna historia doktora Jekylla i pana Hyde’a (The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, 1886)* Roberta Louisa Stevensona, *Wehikuł czasu (The Time Machine, 1895)* czy *Wyspa doktora Moreau (The Island of Doctor Moreau, 1896)* Herberta George’a Wellsa.

Ratchettowi, kojarzącemu się Poirotowi z bestią, bliżej do świata animalnego (a przynajmniej nie-człowieczego), detektyw zaś (i nie tylko on), zgodnie z duchem epoki, zwierzęcość/dzikość kojarzy ze złem (s. 23)⁴⁸. W podejrzeniach dotyczących nie-człowieczności⁴⁹ Amerykanina, jego przynależności do świata innego niż ludzki, sygnalizowanych przez wygląd i zachowanie bohatera, utwierdza protagonistów informacja, że to on stał za porwaniami i zabójstwami dzieci: jego ostatnia znana ofiara miała trzy lata (s. 77). W ludzkich społecznościach małeletni objęci są szczególną ochroną (przynajmniej z pozoru)⁵⁰. Są tabu: nie porywa się ich i nie zabija. Ten, kto złamie ten kulturowy zakaz, automatycznie wyklucza się i zarazem jest wykluczany ze wspólnoty. Jeśli bowiem ktoś nie przestrzega podstawowych reguł funkcjonowania w niej, musi zostać odseparowany jako nie-człowiek.

Wspomniane wyżej uwagi na temat wyglądu Ratchetta w połączeniu z myśleniem o nim jako istocie nie-człowieczej, „zwierzęciu”, odsyłają też między innymi do cenionej niegdyś — i cenionej długo, bo właściwie aż do końca XIX wieku — fizjonomiki. Choć jej idee były często negowane, zwłaszcza od końca dziewiętnastego stulecia, poglądy takie znalazły w kulturze popularnej, w tym w literaturze, życzliwe środowisko, gdyż wykorzystywanie stereotypowego myślenia o pewnych aspektach wyglądu pozwala na uruchomienie określonych skojarzeń. To zaś sprawia, że autor nie musi poświęcać miejsca na szczegółowe przedstawienia zachowań postaci, ich psychologię, kierując się (być może) radami znawców, uważających, iż w powieści kryminalnej nie ma miejsca na „subtelne analizy protagonistów”⁵¹, tak by na ich podstawie czytelnik mógł sobie wyrobić zdanie na temat charakteru bohaterów. Podobne praktyki,

⁴⁸ Także i dziś teksty kultury bardzo często przedstawiają dzikie zwierzęta jako istoty niebezpieczne (w domyśle: złe), głównie dlatego, że pozostają poza kontrolą człowieka. Zob. na ten temat m.in. L. Kalof, R. Fruja Amthor, *Cultural Representation of Problem Animals in National Geographic*, „Études Rurales” 2010, nr 185, <https://tiny.pl/d4v5p>.

⁴⁹ Por. kategorię *abhumanness*, o której pisze na przykład Kelly Hurley w pracy *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge-New York 1996.

⁵⁰ Wystarczy przejrzeć kodeksy prawne obowiązujące w Europie na początku wieku XX wieku. Wiele z nich wzorowanych było na prawie rzymskim, a zgodnie z nim mężczyzna sprawował całkowitą władzę nad swoją rodziną, w tym nad dziećmi — nawet tymi, które miały już własne ogniska domowe (zob. m.in. W. Wołodkiewicz, *Europa i prawo rzymskie. Szkice z historii europejskiej kultury prawnej*, Warszawa 2009; J. Jundziłł, *Wzorce i modele wychowania w rodzinie rzymskiej okresu III wiek p.n.e.–III wiek n.e.*, Bydgoszcz 2001, s. 122–127). Także i dziś według większości norm prawnych dziecko całkowicie podlega opiekunom. Prawa dziecka, przyjęte w uchwalonej przez ONZ w 1989 roku Konwencji o prawach dziecka, są nagminnie łamane i to często pod pozorem ochrony najmłodszych.

⁵¹ S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, reguła nr 16. W oryginale: „A detective novel should contain [...] no subtly worked-out character analyses”. Trzeba jednak dodać, że utwory Agathy Christie są pełne dyskretnych analiz osobowościowych poszczególnych postaci. Poirot i panna Marple, prowadząc śledztwo, *de facto* zbierają wywiad psychologiczny, którego wyniki przedstawiają w finale opowieści, wskazując przestępcę.

zwłaszcza w gatunkach mocno skonwencjonalizowanych i uschematyzowanych, były powszechne. W wypadku kryminału, który również do nich należy, oznaczało to jednak, że zaprzepaszczeniu ulegała sama podstawa gatunku: zagadka umysłowa. Dlatego dojrzałym, wyrobionym twórcom oferowali bohaterów „neutralnych”, reprezentujących przekrój kreacji typowych dla środowiska, w którym toczyła się akcja.

W *Morderstwie w Orient Expressie* mamy jednak do czynienia, jak się wydaje, z zupełnie inną sytuacją. W odniesieniu do ofiary zbrodni dostrzegalne są dość oczywiste nawiązania do koncepcji fizjonomiki, według której powierchowość danego człowieka miała odzwierciedlać jego osobowość⁵². I tak na przykład Ratchett ma „małe oczka”, a Arystoteles (384 p.n.e.–322 p.n.e.) uważał, że ludzie o takim wyglądzie mają „znamiona podleca”⁵³; są nikczemni, o czym „wnioskuje się [...] z przykładu małp”⁵⁴. Z kolei wypukłe czoło (także cecha zabitego) świadczyło, według Stagiryty, o tym, że dana osoba jest niewrażliwa⁵⁵. Alexandre Ysabeau (1793–1873) przypominał, że według Johanna Caspara Lavatera (1741–1801), Carla Gustava Carusa (1789–1869) i Franza Josepha Galla (1758–1828) ludzi mających takie czoło znamionuje „podejrziwość, zawziętość i obojętność”⁵⁶.

Jednym słowem — od początku wiadomo, że Ratchett jest złą osobą. Co więcej, w *Morderstwie w Orient Expressie* znajdziemy całą reprezentację kluczowych „grzechów” „marnych kryminałów”, o których wspominają doktor Constantine⁵⁷ i Poirot⁵⁸: aparycja bohatera mającego okazać się przestępcą⁵⁹

⁵² Zob. Arystoteles, *Fizjognomika*, przeł. i koment. L. Regner, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, przeł., wstęp i koment. A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Warszawa 2000, t. 4, 805a–814b, s. 313–333. Zob. też F.J. Gall, *Frenologia, czyli Nauka poznawania ludzi i zebrana w skróceniu. Szczególniej pod względem ułatwienia poznawania w dzieciach szkodliwych skłonności, celem wczesnego ich tłumienia*, przeł. J.N. Kurowski, Warszawa 1865; C. Lombroso, *Człowiek-zbrodniarz w stosunku do antropologii, jurysprudencki i dyscypliny więziennej. Zbrodniarz urodzony. Obląkanie zmysłu moralnego*, przeł. J.L. Popławski, t. 1–3, Warszawa 1891–1892, *passim*. Arystoteles uważał, że dzieje się tak dlatego, że dusza i ciało zmieniają się pod wpływem afektów, takich jak na przykład gniew czy pożądanie (Arystoteles, *Analityki pierwsze*, [w:] Arystoteles, *Analityki pierwsze i wtóre*, przeł., wstęp i koment. K. Leśniak, Warszawa 1973, s. 180, 70b).

⁵³ Arystoteles, *Fizjognomika*, s. 320 (808a).

⁵⁴ *Ibidem*, s. 327 (811b).

⁵⁵ *Ibidem*, s. 328 (811b).

⁵⁶ A. Ysabeau, *Zasady fizjognomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakteru z rysów twarzy i kształtu głowy*, przeł. i uzup. W. Noskowski, Warszawa 1883, s. 48.

⁵⁷ Komentarz doktora po odkryciu, że dwunastu pasażerów pociągu może być zamieszanych w zbrodnię: „To wszystko [...] jest bardziej niesamowite i zwariowane, niż jakikolwiek *roman policier*, jaki czytałem” (s. 255).

⁵⁸ Detektyw, mówiąc o listach z pogrózkami, które miał otrzymywać Ratchett, stwierdza, że „[m]ogły [one] w całości zostać skopiowane z jakiejś marnej amerykańskiej powieści kryminalnej. Nie były prawdziwe” (s. 224).

⁵⁹ Nadmienić przy tym należy, iż Christie nie ograniczyła się w stosowaniu schematów dotyczących powiązań pomiędzy wyglądem a charakterem wyłącznie do Ratchetta. Ze względu na szczupłość miejsca nie poruszam jednak tego tematu.

i komentarze (protagonistów, narratora), potwierdzające wnioski płynące z cech zewnętrznych potencjalnego złoczyńcy; przeczucia, wrażenia, przekonania zamiast opartej na dowodach dedukcji. Szczególnie niekorzystnie wypada na tle całej sytuacji Poirot: fakt, iż jego opinie są takie same jak innych postaci, niejednokrotnie przedstawianych dość humorystycznie, może wzbudzić w odbiorcach wątpliwości co do poprawności osądu detektywa — zwłaszcza iż „zły człowiek”, któremu odmówił swoich usług, został zamordowany. Warto zwrócić na to uwagę choćby dlatego, że panuje powszechne (błędne) przekonanie, iż ofiary zbrodni (mam tu na myśli zbrodnie „prywatne”, nie „publiczne”, na przykład porachunki mafijne czy zabójstwa polityków) są niewinne. Zanim więc wychodzi na jaw, iż Ratchett to Casseti, wydaje się, że wszyscy ci (w tym detektyw), którzy negatywnie wyrażali się o denacie, muszą się mylić, skoro został on pozbawiony życia i to w tak drastyczny, krwawy sposób jak zaszytowanie, na dodatek we śnie, gdy nie mógł się bronić. Taki rodzaj zbrodni wymaga osobistego kontaktu z ofiarą — i sugeruje osobistą zemstę oraz tchórzostwo atakującego.

W wypadku *Morderstwa w Orient Expressie* nie mamy jednak do czynienia z lekceważeniem zasad, którymi według krytyków i teoretyków miał się cechować dobry utwór tego gatunku, a na co zdają się wskazywać zastosowane przez Christie chwytły. Mamy za to do czynienia ze znakomicie przemyślaną, konsekwentnie przeprowadzoną grą z czytelnikiem, której pierwszym sygnałem jest fakt, iż od samego początku powieść aż nazbyt idealnie spełnia wszystkie warunki najprostszego, pozbawionego wszelkiej finezji literackiego kryminału. A to już „znak ostrzegawczy”, wskazujący, że być może mamy przed sobą dzieło w jakiś sposób niezwykle.

Christie udało się pokazać, iż przestrzeganie (lub nie) zasad formułowanych przez tych czy innych badaczy/krytyków nie ma większego znaczenia, o ile artysta twórczo zweryfikuje zastaną konwencję. Nie jest istotne, na ile owa konwencja jest schematyczna, skostniała, sformalizowana — istotne jest, w jaki sposób pisarz do owego schematu podejrze, jak zagospodaruje jego składowe. Zabójca może być przecież ofiarą zbrodni; są nimi nie tylko ci, którzy zostali zamordowani; pokrzywdzeni przez przestępcę również mogą być zabójcami; prawo nie musi być sprawiedliwe, kara — wykonywana oficjalnie; przestępstwo, tak jak je definiuje prawo, nie zawsze zasługuje na karę. W *Morderstwie w Orient Expressie* autorka odwołała się do schematycznego myślenia o tym, czego w dobrym kryminale nie powinno być, by ostatecznie ukazać, że może w nim być wszystko — jeśli tylko jest w odpowiedni sposób wykorzystane. Skoro na przykład Van Dine mówi, że w kryminale detektywistycznym nie ma miejsca na tajne stowarzyszenia, mafie itp.⁶⁰, to Christie ich nie wprowadza, wprowadza natomiast grupę osób, które zawiązują pakt w celu wymierzenia sprawiedliwości — a zatem czyni zadość żądaniu, aby powieść detektywistyczna „odzwierciedla[ła] co-

⁶⁰ Zob. S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, reguły nr 13 i 17.

dzienne doświadczenia czytelnika, tak by mógł on znaleźć w lekturze ujście dla swoich stłumionych pragnień i emocji”⁶¹. Żaden z zabójców nie jest zawodowym złoczyńcą — za to była nim ich ofiara. Zbrodnia, którą popełnił Ratchett, miała charakter prywatny; zbrodnia na Ratchetcie-Cassettim jest i prywatna — „spiskowcy” wymierzają karę człowiekowi, który skrzywdził ich osobiście — i publiczna, bo stają się wykonawcami wyroku, jaki groziłby Cassettiemu za kidnaping i morderstwo, gdyby nie kruczki prawne. Detektyw nie powinien się opierać na przeczuciach⁶² — ale w grę wchodzi tutaj nie one, lecz doświadczenie profesjonalisty i wiedza bohaterów, ukrywane za informacjami o przeczuciach właśnie.

I tak oto zakładany (w pierwszym odruchu krytyka i odbiorcy) marny kryminal — zakładany nawet przez samych bohaterów⁶³ (to zresztą element gry z czytelnikiem) — okazuje się znakomitą, finezyjną, skomplikowaną zagadką. Nie ma więc, jak wynika po lekturze, „zakazanych chwytów”, nazbyt schematycznych schematów, konwencji ukonstytuowanej tak, że nie da się w niej nic zmienić, nie zmieniając jej samej. Zakazane może być jedynie bezrefleksyjne podejście do tego, co uznaje się za fundament i wyznacznik gatunku.

Bibliografia

Teksty

Christie A., *Morderstwo w Orient Expressie*, przeł. A. Wiśniewska-Walczuk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991.

Christie A., *Murder on the Orient Express* [epub], Harper, New York-London-Toronto-Sydney 2011.

Literatura przedmiotu

Adolphs R., Tranel D., *Impaired Judgments of Sadness but Not Happiness Following Bilateral Amygdala Damage*, „Journal of Cognitive Neuroscience” 16, 2004, nr 3, s. 453–462.

Amato S., *Beastly Possessions: Animals in Victorian Consumer Culture*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2015.

Aronson E., *Człowiek — istota społeczna*, przeł. J. Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Arystoteles, *Analityki pierwsze*, [w:] Arystoteles, *Analityki pierwsze i wtóre*, przeł., wstęp i koment. K. Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 3–181.

Arystoteles, *Fizjognomika*, przeł. i koment. L. Regner, [w:] Arystoteles, *Dziela wszystkie*, t. 4, przeł., wstęp i koment. A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 313–333.

⁶¹ *Ibidem*, reguła nr 19.

⁶² Zob. m.in. R. Knox, *Ten Rules for a Good Detective Story*, s. 1729; S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, reguły nr 5 i 8.

⁶³ Zob. przytaczane wcześniej uwagi Poirota i Constantine’a.

- Asch S.E., *Forming Impressions of Personality*, „The Journal of Abnormal and Social Psychology” 41, 1946, nr 3, s. 258–290.
- Aspects of Face Processing*, red. H.D. Ellis, M.A. Jeeves, F. Newcombe, A. Young, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht-Boston-Lancaster 1986.
- Awasthi A., Mandal M.K., *Facial Expressions of Emotions: Research Perspectives*, [w:] *Understanding Facial Expressions in Communication: Cross-Cultural and Multidisciplinary Perspectives*, red. A. Awasthi, M.K. Mandal, Springer India, New Delhi 2015, s. 1–18.
- Bestia*, [hasło w:] *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Wydawnictwo Wilga, Warszawa 1996, s. 47.
- Berenbaum H., Oltmanns T.F., *Emotional Experience and Expression in Schizophrenia and Depression*, „Journal of Abnormal Psychology” 101, 1992, nr 1, s. 37–44.
- Bhushan B., *Study of Facial Micro-Expressions in Psychology*, [w:] *Understanding Facial Expressions in Communication: Cross-Cultural and Multidisciplinary Perspectives*, red. A. Awasthi, M.K. Mandal, Springer India, New Delhi 2015, s. 265–286.
- Bierach A.J., *Komunikacja niewerbalna. Sztuka czytania z twarzy: język twarzy, mimika, portrety, parajęzyk*, przeł. E. Białek, J. Błoch-Białek, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 1996.
- Brantlinger P., *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914*, Cornell University Press, Ithaca-London 1988.
- Brückner A., *Wrażenie*, [hasło w:] A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927, s. 631.
- Bulliet R.W., *Hunters, Herders, and Hamburgers: The Past and Future of Human–Animal Relationships*, Columbia University Press, New York 2005.
- Byron G., *Gothic in the 1890s*, [w:] *A New Companion to the Gothic*, red. D. Punter, Wiley-Blackwell, Malden 2012, s. 186–196.
- Cooley A.C., *Wild Animal Skins in Victorian Britain: Zoos, Collections, Portraits, and Maps*, Ashgate Publishing Limited, Farnham-Burlington 2014.
- Człowiek w świecie zwierząt — zwierzęta w świecie człowieka*, red. K. Iłski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2012.
- Damásio A.R., *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. M. Karpiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2000.
- Danahay M.A., Denenholz Morse D., *Introduction*, [w:] *Victorian Animal Dreams: Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*, red. M.A. Danahay, D. Denenholz Morse, Ashgate Publishing Limited, Aldershot-Burlington 2007, s. 1–12.
- Darwin C.R., *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, Or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, red. i wstęp J.W. Burrow, Penguin Books, Harmondsworth-Baltimore-Ringwood 1968.
- Darwin K., *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli O utrzymywaniu się doskonałszych ras w walce o byt*, przeł. S. Dickstein, J. Nusbaum, MG, Warszawa 2019.
- Dolata E., *Psychologia poznawania twarzy i ich ekspresji*, Trans Humana, Białystok 2001.
- Eickers G., Prinz J., *Emotion Recognition as a Social Skill*, [w:] *The Routledge Handbook of Philosophy of Skill and Expertise*, red. E. Fridland, C. Pavese, Routledge 2020, s. 347–361.
- Ekman P., Friesen W.V., *Constants across Cultures in the Face and Emotion*, „Journal of Personality and Social Psychology” 17, 1971, nr 2, s. 124–129.
- Franklin A., *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human–Animal Relations in Modernity*, Sage, London-Thousand Oaks 1999.
- Freud S., *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.
- Gall F.J., *Frenologia, czyli Nauka poznawania ludzi i zebrana w skróceniu. Szczególniej pod względem ułatwienia poznawania w dzieciach szkodliwych skłonności, celem wczesnego ich tłumienia*, przeł. J.N. Kurowski, Drukarnia Józefa Ungra, Warszawa 1865.

- Goff S.B., *Preface*, [w:] S.B. Goff, *The Twentieth Century Age of Reason: A Reference Work on Physiology, Phrenology, Physiognomy, Psychology, Genealogy*, C.S. Magrath, Camden 1906, s. 1 [nlb], [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/The_20th_century_age_of_reason_%3B_a_reference_work_on_physiology,_phrenology,_physiognomy,_psychology,_genealogy_\(IA_20thcenturyageof00goff\).pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/The_20th_century_age_of_reason_%3B_a_reference_work_on_physiology,_phrenology,_physiognomy,_psychology,_genealogy_(IA_20thcenturyageof00goff).pdf).
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Goffman E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh, Edinburgh 1956.
- Hall J.A., *Gender Effects in Decoding Nonverbal Cues*, „Psychological Bulletin” 85, 1978, nr 4, s. 845–857.
- Harrison B., *Animals and the State in Nineteenth-Century England*, „The English Historical Review” 88, 1973, nr 349, s. 786–820.
- Herder J.G., *Oko*, [hasło w:] J.G. Herder, *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo ROK Corporation, Warszawa 1992, s. 109.
- Hurley K., *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1996.
- Jundziłł J., *Wzorce i modele wychowania w rodzinie rzymskiej okresu III wiek p.n.e.–III wiek n.e.*, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2001.
- Kahneman D., *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, przeł. P. Szymczak, Media Rodzina, Poznań 2012.
- Kalof L., Amthor R.F., *Cultural Representation of Problem Animals in National Geographic*, „Études Rurales” 2010, nr 185, s. 165–180, <https://journals.openedition.org/etudesrurales/9134>.
- Kamasz E., *Twarze i ich percepcja — kilka słów o tym, jak przetwarzamy ekspresję emocjonalną ludzkich twarzy, z uwzględnieniem roli wybranych cech osobowości w tym procesie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J — Paedagogia–Psychologia” 31, 2018, nr 4, s. 307–322.
- Kleinke Ch.L., *First Impressions: The Psychology of Encountering Others*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1975.
- Knox R., *Ten Rules for a Good Detective Story*, „Publishers’ Weekly” 5.10.1929 (116, 1929, nr 14), s. 1729, https://archive.org/details/sim_publishers-weekly_1929-10-05_116_14/page/1728/mode/2up.
- Konwencja o prawach dziecka przyjęta przez Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych dnia 20 listopada 1989 roku, Dz.U. z 1991 r. Nr 120, poz. 526.
- Kopaliński W., *Oko*, [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2006, s. 271–274.
- Kosacka K., *Język i parajęzyk. Wypowiedzi o emocjach. Podmiotowe uwarunkowania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019.
- Lankiewicz D., Morawski W., *Bestia*, [hasło w:] *Elektroniczny słownik języka polskiego XVI i XVII wieku*, red. W. Gruszczyński, https://sxvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=609#609.
- Leathers D.G., *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, przeł. M. Trzcńska, red. Z. Nęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Lombroso C., *Człowiek-zbrodniarz w stosunku do antropologii, jurysprudencki i dyscypliny więziennej. Zbrodniarz urodzony. Obląkaniec zmysłu moralnego*, przeł. J.L. Popławski, t. 1–3, Warszawa 1891–1892.
- Mangin A., *Człowiek i zwierzę*, przeł. W. Niewiadomski, redakcja „Przeglądu Tygodniowego”, t. 1–3, Warszawa 1873.
- Myers D.G., *Social Psychology*, McGraw-Hill, New York 2010.
- Nosal C.S., *Inteligencja i intuicja. Komplementarność w strukturze zdolności umysłowych*, [w:] *Zdrowie i choroba. Problemy teorii, diagnozy i praktyki. Prace dedykowane pani profesor Helenie Sęk*, red. J.M. Brzeziński, L. Cierpiakowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk-Sopot 2008, s. 439–455.

- Ohme R.K., *Podprogowe informacje mimiczne*, Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN–Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa 2003.
- Overskeid G., *The Slave of Passions: Experiencing Problems and Selecting Solutions*, „Review of General Psychology” 4, 2000, nr 3, s. 284–309.
- Pansa-Henderson M., L’Horne D.J. de, Jones I.H., *Nonverbal Behaviour as a Supplement to Psychiatric Diagnosis in Schizophrenia, Depression, and Anxiety Disorders*, „Journal of Psychiatric Treatment and Evaluation” 4, 1982, s. 489–496.
- Simon E.W., Rosen M., Grossman E., Pratoski E., *The Relationships among Facial Emotion Recognition, Social Skills, and Quality of Life*, „Research in Developmental Disabilities” 16, 1995, nr 5, s. 383–391.
- Thorndike E.L., *A Constant Error in Psychological Ratings*, „Journal of Applied Psychology” 4, 1920, nr 1, s. 25–29.
- Van Dine S.S. [właśc. Willard Huntington Wright], *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, [w:] S.S. Van Dine, *The Winter Murder Case*, Project Gutenberg Australia, <https://gutenberg.net.au/ebooks07/0700281h.html>.
- Wojciszke B., *Psychologia społeczna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.
- Wołodkiewicz W., *Europa i prawo rzymskie. Szkice z historii europejskiej kultury prawnej*, Wolters Kluwer, Warszawa 2009.
- Wrażenie*, [hasło w:] *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Wydawnictwo Wilga, Warszawa 1996, s. 1247.
- Ysabeau A., *Zasady fizjognomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakteru z rysów twarzy i kształtu głowy*, przeł. i uzup. W. Noskowski, Księgarnia Ferdynanda Höesicka, Warszawa 1883.

Inne źródła

- Christie A., *Śmierć na Nilu*, przeł. N. Billi, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2020.
- Christie A., *Tajemnicza historia w Styles*, przeł. T.J. Dehnel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Poznań–Wrocław 2020.
- Christie A., *Wypadki na Balu Victory*, [w:] A. Christie, *Wczesne sprawy Poirota*, przeł. A. Rojkowska, A. Milcarz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001, s. 5–23.
- Shakespeare W., *Jak wam się podoba*, przeł. S. Barańczak, W Drodze, Poznań 1993.
- Stevenson R.L., *Przedziwna historia doktora Jekylla i pana Hyde’a*, przeł. M. Słomczyński, Świat Książki, Warszawa 1999.
- Wells H.G., *Wehikuł czasu*, przeł. F. Wermiński, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1986.
- Wells H.G., *Wyspa doktora Moreau*, przeł. E. Kasińska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.

Adam Mazurkiewicz

ORCID: 0000-0003-3804-6445

Uniwersytet Łódzki

**Zofia Szczupaczyńska
wobec wyzwań swoich czasów.
Uwagi na marginesie lektury cyklu
„krakowskich kryminałów”
Maryli Szymickowej
[właśc. Jacek Dehnel i Piotr Tarczyński]**

Słowa kluczowe: Maryla Szymickowa, literatura kryminalna, literatura nostalgiczna, Galicja, Kraków

Keywords: Maryla Szymickowa, crime fiction, nostalgic literature, Galicia, Kraków

**Zofia Szczupaczyńska and the Challenges of Her Time:
Notes on the Margins of the ‘Kraków Series’
of Crime Novels by Maryla Szymickowa
[pen name of Jacek Dehnel and Piotr Tarczyński]**

Summary

The ‘Kraków series’ of detective stories by Maryla Szymickowa has been interpreted in various contexts. Among them, there were also considerations that situated the tetralogy against the backdrop of contemporary transformations of the ‘crime and punishment’ story (whether the cycle itself can be considered as representative to crime fiction is a separate issue). Most often, however, the stories about the adventures of the protagonist of the series, Zofia Szczupaczyńska, are situated in the context of nostalgic literature and games taken up by Szymickowa. Those in turn lead to the demythologization of the image of Kraków’s ‘Galician-ness’ at the turn of the 19th and 20th

centuries, well established in Polish culture, along with the perception of social relations characteristic of that period. The tension that arises between artistic creation and historically attested information makes us look at the protagonist of the story as a person functioning in two mutually complementary — but also conflicting — social and moral realities. As a ‘citizen of two worlds,’ Szczupaczyńska remains torn between bourgeois traditionalism and the challenges of the new age.

Krakowski cykl kryminałów Maryli Szymiczkowej [właśc. Jacka Dehnela i Piotra Tarczyńskiego] doczekał się odczytań w rozmaitych kontekstach interpretacyjnych. Nie brakło pośród nich rozważań poświęconych sytuowaniu czteroksięgu na tle współczesnych przemian opowieści „o zbrodni i karze” (czy sam cykl reprezentuje literaturę kryminalną to kwestia osobna)¹. Najczęściej jednak opowieści o perypetiach protagonistki cyklu, Zofii Szczupaczyńskiej, sytuowane są w kontekście literatury nostalgicznej i gier podejmowanych przez Szymiczkową². Prowadzą one do demitologizacji utrwalonego w polskiej kulturze mitu galicyjskiego Krakowa przełomu XIX i XX wieku, wraz z charakterystycznym dla tego okresu postrzeganiem relacji społecznych. Napięcie, które rodzi się na linii artystycznej kreacji i poświadczonych historycznie informacji, nakazuje spojrzeć na bohaterkę opowieści jako na osobę funkcjonującą w dwóch wzajemnie dopełniających się — ale i skonfliktowanych — rzeczywistościach społeczno-obyczajowych. Jako „obywatelka dwu światów”, Zofia Szczupaczyńska pozostaje rozdarta pomiędzy mieszczańskim tradycjonalizmem a wyzwaniem nowych czasów. W obu rzeczywistościach nie czuje się w pełni zadomowiona, jednocześnie zaś — z uwagi na okoliczności zewnętrzne — nie może opowiedzieć się za żadną w sposób jednoznaczny. Niekiedy zresztą, jak w przypadku różnorodnych akcji charytatywnych, będących nieodłączną częścią życia warstwy społecznej, do której należy, musi brać udział w inicjatywach niezależnie od własnej woli, jeśli nie chce zostać wykluczona z życia towarzyskiego krakowskiej socjety, rywalizując z jej reprezentantkami: hrabinami Potockimi, Gwiazdomorską, Zamoyską, Lubomirską, czy Tarnowską³.

Przywołane tu „antagonistki” Szczupaczyńskiej reprezentują elitę rodów krakowskich, współtworzącą lokalny odpowiednik prominentnych rodzin, mających wpływ na politykę zarówno w skali Galicji, jak i monarchii austro-węgierskiej. Protagonistka opowieści Szymiczkowej, urodzona i wychowana w Przemyślu (czyli, w relacji do krakowskiej aglomeracji, na prowincji), traktuje Kraków jako mentalną *axis mundi*, tuszując własne pochodzenie rygorystycznym

¹ Zob. m.in. A. Lauks, *Kryminał retro jako próba rekonstrukcji przeszłości na przykładzie bohaterki literackiej*, „Bibliotekarz Podlaski” 61, 2023, nr 4, s. 345–358.

² Zob. m.in. A. Podstawka, *Młodopolskie kryminały z Galicją w tle, czyli Maryli Szymiczkowej sposób na kryminał retro*, „Teki Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych — KUL” 6, 2020, nr 15, s. 109–126.

³ Zob. M. Szymiczkowa [właśc. J. Dehnel, P. Tarczyński], *Tajemnica Domu Helclów*, Kraków 2015, s. 20.

przestrzeganiem niepisanego kodeksu obyczajowego, regulującego wszystkie sfery jej egzystencji, w tym aksjologię i etykę. Znacząca pod tym względem jest odnarratorska charakterystyka Szczupaczyńskiej, będąca istotnym rysem do portretu protagonistki cyklu⁴. Podporządkowując wybory uproszczonemu wizerunkowi świata, bohaterka unika niuansowania swych decyzji. To z kolei pozwala jej zachować własną opinię w obliczu zdarzeń wykraczających poza zwykły porządek rzeczy, do którego jest przyzwyczajona. Z tego względu wszystkie nowinki przekraczające jej horyzont pojęć na temat „właściwego postępowania” traktuje podejrzliwie. Charakterystyczna jest jej reakcja na wieść o planach edukacyjnych, które Karol Estreicher (starszy) ma wobec jednej z młodszych członkiń rodu⁵. Znaczący przy tym jest nie tylko brak entuzjazmu Szczupaczyńskiej wobec zamierzeń rozmówcy, ale też obawa, że realizacja planów mężczyzny w negatywny sposób wpłynie na losy kobiety, której one dotyczą. Co więcej, sama możliwość edukacji wykraczającej poza standardy oznaczała dla Szczupaczyńskiej ekstrawagancję mogącą zagrozić statusowi społecznemu rodziny. Protagonistka uosabia tym samym model myślenia o wychowaniu kobiety promowany w oficjalnych wystąpieniach przeciwników organizowanych przez Adriana Baranieckiego Wyższych Kursów dla Kobiet. Referując spór, który wywiązał się na posiedzeniu krakowskiej rady miejskiej w 1893 roku, Waleria Marrené przywołuje anonimowy głos polemisty deklarującego wyższość niewiasty (pojęcie to mówca fałszywie wywodzi od niewiedzy) nad sawantką⁶. Mądrość kobiety miała ograniczać się do sfer wyznaczonych jej przez brak aktywności w nich mężczyzn (w domyśle — domu i działalności charytatywnej). Taki też zakres odpowiedzialności społecznej Szczupaczyńska akceptuje, jakkolwiek czyni to na użytek zewnętrzny, skoro decyduje się na wykraczanie poza własny kodeks obyczajowy w trakcie prowadzonych śledztw. Decyzja bohaterki, by wpaść służącej wartości konserwatywne, oparta jest na pobudkach moralnych; przykładem służą pełne dezaprobaty uwagi potępiające zainteresowanie służącej Franciszki cyrkiem jako źródłem niebezpiecznej etycznie rozrywki, a nade wszystko postawy przyzwalającej na rozrzutność: „Franciszko, Franciszko, znów cyrk Sidolego? Ile ty masz lat? Piętnaście czy prawie dwa razy tyle? Znów będziesz marnowała pieniądze, żeby oglądać te hece na koniach?”⁷.

Stanowisko Szczupaczyńskiej wyraża przeświadczenie protagonistki o obowiązku kształtowania intelektualnego i duchowego służących. Nie jest ono w owych czasach odosobnione⁸. Poczucie odpowiedzialności — odgrywające

⁴ Zob. *ibidem*, s. 23.

⁵ Zob. M. Szymiczkowa, *Rozdarta zastłona*, Kraków 2016, s. 203.

⁶ Zob. W. Marrené, *E pur si mouve*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 28, 1893, nr 14, s. 159.

⁷ M. Szymiczkowa, *Tajemnica Domu Helclów*, s. 18.

⁸ Zob. M. Piotrowska-Marchewa, „*Trzech masz wrogów, którzy czyhają na zabicie twej duszy...*”. *Zagrożenia moralne w ujęciu polskich poradników i prasy dla służby domowej na przełomie*

istotną fabularnie rolę w *Rozdarłej zasłonie* (Szczupaczyńska za punkt honoru stawia sobie odkrycie sprawcy śmierci nowozatrudnionej Karolci) — zdaje się jednak rysem portretu bohaterki niezależnym od wyznawanych przez nią poglądów na emancypację kobiet. Wyczulenie na niesprawiedliwość umożliwia Zofii nie tylko wejście w rolę „detektywa w spódnicy”; odgrywa też istotną rolę w procesie identyfikacji emocjonalnej odbiorcy z postacią. Można przy tym zauważyć pewną manipulację ze strony autorów cyklu, obliczoną na czytelniczną znajomość realiów życia służby na przełomie XIX i XX wieku. Szczupaczyńska — mimo natręctw i skłonności do perfekcjonizmu — jest osobą empatyczną. Nie bez znaczenia dla pełniejszego zrozumienia jej postawy pozostaje fakt, że w jej domu służące mają własny pokój („służbówkę”), zapewniający poczucie komfortu i intymności. Rozwiązanie takie nie było ówczesnie praktyką powszechnie stosowaną (jej funkcję pełniła nieraz wydzielona część kuchni)⁹. Tymczasem Szczupaczyńska, decydując się przeznaczyć osobne pomieszczenie dla służących, daje tym samym wyraz wrażliwości na ich potrzeby posiadania własnego „kąta”. Protagonistka nie stosuje też innych metod dyscypliny niż napomnienie i nauki moralne, co z kolei stoi w sprzeczności z ogólnymi regulacjami dotyczącymi kar¹⁰. Biorąc od uwagę owe *differentia speciffica* służby w domu Szczupaczyńskich, pozytywnego wrażenia nie zmienia częsta rotacja służby w jej gospodarstwie. Ta bowiem zgodna jest z realiami epoki, którym Szymiczkowa pozostaje wierna¹¹.

Znaczące z tej perspektywy są wybory czytelnicze protagonistki: sama Szczupaczyńska bowiem „Bluszczu” (ani pokrewnych mu ideologicznie pism) nie czytywała, poprzestając na lekturze konserwatywnego „Czasu”¹². W periodyku tym zaś kwestie emancypacyjne były traktowane podejrzliwie, jako nowinki godzące w porządek społeczny. Ten bowiem — o czym przypomina Renata Stachura-Lupa — zasadza się na „unieruchomieniu” kobiety w przestrzeni społecznej, poprzez zdefiniowanie ról przypisywanych obu płciom jako różnych, a zarazem

XIX i XX wieku, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2006, s. 247–263.

⁹ Zob. J. Kuciel-Frydryszczak, *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2018; A. Urbanik-Kopec, *Historia nadużycia. Służące w XIX-wiecznych polskich domach*, Katowice 2019.

¹⁰ Zob. B. Nowak, *Sytuacja służących kobiet w kontekście winy, kary i działań pomocowych na obszarach Krakowa w XIX wieku*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Sociologica” 2, 2016, s. 184.

¹¹ Zob. J. Morawska, *Obowiązki służących wobec chlebodawców na przełomie XIX i XX wieku w świetle wybranych poradników i czasopisma „Przyjaciel Sług”*, „Klio. Czasopismo Poświęcone Dziejom Polski i Powszechnym” 48, 2019, nr 1, s. 111.

¹² Zapewne, jakkolwiek nie jest to wyrażone w powieściowym cyklu *expressis verbis*, bliskie Szczupaczyńskiej były poglądy Marii Ilnickiej, wskazującej na relację między wykształceniem kobiety a pełnieniem przez nią tradycyjnej roli pani domu (zob. M. Ilnicka, *Feliks Antoni Dupanloup (omówienie poglądów przedstawionych w książce „La Femme studieuse”)*, „Bluszcz” 14, 1878, nr 5, s. 405). Szczupaczyńska, jako że nie czytywała „Bluszczu”, zapewne nie знаła stanowiska Ilnickiej.

dopełniających się (tym samym zaś niemożliwych do redefinicji)¹³. Zgodnie ze stanowiskiem konserwatywnym kobiecie przypada rola matki, o czym przekonuje ks. Karol Niedziałkowski, odwołując się do *argumentum ad naturam*¹⁴. Chwył ten, popularny w epoce, wprowadzał do dyskursu antyemancypacyjnego wątki medycznego dyskursu eksperckiego. Przekonanie o konieczności społeczno-kulturowego zróżnicowania obu płci legitymizowano w nim treścią specjalistycznych opracowań, które coraz więcej miejsca poświęcały kobiecej anatomii i fizjologii¹⁵. Sięgając po wywiedzioną z erystyki figurę błędu naturalistycznego, publicyści i naukowcy wskazywali na konieczność zachowania *status quo* jako tożsamego ze stanem naturalnym, zatem pożądanego¹⁶. Tak też postrzegany jest przez środowiska opiniotwórcze, czego refleksem jest przywoływana wyżej czasopiśmiennicza publicystyka z epoki. Diagnoza ta przekłada się na powieściowe realia. Protagonistka cyklu ma świadomość różnic kulturowych uniemożliwiających równe traktowanie obu płci. W *Rozdartej zasłonie* — części, w której wątki refleksji feministycznej są obecne w najbardziej wyrazisty sposób — znaczące zdają się epizody ukazujące „wewnętrzną cenzurę”, którą kieruje się Szczupaczyńska jako uczestniczka życia kulturalnego Krakowa przełomu wieków. Przywołajmy dwa z nich:

— Może przyjdzie pani w piątek na odczyt, jaki doktor Trzaskowski wygłosi w Stowarzyszeniu Nauczycielek? Wielce zajmujący, ręczę pani, o Amazonkach mitycznych i historycznych, proszę przyjść! [...]

„Amazonki, dobre sobie — pomyślała Szczupaczyńska. — Słuchać o bezwstydnym kobietach, które chwytają się męskich profesji, zamiast zajmować się tym, co do nich należy”¹⁷;

Byłaby pierwsza do wygłoszenia opinii, że kobieta o nieposzlakowanej reputacji może w bibliotece szukać jedynie *przywoitych informacji*¹⁸.

¹³ Zob. R. Stachura-Lupa, *O emancypacji ze stanowiska konserwatywnego*, [w:] *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, seria 2. *Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Białystok 2019, s. 219–234.

¹⁴ Zob. ks. K. Niedziałkowski, *Nie tędy droga, Szanowne Panie! (Studium o emancypacji kobiet)*, Warszawa 1897, s. 63–64.

¹⁵ Zob. M. Gawin, *Bilet do nowoczesności. O kulturze polskiej w XIX/XX wieku*, Warszawa 2014, s. 120. Znamienne dla epoki są publikacje o charakterze zapisów „normatywnych”, regulujące wygląd kobiety według wzorców inspirowanych synergią sztuki i nauk medycznych. Przykładem służy opracowanie Carla Heinricha Stratza *Piękność ciała kobiecego (Schönheit des weiblichen Körpers)*, 1898, pol. 1906).

¹⁶ Nie bez znaczenia był przy tym udział w dyskusji społecznej na temat emancypacji autorytetów naukowych; Ludwik Rydygier pisał: „Równouprawnienie kobiet z mężczyznami jest nonsensem, bo się sprzeciwia odwiecznym prawom natury. Dopóki kobieta jest przeznaczoną do rodzenia dzieci i karmienia niemowląt, jak na to wskazuje sama budowa jej narządów, to stanowczo ani mowy być nie może o równouprawnieniu z rodzajem męskim. Tak to już w całej przyrodzie Pan Bóg rzeczy ułożył [...], że role są podzielone nie tylko u ludzi, ale i u zwierząt” (L. Rydygier, *O dopuszczeniu kobiet do studiów lekarskich*, „Przegląd Lekarski. Organ Towarzystw Lekarskich Krakowskiego i Galicyjskiego” 1895, nr 7, s. 99–100).

¹⁷ M. Szymiczkowa, *Rozdarta zasłona*, s. 82.

¹⁸ *Ibidem*, s. 203 (podkr. oryg.).

Rozmyślania Szczupaczyńskiej współbrzmia z jej opinią na temat wyemancypowanych kobiet, wobec których zachowuje nacechowany niechęcią dystans. Znaczące są też inwektywy, którymi je określa: „niebezpieczne emancypantki, istne żmijowisko”¹⁹. Jest to jednak korespondencja tylko pozorna, bowiem na takie postrzeganie powieściowych feministek niebagatelny wpływ mają osobiste resentymenty i rywalizacja z jedną z pań „z towarzystwa”. Kazimiera Bujwidowa z Klimontowiczów (1867–1932) w cyklu powieściowym odgrywa rolę „dyżurnej” emancypantki, wzbudzającej w Szczupaczyńskiej mieszane uczucia. Z jednej strony budzi podziw zaangażowaniem w kwestie edukacji kobiet i aktywnością w wielu stowarzyszeniach oraz agitacji na Kongresie Pedagogów Polskich we Lwowie (1894); jej działania umożliwiły też kształcenie na poziomie wyższym (Bujwidowa była również współzałożycielką gimnazjum żeńskiego). Zarazem jednak sposób kreślenia jej działań przez narratora nie pozostawia wątpliwości odnośnie relacji łączącej obie bohaterki: „Zofia w tych wszystkich bujwidohecach nie uczestniczyła”²⁰.

Rozdźwięk pomiędzy oceną feministek a opinią na temat głoszonych przez nie postulatów może sugerować, że Szczupaczyńska akceptuje tendencje emancypacyjne na własnych zasadach, wybiórczo traktując postulaty „kobiet wyzwolonych”. Dzięki takiemu podejściu autorka cyklu zdaje się wchodzić w dialog z obrazem emancypacji wywiedzionym z powstałych w epoce *Emancypantek* (1890–1893; wydanie osobne 1894) Bolesława Prusa. Istotna dla tej powieści pozostaje niespójność między głoszonymi przez protagonistki poglądami a praktyką dnia codziennego. Co więcej: sposób myślenia Szczupaczyńskiej nabiera charakteru polemicznego wobec głosów, które pojawiały się na łamach „Bluszczu”, jednego z najpoczyńszych ówczesnie tygodników kobiecych²¹. W piśmie tym problematyka „kobieca” pojawiała się regularnie²². Niechęć Szczupaczyńskiej do emancypacji rozumiała jest w świetle kompleksu prowincji, nakazującego bohaterce postrzeganie siebie jako wzorcowej mieszcżki. Nie można jednak zapomnieć, że odebrała ona w domu rodzinnym gruntowne wykształcenie, wykraczające poza „edukację salonową” (związane było to z niespełnionymi ambicjami ojca bohaterki). W życiu duchowym protagonistki istotną rolę odgrywają też fantazje, w których zastępczo ujawnia się jej temperament, odległy od deklarowanych przez nią wartości charakterystycznych dla świata mieszcżanki.

¹⁹ *Ibidem*, s. 123. Istotny przy tym jest zakres semantyczny epitetu. W języku epoki, w której osadzona jest fabuła cyklu, pojęcie to wiązało się ze zgubą, definiowaną jako „zginiecie bez ratunku, niebezpieczeństwo oczywiste” (zob. *Niebezpieczny*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, Ł. Niedźwiedzki, t. 3. *N–Ó*, Warszawa 1904, s. 256; *Zguba*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, Ł. Niedźwiedzki, t. 8. *Z–Ż*, Warszawa 1904, s. 487).

²⁰ M. Szymiczkowa, *Rozdarta zasłona*, s. 123.

²¹ Zob. K. Kamińska, *Kwestia kobieca na łamach „Bluszczu” (1865–1885)*, „Prace Polonistyczne” 34, 1978, s. 105–131.

²² Zob. Z. Sokół, *Kobiece czasopisma Krakowa i Lwowa w XIX wieku*, [w:] *Książki, czasopisma, biblioteki Krakowa i Lwowa XIX i XX wieku*, t. 2, red. J. Jarowiecki, Kraków 1993, s. 162–163.

go: „Niekiedy, ułożona na kanapie [...] widziała siebie jako Kleopatę, Zenobię, może Grażynę, może angielską Elżbietę, może Joannę d’Arc [...] — w każdym razie jako kobietę władczą, wiodącą hufce w pole”²³.

Dobór kobiet, z którymi identyfikuje się Szczupaczyńska, jest nieprzypadkowy. Wykraczają one poza swą epokę z perspektywy nie tylko czasu stanowionego cyklu Szymiczkowej, ale i dzisiejszej. Są to nie tylko postaci historyczne (jak Kleopatra, Zenobia, Elżbieta I Tudor czy Joanna d’Arc), ale i stworzone na potrzeby literatury (Grażyna)²⁴. Wchodząc w rolę detektywa Szczupaczyńska ma możliwość przynajmniej częściowej kompensacji fantazmatów, jakkolwiek wzdraga się przed postrzeganiem własnych działań jako „śledztwa”: „Postanowiła poprowadzić własne... nie, nie »śledztwo« [...], wołała o tym myśleć jako o »badaniu«, »szperaniu«, »szukaniu prawdy«, czy nawet »niewinnych kobiecych przespiegach«”²⁵. Już sama bowiem decyzja o podjęciu śledztwa, jako czynności „męskiej”, jest dla Szczupaczyńskiej wykroczeniem wobec zasad organizujących jej świat mieszczy.

Nieoczywistość odgrywanej przez siebie roli społecznej uświadamia Szczupaczyńskiej rozmowa z jednym z bohaterów, w której ten komplementuje rozmówczynię: „Pani jest naszą krakowską sawantką, mężczyźni mogą się pani bać, kobiety... nie lubić. Ale nikt panią nie będzie pomiał”²⁶. Tym samym protagonistka zaczyna postrzegać siebie jako osobę przekraczającą ramy obyczajowe wyznaczone przez cenzus społeczny. Nie godzi się również na redukcję siebie w myśl zarysowanej przez Simone de Beauvoir relacji mającej łączyć kobietę i mężczyznę: „[kobieta] poznaje samą siebie oczami mężczyzny i pragnie istnieć nie dla siebie, ale tak, jak jej istnienie określa mężczyzna”²⁷. Do takiej przemiany samoświadomości niewątpliwie przyczynia się opuszczenie przez Szczupaczyńską własnej strefy komfortu (psychologicznej przestrzeni bezpieczeństwa). W ten sposób protagonistka Szymiczkowej — na wzór bohaterki dziewiętnastowiecznych powieści, reprezentujących ideał *New Woman* — nie tylko uwrażliwia się społecznie na problemy innych, ale też w pogłębiony sposób zaczyna rozumieć niepisane reguły świata, w którym żyje.

²³ M. Szymiczkowa, *Tajemnica Domu Helclów*, s. 39.

²⁴ Przywołanie Grażyny z utworu Mickiewicza pozwala Szymiczkowej na grę z czytelnikiem, obliczoną na znajomość tego utworu. Przypomnijmy, że imię to jest neologizmem utworzonym przez poetę od słowa *grazi* (lit. ‘piękna’); tak też charakteryzowana jest ona w powieści: „Z cór nadniemeńskich pierwsza krasawica, / zwana Grażyną, czyli piękną księżną” (A. Mickiewicz, *Grażyna*, oprac. J. Tretiak, Kraków 1924, s. 26). W podobny sposób postrzega siebie Szczupaczyńska: „Z aprobatą skonstatowała, że wygląda wcale urodziwie. [...] Cera zdrowa, bez żadnych wyprysków, zmarszczek niewiele — tylko jedna wyraźniejsza, na czole, między brwiami, zbyt często może ściągany. Twarz pociągła, o dość surowych rysach, ale złagodzonych ładnie zarysowanymi brwiami, oczy bystre, w ciemnej oprawie” (M. Szymiczkowa, *Tajemnica Domu Helclów*, s. 11–12).

²⁵ *Ibidem*, s. 89.

²⁶ M. Szymiczkowa, *Seans w Domu Egipskim*, Kraków 2018, s. 204.

²⁷ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, t. 1, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Kraków 1972 s. 216; *ibidem*, t. 2, s. 577.

Konsekwencją decyzji o wyjściu z domu, podyktowanej koniecznością prowadzonych śledztw, są wędrówki Szczupaczyńskiej po mieście. Inicjacja w tajemne życie Krakowa pozbawia ją ostatecznie złudzeń na temat moralności własnej klasy społecznej. Napotykanie osoby — najczęściej niskiej konduity — stają się jej „przewodnikami” na drodze do samopoznania. Obrane przez Szymickową rozwiązanie można traktować jako szkic do portretu bohaterki, która — jako kobieta — potrafi komunikować się z reprezentantami różnych klas społecznych, niezależnie od barier zawodowych i obyczajowych. Takie odczytanie sensów wędrówek Szczupaczyńskiej po mieście umożliwia ich postrzeganie z perspektywy symbolicznego wymiaru owych peregrynacji. W ich trakcie bohaterka przemierzając labirynty krakowskich zaułków, odbywa „wędrówkę duchową”, prowadzącą do samopoznania²⁸.

Dwie rzeczywistości społeczno-obyczajowe, w których funkcjonuje Zofia Szczupaczyńska, to zarazem dwa — skonfliktowane z sobą, a jednocześnie uzupełniające się²⁹ — światy: odchodzący w przeszłość czas stabilizacji mieszczańskiej oraz nowy okres przemian społeczno-obyczajowych, nieodwołalnie zmieniających dotychczasowe *modus vivendi*³⁰. Zakreślają one zarazem krąg wyzwań cywilizacyjnych, wobec których musi stanąć bohaterka cyklu Maryli Szymickowej: emancypacja kobiet, ich (niekiedy wymuszone względami ekonomicznymi) „wyjście z domu”, redefinicja kobiecych i męskich ról społecznych to próby, którym czoła musi stawić społeczeństwo *belle epoque*.

Bibliografia

Teksty

- Szymickowa M. [właśc. J. Dehnel i P. Tarczyński], *Rozdarta zasłona*, Wydawnictwo Znak Literanova, Kraków 2016.
- Szymickowa M., [właśc. J. Dehnel i P. Tarczyński], *Seans w Domu Egipskim*, Wydawnictwo Znak Literanova, Kraków 2018.
- Szymickowa M. [właśc. J. Dehnel i P. Tarczyński], *Tajemnica Domu Helclów*, Wydawnictwo Znak Literanova, Kraków 2015.
- Szymickowa M. [właśc. J. Dehnel i P. Tarczyński], *Złoty róg*, Wydawnictwo Znak Literanova, Kraków 2020.

Opracowania

- Beauvoir S. de, *Druga płeć*, t. 1–2, przeł. G. Mycielska, M. Leńniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

²⁸ Zob. M. Szymickowa, *Złoty róg*, Kraków 2020, s. 316.

²⁹ Na wzmiankowane tu tendencje jako na wyróżnik *belle epoque* wskazuje Jan Prokop (*La belle epoque jako klimat i legenda*, „Prace Komisji Neofilologicznej PAU” 21, 2014, s. 117).

³⁰ Zob. E. Jedlińska, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015, s. 18.

- Gawin M., *Bilet do nowoczesności. O kulturze polskiej w XIX/XX wieku*, Teologia Polityczna, Warszawa 2014.
- Ilnicka M., *Feliks Antoni Dupanloup (omówienie poglądów przedstawionych w książce „La Femme studieuse”)*, „Bluszcz” 14, 1878, nr 51, s. 405.
- Jedlińska E., *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Kamińska K., *Kwestia kobieca na łamach „Bluszczu” (1865–1885)*, „Prace Polonistyczne” 34, 1978, s. 105–131.
- Kuciel-Frydryszczak J., *Służące do wszystkiego*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018.
- Lauks A., *Kryminal retro jako próba rekonstrukcji przeszłości na przykładzie bohaterki literackiej*, „Bibliotekarz Podlaski” 61, 2023, nr 4, s. 345–358.
- Marrené W., *E pur si mouve*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 28, 1893, nr 14, s. 159.
- Mickiewicz A., *Grażyna*, oprac. J. Treściak, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.
- Morawska J., *Obowiązki służących wobec chlebodawców na przełomie XIX i XX wieku w świetle wybranych poradników i czasopisma „Przyjaciel Sług”*, „Klio. Czasopismo Poświęcone Dziejom Polski i Powszechnym” 48, 2019, nr 1, s. 105–127.
- Niebezpieczny*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, Ł. Niedźwiedzki, t. 3. *N–Ó*, nakładem prenumeratorów i kasy im. Mianowskiego, Warszawa 1904, s. 256.
- Niedziałkowski K., ks., *Nie tędy droga, Szanowne Panie! (Studyum o emancypacji kobiet)*, Warszawa 1897.
- Nowak B., *Sytuacja służących kobiet w kontekście winy, kary i działań pomocowych na obszarach Krakowa w XIX wieku*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Sociologica” 2, 2016, s. 177–192.
- Piotrowska-Marchewa M., „*Trzech masz wrogów, którzy czyhają na zabicie twej duszy...*”. *Zagrożenia moralne w ujęciu polskich poradników i prasy dla służby domowej na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2006, s. 247–263.
- Podstawka A., *Młodopolskie kryminały z Galicją w tle, czyli Maryli Szymiczkowej sposób na kryminal retro*, „Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych — KUL” 6, 2020, nr 15, s. 109–126.
- Prokop J., *La belle epoque jako klimat i legenda*, „Prace Komisji Neofilologicznej PAU” 12, 2014, s. 109–118.
- Rydygier L. [jako Prof. Rydygier], *O dopuszczeniu kobiet do studyów lekarskich*, „Przegląd Lekarski. Organ Towarzystw Lekarskich Krakowskiego i Galicyjskiego” 1895, nr 7, s. 99–100.
- Sokół Z., *Kobiece czasopisma Krakowa i Lwowa w XIX wieku*, [w:] *Książki, czasopisma, biblioteki Krakowa i Lwowa XIX i XX wieku*, t. 2, red. J. Jarowiecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 1993, 140–164.
- Stachura-Lupa R., *O emancypacji ze stanowiska konserwatywnego*, [w:] *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, seria 2. *Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Wydawnictwo Temida 2, Białystok 2019, s. 219–234.
- Stratz C.H., *Piękność ciała kobiecego*, przeł. E. Biernacki, Stefan Demby, druk Piotra Laskauera i s-ki Nowy Świat, Warszawa 1906.
- Urbanik-Kopeć A., *Historia nadużycia. Służące w XIX-wiecznych polskich domach*, Wydawnictwo Post Factum, Katowice 2019.
- Walczevska S., *Damy, rycerze i feministki. Kobiece dyskursy emancypacyjny w Polsce*, Wydawnictwo eFKa, Warszawa 2006.
- Zguba*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, Ł. Niedźwiedzki, t. 8. *Z–Ż*, Wydawnictwo Kasy Pomocy dla Osób Pracujących na Polu Naukowym imienia J. Mianowskiego, Warszawa 1904, s. 487.

Magdalena Tosik

ORCID: 0000-0002-2650-5504

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Jak Gaja Grzegorzewska skampowała powieść kryminalną

Słowa kluczowe: powieść noir, kamp, gra z konwencją, tożsamość kulturowa, męskie spojrzenie, Gaja Grzegorzewska

Keywords: noir novel, camp, playing with literary conventions, cultural identity, male gaze, Gaja Grzegorzewska

How Gaja Grzegorzewska Camped the Crime Novel

Summary

In 2006 Gaja Grzegorzewska published the first novel (out of six, as per 2024) on the adventures of Julia Dobrowolska, a private eye. Polish critics have acknowledged the series for hybridizing the crime genre with romance and exploring the subject of gender and sexual identity within this generic framework. In my reading of the Dobrowolska series I argue that the way in which the female detective adapts to the gender stereotypes of this profession (traditionally considered as male-dominant) results in introducing camp aesthetics into the series by the means of play with the 'male gaze' that is intrinsic to the hard-boiled genre. The paper intends to investigate how Grzegorzewska dismantles the tradition of hard-boiled fiction and re-writes it accordingly to make her female character plausible in this particular literary context through the means of camp aesthetics.

W 2006 roku Gaja Grzegorzewska zadebiutowała powieścią kryminalną *Żniwiarz*, tym samym inicjując sześciotomową serię o przygodach detektywki Julii Dobrowolskiej. Cykl wyróżnia oryginalna kreacja bohaterki oraz twórcze potraktowanie tradycji kryminału. Seria doczekała się kilku opracowań krytycznych, głównie ze strony badaczek literatury, w których nietuzinkowa postać

bohaterki wcielająca się w wytyczony przez konwencję noir stereotyp powieściowego detektywa staje się punktem wyjścia do analizy tekstu. Zaproponowany przez autorkę sposób przekroczenia reguł powieści kryminalnej przyczynił się do podejmowania przez naukowczynie namysłu nad problematyką hybrydyzacji powieści gatunkowej, tożsamości kulturowej, procesami autokreacji i mitotwórczymi mechanizmami kultury popularnej¹.

Powieści o przygodach Julii Dobrowolskiej wyróżnia również wysoki stopień samozwrotności². Od pierwszego tomu autorka świadomie podejmuje grę z tradycją literacką, która przejawia się w licznych nawiązaniach do klasyki literatury kryminalnej oraz historii kultury, zwłaszcza popularnej. Jednak Grzegorzewskiej udaje się uniknąć pułapki, w której rozpoznawanie klisz staje się głównym elementem wyzwania stawianego odbiorcy w trakcie lektury. Pisarka proponuje nowatorski sposób przetwarzania znanych czytelnikowi schematów poprzez sprzężenie problematyki dotyczącej tożsamości z matrycą kulturową, której dostarcza powieść gatunkowa. Dzięki temu zabiegowi Grzegorzewskiej udaje się niejako skampować powieść kryminalna.

W słynnym eseju *Notatki o kampie* (*Notes on 'Camp'*, 1964, pol. 1979) Susan Sontag rozwija pojęcie „wrażliwości kampowej”, która, poruszając się na obrzeżach dobrego smaku, hołubi sztuczność, ekstrawagancję i wszystko, co odbiega od normy lub pozostaje na marginesie³. Opisując kamp naiwny, w którym powaga zawodzi⁴, oraz opierający się na świadomej parodii lub autoparodii, Sontag definiuje go jako pewnego rodzaju strategię estetyczną, odkrywającą w przedmiocie swojego zainteresowania to, co w nim przerysowane i przesadzone. Powieści o przygodach Julii Dobrowolskiej można śmiało analizować w duchu poetyki za-

¹ Zob. m.in. J. Poświatowska, *Kryminalny trójkąt. Reprezentacje kobiecej i męskiej seksualności w powieściach Gai Grzegorzewskiej*, [w:] *Seksualność w najnowszej literaturze polskiej*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 62–74; B. Darska, *Detektywka z bliźną, zakazana miłość i mroczny klimat zbrodni. O powieściach kryminalnych Gai Grzegorzewskiej*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 3, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasternak, Katowice 2019, s. 41–58; M. Okrajni, *Autokreacyjna roz(g)ryw(k)a, czyli przyjemność przywdziewania masek. O bohaterce powieści Gai Grzegorzewskiej*, [w:] *Literatura i przyjemności. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2019, s. 143–166; O. Orządała, *In the Shadow of Masks: Identity Problems in Crime Novels by Gaja Grzegorzewska*, „Prace Literaturoznawcze” 8, 2020, s. 245–257; K. Pilarska, *Ile jest kryminału w kryminale? O samoświadomości gatunku na przykładzie Kamiennej nocy Gai Grzegorzewskiej*, „Forum Poetyki” 2018, nr 13, s. 24–39.

² L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo 1980, s. 70. Według badaczki samozwrotność (*self-referentiality*) jest niejako wpisana w naturę powieści kryminalnej. Ustalona konwencja powoduje, że powieść kryminalna staje się samoświadoma, ponieważ już w samym akcie jej tworzenia istotną rolę odgrywa „hermeneutyczny akt czytania”, a jej skonwencjonalizowana struktura sprawia, że przejawia ona silną tendencję do narcyzmu i metafikcji.

³ S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Werterstein, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czaplński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 49–67.

⁴ Jako przykład niezamierzonego kampu Sontag podaje między innymi *Sokola maltańskiego* (reż. John Huston, USA 1941), klasykę filmu noir.

proponowanej przez Sontag. Grzegorzewska rzuca wyzwanie konwencji powieściowej i poddaje twórczość Agaty Christie oraz konwencję amerykańskiego czarnego kryminału twórczemu recyklingowi. Kolejne części serii wypełniają cytaty z utworów literackich, filmowych i muzycznych oraz nawiązania do faktycznych i fikcyjnych historii kryminalnych. Jeśli przyjąć, że strategia pisarska Grzegorzewskiej to jedynie założenie estetyczne, polegające na otwartym, wręcz bezwstydnym czerpaniu z tradycji, wówczas będziemy mieć do czynienia jedynie z twórczym powtórzeniem, a jednak cykl powieściowy o przygodach Dobrowolskiej proponuje czytelnikowi więcej niż nieledwie pastisz pewnego rodzaju estetyki.

Jeśli rozumieć kamp jedynie jako „maszynkę do wytwarzania stylu”⁵, to powieści Grzegorzewskiej mogłyby posłużyć za przykład autoironicznego kampu i tym samym stałyby się dowodem na słuszność krytyki, z którą spotkało się redukcjonistyczne podejście Sontag. Krytycy Sontag domagali się przywrócenia rozumienia kampu w jego pierwotnej funkcji, jako wyrotowej strategii odmięńców, która ostatecznie staje się narzędziem do namysłu nad zasadami konstruowania tożsamości w ogóle. Kamp wywodzący się z kultury queerowej okazuje się „narzędziem do badania większości”⁶, ponieważ stosuje subwersywny język, pozwalający na zakwestionowanie tego, co pozornie oczywiste i naturalne. Kultura popularna, w tym powieść gatunkowa, polega na powtórzeniu i czerpaniu ze znanych i powszechnie akceptowanych wzorców, a jej twórcy, sięgając po strategię kampu, dysponują skutecznym narzędziem służącym do uwidaczniania napięć między różnymi grupami, tożsamościami i praktykami.

We wprowadzeniu do książki *Kamp — gry antropologiczne* Przemysław Czapliński podejmuje próbę syntezy współczesnych metodologii kampu. Wychodząc od eseju Sontag, Czapliński definiuje kamp mniejszościowy, który, dokonując subwersji świata hetero z pozycji gejowskiej, wystawia na śmiech system reprezentacji, ale go nie znosi ani nie przekształca, zadowolając się jego obnażeniem i pozostając w pozycji niezaangażowanej, apolitycznej⁷. Drugi rodzaj kampu, odmiennościowy, bliższy jest idei performatywności płci, dla której założycielskim tekstem stała się książka Judith Butler *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości* (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990, pol. 2008), a jego istotą, według Czaplińskiego, jest rewolta. Taki kamp uznaje matrycę heteroseksualną za punkt wyjścia i jest twórczym „permanentnym procesem repetycji ról płciowych”⁸. Dzięki eksperymentalnemu charakterowi kamp odmiennościowy podkreśla fakt, że granice płci są przekraczalne, i proponuje odbiorcy antropologiczny skok w nieznaną⁹. Oba sposoby odczytania kampu zachowują swój potencjał krytyczny wobec kultury dominującej, od-

⁵ P. Czapliński, *Kamp — gry antropologiczne*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, s. 11.

⁶ *Ibidem*, s. 33.

⁷ Zob. *ibidem*, s. 43.

⁸ *Ibidem*, s. 45.

⁹ Zob. *ibidem*.

czytywanej z perspektywy odmieńca. W dalszej części artykułu kanon kobiecości i męskości wpisany w tradycję powieści kryminalnej zostanie przeze mnie potraktowany jako matryca kulturowa, wobec której Gaja Grzegorzewska zastosowała destabilizującą kampową strategię.

Wspominany wcześniej parodystyczny charakter powieści o przygodach Julii Dobrowolskiej, który unaoczniają czytelne powtórzenia i jawne nawiązania do tradycji gatunku, nie jest wystarczającym warunkiem, aby seria nabrała wywrotowego, kampowego charakteru. Jak zauważa Judith Butler, parodystyczne powtórzenie samo w sobie nie jest subwersywne¹⁰. Powieści Grzegorzewskiej przyciągają uwagę badaczek, ponieważ sposób przedstawienia bohaterki skłania do namysłu nad reprezentacją kobiecości i męskości¹¹. Podążając tym tropem, warto zastanowić się, w jaki sposób Gaja Grzegorzewska dekonstruuje regulatywne praktyki kształtowania tożsamości płciowych wpisane w tradycję literatury kryminalnej. Wydaje się, że autorka narusza reguły powieści gatunkowej, obnażając zarazem jej mechanizmy, poprzez wprowadzenie bohaterki odgrywającej rolę mężczyzny — prywatnego śledczego rodem z klasycznej amerykańskiej powieści noir. W literaturze anglosaskiej, która od początku istnienia gatunku służy za jeden z istotniejszych punktów odniesienia dla formuły powieści kryminalnej¹², już w latach siedemdziesiątych XX wieku pisarki podjęły się rewizji klasycznej powieści *hard-boiled* zgodnie z ideałami feminizmu drugiej fali. Bohaterki ówczesnych powieści zmuszone były do pokonywania przeszkód, do których zaliczały się sama ich kobiecość oraz ograniczenia wynikające z oczekiwań społecznych¹³. Julia Dobrowolska nie musi porzucić swojej kobiecości, aby spełnić się jako detektywka, ponieważ jej tożsamość określić należy jako kobiecą *androgynę*. Jako kobieta przekracza stereotypy społeczne, wybierając męski zawód i postępując zgodnie z męskimi wzorcami tej profesji¹⁴. Androgyniczność Julii Dobrowolskiej wpisana jest również w jej seksualność. Dobrowolska ukazywana jest w kontraście do stereotypowych wyobrażeń kobiecości pojawiających się

¹⁰ J. Butler, *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasucka, Warszawa 2008, s. 250.

¹¹ Zob. M. Okrajni, *Autokreacyjna roz(g)ryw(k)a, czyli przyjemność przywdziewania masek*; O. Orządała, *In the Shadow of Masks*; J. Poświatowska, *Kryminalny trójkąt*.

¹² Warto wspomnieć, że badacze odwołujący się do teorii postkolonialnych skłaniają się ku tezie, że tradycja literatury kryminalnej bierze początek i niejako sprzężona jest ideologicznie z rozwojem krajów zachodnich demokracji, ze szczególnym uwzględnieniem Wielkiej Brytanii, Francji i Stanów Zjednoczonych. Zob. A. Pepper, *Unwilling Executioner: Crime Fiction and the State*, Oxford 2016; *Detective Fiction in a Postcolonial World*, red. N. Pearson, M. Singer, London-New York 2009.

¹³ Zob. M.T. Reddy, *Women Detectives*, [w:] *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, red. M. Priestman, Cambridge 2011, s. 199.

¹⁴ Zob. J. Chłosta-Zielonka, *Do czego prowadzi „androgyniczność”? Obrazy transgresji płci w najnowszej prozie pisanej przez kobiety: Sylwią Chutnik i Gaję Grzegorzewską*, [w:] *Tożsamość kobiet — silne indywidualności w sztuce, literaturze i religii*, red. J. Posłuszna, B. Wałęciuk-Dejenka, Kraków 2014, s. 23.

w tym cyklu powieściowym, w oczach mężczyzn jawi się bowiem przede wszystkim w roli kochanki. Kiedy udaje jej się przeobrazić we współnika „męskich” przygód, wzbudza zazdrość wśród kobiet¹⁵.

Klasyczna amerykańska literatura *hard-boiled* określiła model kobiecości i męskości, który do dziś rezonuje w kulturze popularnej i często służy za punkt odniesienia w tej samozwrotnej grze wewnątrzgatunkowych reguł. Wyidealizowany, kulturowo zrozumiały wzorzec heteroseksualny staje się źródłem zakazów, których łamanie jest jednym ze sposobów na określenie kulturowej tożsamości¹⁶. Julia Dobrowolska realizuje swoją tożsamość wobec fantazmatu kobiecości i męskości z powieści *hard-boiled*, dzięki czemu proces kampowania powieści kryminalnej nabiera cech parodii odmiennościowej, która nie tylko „dysponuje potencjałem analitycznym w sferze kultury i ideologii”¹⁷, ale także (dzięki swojej wywrotowej specyfice) doprowadza do rewizji ograniczeń tego gatunku literackiego.

Powieści *hard-boiled* to opowieść o męskości, pisana przez mężczyzn dla mężczyzn i o mężczyznach¹⁸, a należałoby tu uściślić, że chodzi tu przede wszystkim o białych, heteroseksualnych przedstawicieli tej płci¹⁹. To takiej formule powieściowej zawdzięczamy następujący archetyp prywatnego detektywa — „mężczyznę z zasadami, działającego w niemoralnym i skorumpowanym świecie”²⁰. Prywatny detektyw pracuje dla pieniędzy, lecz jednocześnie stawia czoła merkantylnemu społeczeństwu. To człowiek czynu, który działa sam, a swoją refleksję o świecie wyraża lakonicznie, za pomocą ironii. Według Dennisa Portera, u swego zarania powieści *hard-boiled* opisywały świadomą i agresywną męskosc w taki sposób, że uniemożliwiały obsadzenie w tej roli kobiety²¹. Postać kobieca jako detektyw w stylu *hard-boiled* traciłaby wiarygodność jako zmuszona do używania wulgarnego języka oraz niezdolna do fizycznego przeciwstawienia się przemocy²².

Pomimo zastrzeżeń wymienionych powyżej, Julia Dobrowolska realizuje założenia wpisane w literacki stereotyp prywatnego detektywa. Powierzchnowość upodabnia ją do młodego muskularnego chłopca, a jednocześnie autorka nie pozwala czytelnikowi zapomnieć, że detektywka jest atrakcyjną blondynką o niebieskich oczach. Grzegorzewska konstruuje postać Dobrowolskiej według założeń poetyki kampu, zgodnie z którymi kobieca *androgyne*, odgrywając stereotypową

¹⁵ O. Orządała, *In the Shadow of Masks*, s. 253.

¹⁶ J. Butler, *Uwikłani w płęć*, s. 246.

¹⁷ M. Meyer, *Dyskurs kampu. Rewindykacja*, przeł. A. Bartosz, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, s. 538.

¹⁸ G. Plain, *Gender and Sexuality*, [w:] *The Routledge Companion to Crime Fiction*, red. J. Allan *et al.*, London-New York 2020, s. 103.

¹⁹ Zob. A. Pepper, *The Contemporary American Crime Novel: Race, Ethnicity, Gender, Class*, Edinburgh 2000.

²⁰ J.G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago-London 1976, s. 152 [przeł. M.T.].

²¹ D. Porter, *The Private Eye*, [w:] *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, s. 112.

²² *Ibidem*.

figurę detektywa z literatury *hard-boiled*, śmiało przekracza oczekiwania czytelnika wobec tego typu bohaterki. Nie tylko uprawia sztuki walki i umie sobie poradzić z przemocą, lecz wręcz prowokuje starcia z silniejszymi przeciwnikami, aby rozładować trawiące ją napięcie. Nie przekracza granic śmieszności, bo w starciu z przeciwnikiem wykorzystuje nie tylko swoje umiejętności, ale także element zaskoczenia, a w razie rzeczywistego zagrożenia salwuje się ucieczką. Podobnie jak jej męski prototyp, Dobrowolska nie stroni od alkoholu i jest uzależniona od tytoniu, a umiejętność przezwyciężania wpływu środków nasennych lub narkotyków na organizm jest jej silnym atutem. W powieści *Noc z czwartku na niedzielę* (2007) Julia, zmuszona do kilkudniowej pracy bez przerwy, rozwiązuje sprawę morderstwa, nagrywając jednocześnie program dla telewizji. Ubrana w niewygodne i niestosowne do sytuacji ekstrawaganckie stroje ma za zadanie przekonująco odgrywać rolę atrakcyjnej kobiety w przestrzeni medialnej. Aby poradzić sobie z fizycznym wyczerpaniem i dyskomfortem, w jaki wprawia ją rola nierozgarniętej, lecz atrakcyjnej asystentki, detektywka zachowuje się jak typowy protagonista powieści noir — nie rozstaje się z drinkiem, a mimo to pracuje efektywnie i ostatecznie rozwiązuje zagadkę morderstwa. Jest profesjonalna i ambitna, przygotowana do pracy, zdeterminowana i skuteczna. Jednak, w przeciwieństwie do Chandlerowskiego bohatera, nie ogranicza się do standardowej „stawki plus wydatki”. Julia Dobrowolska godzi się na udział w sensacyjnym programie telewizyjnym, w którym ucieleśnia mizoginistyczny stereotyp seksownej asystentki, ponieważ jest w stanie wiele poświęcić, aby zachować ekonomiczną niezależność i mieć dostęp do ciekawych zleceń.

Chociaż Dobrowolska w nieco przerysowany sposób odgrywa męską rolę, to jednak Grzegorzewskiej udaje się uniknąć efektu ośmieszenia swojej bohaterki. Sądzę, że wyjaśnienia należy szukać w brawurze, z którą Dobrowolska eksponuje zarówno żeńskie, jak i męskie atrybuty swojej tożsamości. Julia jest postacią androginiczną, a więc także jej kobiecość podlega kampfowaniu, a proces ten dotyczy przede wszystkim jej seksualności i cielesności. Przesada, z jaką Dobrowolska odgrywa kobiecość i męskość, unaocznia strategię zastosowaną przez autorkę w celu skampowania tradycji *hard-boiled* i odkrycia mechanizmów prowadzących do wytwarzania kobiecej i męskiej tożsamości. Judith Butler uważa tożsamość płciową za performatywny akt, podczas którego działania, słowa, gesty fabrykują tożsamość na powierzchni ciała zgodnie z oczekiwaniami dotyczącymi płci zapisanymi w kulturze²³. Dzięki androginicznej osobowości postaci Julii Dobrowolskiej staje się skutecznym narzędziem, które obnaża „regulatywną heteroseksualność”²⁴ zapisaną w matrycy czarnego kryminału.

Powszechnie uważa się, że męski charakter powieści *hard-boiled* wywodzi się między innymi z jej skopiecznego charakteru²⁵. Sprawczość prywatnego

²³ Zob. J. Butler, *Uwikłani w płęć*, s. 247.

²⁴ *Ibidem*, s. 246.

²⁵ D. Porter, *The Private Eye*, s. 95.

detektywa nie zależy jedynie od jego umiejętności wnikliwej obserwacji (po angielsku to przecież *private eye*), lecz bierze swój początek przede wszystkim z pierwszoosobowej narracji tak charakterystycznej dla tego gatunku, z której emanuje przyjemność patrzenia. Skopofilia, termin zapożyczony przez Laurę Mulvey od Freuda, to główne narzędzie analizy filmowego sposobu obrazowania w jej słynnym eseju *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975, pol. 2010). Przyjemność patrzenia zależy od płci — kobieta jest oglądana, a ogląda mężczyzna. Kobieta jest pasywnym przedmiotem oglądu ku ucieście mężczyzny, który w trakcie tego procesu pozostaje aktywny²⁶, dzięki czemu męskie spojrzenie (*male gaze*) wytwarza fantazmatyczny model kobiecości o wzajemnie wykluczających się cechach. Powieściowa *femme fatale* fascynuje i pociąga detektywa, lecz jednocześnie stwarza dla niego zagrożenie²⁷. W swojej serii powieści Grzegorzewska rozwija kampową strategię wobec gatunku *hard-boiled*, przekraczając zasady, które są konsekwencją męskiego spojrzenia.

Może wydawać się, że Julia Dobrowolska — prywatna detektywka — zostaje skazana przez swoją biologiczną płć i normy gatunkowe na rolę pasywnego przedmiotu oglądu. Pozostając pod ciągłą obserwacją męskiego spojrzenia, obsesyjnie dba o własny wygląd, jednak już w pierwszej części cyklu autorka wyraźnie sugeruje, że bycie przedmiotem oglądu jest istotnym elementem gry z powieściową konwencją. W scenie, w której Julia ogląda audycję nakręconą z ukrytej kamery dowiaduje się, że jej „cycki, nogi [...] laluni, i ta ponętna blizna”²⁸ były głównym powodem jej udziału w programie. W kolejnych tomach postać detektywki widoczna jest na zdjęciach, ekranach telewizyjnych, opisuje się ją w artykułach i książkach, odbija się w niezliczonych lustrach, a ponadto obserwuje sama siebie dzięki kamerom systemu dozoru. Kiedy fizyczność Dobrowolskiej traci powab, pojawia się jej sobowtór, aby gra z męskim spojrzeniem trwała nadal. Julia często nosi niewygodne, ale przyciągające wzrok i podkreślające jej seksapil ubrania. Nawet kiedy musi nałożyć praktyczne rzeczy do pracy, nadal eksponuje ciało, nakładając dopasowany strój, nie zakładając bielizny lub ulegając incydentalnym przemoknięciom. Urok *androgynie* przyciąga zarówno mężczyzn jak i kobiety, chociaż Dobrowolska bardzo wyraźnie określa się jako osoba heteroseksualna. W przeciwieństwie do prywatnego detektywa z literatury *hard-boiled*, który powstrzymuje się od seksu z kobietą, której pragnie, w obawie przed przekroczeniem patriarchalnego kodu zachowań²⁹, detektywka pozostaje seksualnie aktywna. I na tym polu po raz kolejny przekracza reguły nakreślone tradycją gatunku, zmuszając mężczyzn, którzy decydują się na zbliżenie, aby do-

²⁶ Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, przeł. J. Mach, Kraków, Warszawa 2010, s. 39.

²⁷ Zob. J.G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance*, s. 153.

²⁸ G. Grzegorzewska, *Żniwiarz*, Kraków 2006, s. 83.

²⁹ Zob. G. Plain, *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*, Edinburgh 2001, s. 66.

konywali swoistych aktów transgresji. Jej stały kochanek to mężczyzna o homoseksualnej orientacji. Romans z biseksualnym komisarzem policji trwa, pomimo że jest on żonaty, a ponadto nie ukrywa swoich przygód erotycznych z innymi mężczyznami. Siła oddziaływania kobiecości detektywki jest tak duża, że ulegnie jej nawet przyrodni brat. Dobrowolska „wykonuje” postać *femme fatale* zgodnie z zasadami kobiecości wpisanymi w tradycję gatunku *hard-boiled*, lecz, choć pozostaje obiektem męskiego spojrzenia, nie jest w żadnej mierze postacią pasywną. Skutecznie uwodzi mężczyzn i zmusza ich do przekraczania granic, które definiują ich tożsamość, obnażając w ten sposób stereotypy dotyczące płci zapisane w tradycji gatunku.

Jak już wspomniano, drugim istotnym elementem konstytuującym męskie spojrzenie w literaturze *hard-boiled* jest pierwszoosobowa narracja, dzięki której detektyw narzuca czytelnikowi swój sposób widzenia świata. Charakterystyczny dla detektywa powieści noir styl *tough talk* cechuje ironiczny dystans do przedstawianego świata, czarny humor, lakoniczność opisu. Jednak w początkowych tomach omawianego cyklu mamy do czynienia z narracją trzecioosobową. Autorka zdaje się akceptować fakt, że chociaż androginiczna natura umożliwi bohaterce odgrywanie roli prywatnego detektywa, to formuła gatunkowa nie pozwala na kontrolowanie narracji kobiecie. Dobrowolska, podobnie jak inne postaci żeńskie w tradycyjnej literaturze *hard-boiled*, wydaje się pozbawiona własnego głosu, a jej uobecnienie zawdzięczamy jedynie męskiemu spojrzeniu. Dopiero w piątym tomie cyklu Grzegorzewska decyduje się rzucić wyzwanie gatunkowej matrycy, wyraźnie nawiązując do formuły *hard-boiled*. Narrację przejmuje przyrodni brat detektywki. Jego głos i sposób prowadzenia opowieści to wariacja na temat męskiego spojrzenia i języka charakterystycznego dla twardziela z amerykańskiej powieści noir, czego autorka nie omieszka nam zasugerować wprost: „Potem zerknęła na mnie, nadal nieufnie, jakbym jej podał adres, pod którym ma odebrać Sokoła Maltańskiego. — Niech się pani nie martwi, panno O’Shaughnessy! — zażartowałem, ale po jej minie wywnioskowałem, że mogę sobie ten żart w dupę wsadzić”³⁰. Opowieść zaczyna się zgodnie z gatunkową konwencją w momencie, kiedy doświadczony życiem Profesor wraca do miasta pogrążonego w występku, gdzie nie czeka go nic poza kłopotami. Podążając za stereotypem męskości wytyczonym przez powieści *hard-boiled*, bohater skupia się głównie na tłamszeniu swoich emocji, co czyni z niego nieskutecznego śledczego. Z trudem akceptuje homoseksualną orientację najlepszego przyjaciela oraz miłość do przyrodniej siostry. Jego postać ucieleśnia męskie spojrzenie, lecz śledztwo, które proponuje czytelnikowi, polega głównie na identyfikacji kulturowych cytatów.

Profesor doskonale wpisuje się we wzorzec detektywa *hard-boiled* (może jedynie przewyższa go erudycją), lecz w przeciwieństwie do niego jest nieskuteczny jako śledczy. Ostatecznie wszystkie sprawy rozwiązuje Julia, ponieważ

³⁰ G. Grzegorzewska, *Betonowy pałac*, Kraków 2014, s. 22.

on sam skupiony jest na zrozumieniu pobudek detektywki. Jako narrator zdaje sobie sprawę ze swojej nieudolności³¹. Podobnie zagubiony może czuć się czytelnik podczas lektury ostatniego tomu cyklu (*Kamienna noc*, Kraków 2016) wobec mnogości intertekstów i planów fabularnych, którymi hojnie szafuje przeprowadzająca „gatunkowy eksperyment”³² autorka. Dzięki skomplikowanej intrydze, która rozgrywa się w trzech przedziałach czasowych, i której stałym motywem jest ciągle odkrywaniu fałszywych tożsamości, Julia ostatecznie zyskuje prawo do przemówienia własnym głosem, i być może dlatego cykl musi się zakończyć. Nowe tożsamości Julii i Profesora, będące emblematycznymi ucieleśnieniami kobiecości i męskości w stylu *hard-boiled*, zbiegają się z ich cielesnymi transformacjami. Detektywka pozbywa się charakterystycznej blizny, staje się gruba i nieatrakcyjna. Profesor po postrzale wraca do życia w zdeformowanym ciele napędzanym jedynie nienawiścią do Julii. Jego narracja zdominowana przez „męskie spojrzenie” zaślepionego uczuciami mężczyzny okazuje się fałszywa. Dzięki relacji dziennikarki czytelnik dowiaduje się prawdy. Dziennikarka okazuje się przybraną tożsamością Dobrowolskiej, która jako Eliza Florek wyjaśnia sprawę morderstw popełnianych przez swojego sobowtóra. Kiedy zaś fałszywa detektywka umiera, Julia Dobrowolska może przemówić we własnym imieniu, przejmując rolę narratora. „— Kim jestem? — zdziwiłam się. Myślałam, że teraz to już oczywiste. A potem sama zaczęłam zastanawiać się nad odpowiedzią na to pytanie. [...] — To ja jestem Julia Dobrowolska”³³.

W powieści *Kamienna noc*, która wydaje się ostatecznym zakończeniem cyklu, bohaterowie, dzięki fikcyjnej śmierci, nie tylko odzyskują kontrolę nad opowieścią (Dobrowolska przemawia, Profesor wreszcie rozumie sens wydarzeń), lecz także symbolicznie uwalniają się od „performowania” swoich postaci zgodnie z wymogami *hard-boiled*. Grzegorzewska po raz kolejny dokonuje subwersywnej operacji i unieważnia kulturowe kody, którym do tej pory podporządkowywała swoich bohaterów. Realizując założenia powieści gatunkowej, autorka unicestwia postać detektywki, ponieważ Julia nie jest już w stanie wcielić się w rolę femme fatale. Cięża powoduje drastyczne zmiany w wyglądzie Julii i bohaterka przestaje być źródłem przyjemności dla męskiego spojrzenia. Zabawa z konwencją u Grzegorzewskiej ma wiele poziomów, lecz jej fundamenty opierają się na założeniach kampu odmiennościowego. Postać kobiecej *androgynie* rozsadza normy rządzące światem *hard-boiled*, a bohaterowie zostają doprowadzeni do punktu, w którym normy gatunkowe zostają całkowicie zakwestionowane. Pojawienie się dziecka zmienia status obojga bohaterów i uniemożliwia przekonujące odgrywanie dotychczasowych ról.

Kazirodczy związek detektywki z przyrodnim bratem nie tylko wyznacza nowy rozdział w jej życiu, lecz staje się klamrą zamykającą całą serię. Należy

³¹ Zob. G. Grzegorzewska, *Kamienna noc*, Kraków 2016, s. 70.

³² K. Pilarzka, *Ile jest kryminału w kryminale?*, s. 37.

³³ G. Grzegorzewska, *Kamienna noc*, s. 381.

wspomnieć, że dochodzenia Dobrowolskiej dotyczą głównie przestępstw popełnianych przez ludzi pochodzących z patologicznych rodzin — dzieci spokrewnionych rodziców, dzieci osób z problemami psychicznymi, dzieci gangsterów, dzieci wykorzystywane przez dorosłych krewnych. Jako że motyw zdeprawowanej rodziny dominuje w cyklu, warto przywołać słowa Gill Plain, która w badaniach nad ciałem, płcią i seksualnością w powieści kryminalnej odwołuje się do psychoanalizy: „Powieść kryminalna w ogóle, a detektywistyczna szczególnie, służy temu, aby stawić czoło potworności i oswoić ją”³⁴. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że wywodząc swoją kampową strategię z poczucia zagrożenia, które odczuwa detektyw wobec femme fatale, Grzegorzewska nie tylko destabilizuje tożsamościowe kody bohaterów, ale także wprowadza do powieści detektywistycznej „kobiece spojrzenie” zdominowane przez strach przed macierzyństwem, przed nieujarzmioną (jeszcze) loterią genów i nieprzewidywalnymi skutkami zobowiązań wynikających z więzi rodzinnych. Androgyniczna detektyw wykorzystuje zakodowane w tradycji powieści noir stereotypowe wyobrażenia dotyczące płci i sposoby ich realizowania, aby obnażyć ograniczenia proponowanego systemu reprezentacji. Grzegorzewska nie przesuwając granic powieści gatunkowej, lecz za pomocą kategorii, które poddaje rewizji, posuwa się jeszcze dalej w jej kampowaniu, po raz kolejny wywracając stół w tej rozgrywce z kodami kulturowymi, które unieważnia, by wprowadzić subwersywny w tym kontekście argument w postaci esencjalnego biologizmu.

Bibliografia

Teksty

- Grzegorzewska G., *Betonowy pałac*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
 Grzegorzewska G., *Kamienna noc*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.
 Grzegorzewska G., *Żniwiarz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

Opracowania

- Bińczyk E., *Uniesienia i potknięcia filozofii podmiotu. Projektowanie stanowisk feministycznych poza założeniami esencjalizmu*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 69–85.
 Butler J., *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasucka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
 Cawelti J.G., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, Chicago-London 1976.
 Chłosta-Zielonka J., *Do czego prowadzi „androgyniczność”? Obrazy transgresji płci w najnowszej prozie pisanej przez kobiety: Sylwię Chutnik i Gaję Grzegorzewską*, [w:] *Tożsamość kobiet — silne indywidualności w sztuce, literaturze i religii*, red. J. Połuszna, B. Wałęciuk-Dejenka, Wydawnictwo Aureus, Siedlce 2014, s. 15–24.

³⁴ G. Plain, *Twentieth-Century Crime Fiction*, s. 3 [przeł. M.T.].

- Czapliński P., *Kamp — gry antropologiczne*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Universitas, Kraków 2012, s. 7–48.
- Darska B., *Detektywka z blizną, zakazana miłości i mroczny klimat zbrodni. O powieściach kryminalnych Gai Grzegorzewskiej*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 3, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019, s. 41–58.
- Darska B., *Śledztwo i pleć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, Wydawnictwo Portret, Olsztyn 2011.
- Hutcheon L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1980.
- Meyer M., *Dyskurs kampu. Rewindykacja*, przeł. A. Bartosz, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński A. Mizerka, Universitas, Kraków 2012, s. 525–550.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, przeł. J. Mach, Korporacja Ha!art, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, Kraków-Warszawa 2010, s. 33–47.
- Okrajni M., *Autokreacyjna roz(g)ryw(k)a, czyli przyjemność przywdziewania masek. O bohaterce powieści Gai Grzegorzewskiej*, [w:] *Literatura i przyjemności. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019, s. 143–166.
- Orządała O., *In the Shadow of Masks: Identity Problems in Crime Novels by Gaja Grzegorzewska*, „Prace Literaturoznawcze” 8, 2020, s. 245–257.
- Pilarska K., *Ile jest kryminału w kryminale? O samoświadomości gatunku na przykładzie Kamiennej nocy Gai Grzegorzewskiej*, „Forum Poetyki” 2018, nr 13, s. 24–39.
- Plain G., *Gender and Sexuality*, [w:] *The Routledge Companion to Crime Fiction*, red. J. Allan, J. Gulddal, S. King, A. Pepper, Routledge, London-New York 2020, s. 102–110.
- Plain G., *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2001.
- Poświatowska J., *Kobiety na tropie. Kategoria „kobiecości” w kryminałach współczesnych polskich pisarek*, [w:] *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. W. Brylla, E. Gazdecka, D. Kulczycka, M. Ruszczynska, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016, s. 269–278.
- Poświatowska J., *Kryminalny trójkąt. Reprezentacje kobiecej i męskiej seksualności w powieściach Gai Grzegorzewskiej*, [w:] *Seksualność w najnowszej literaturze polskiej*, red. T. Dalasiński, A. Szwaagrzyk, P. Tański, Inter-. Literatura–Krytyka–Kultura, Toruń 2015, s. 62–74.
- Porter D., *The Private Eye*, [w:] *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, red. M. Priestman, University Press, Cambridge 2011, s. 95–114.
- Reddy M.T., *Women Detectives*, [w:] *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, red. M. Priestman, University Press, Cambridge 2011, s. 191–208.
- Scaggs J., *Crime Fiction*, Routledge Taylor & Francis Group, London-New York 2005.
- Sontag S., *Notatki o kampie*, przeł. W. Werterstein, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Universitas, Kraków 2012, s. 49–66.

Artykuły recenzyjne

Adam Mazurkiewicz

ORCID: 0000-0003-3804-6445

Uniwersytet Łódzki

Dark medicine w wydaniu popkulturowym

Recenzja: Agnieszka Trzeźniewska-Nowak, *W kleszczach lęku. Thriller medyczny w literaturze i kulturze popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2022, ss. 268.

Słowa kluczowe: thriller, medycyna, literatura po 1945, kultura popularna, recenzja

Keywords: thriller, medicine, Literature after 1945, popular culture, review

Dark Medicine In a Pop-Cultural Hue

Review: Agnieszka Trzeźniewska-Nowak, *W kleszczach lęku. Thriller medyczny w literaturze i kulturze popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2022, pp. 268.

Summary

The article discusses Agnieszka Trzeźniewska-Nowak's monograph *W kleszczach lęku. Thriller medyczny w literaturze i kulturze popularnej* [The Turn of the Screw: Medical Thriller in Popular Literature and Culture]. It is the first study in the Polish humanities devoted to medical thriller. The work is structured in two parts: the first part outlines the interpretative contexts, the second one is devoted to the analysis of figures and motifs characteristic of the medical thriller. The book is complemented by an interview with one of the Polish authors of medical thriller — Klaudia Muniak.

The researcher assumes that the 19th-century experience of medicalization and medical-maladic discourse present in Victorian literature is fundamental for contemporary stories. At the same time, this proposal is not presented in a convincing way in terms of interpretation. Examples that support it (novels by Herbert George Wells, Bram Stoker, and Robert Louis Stevenson) are also controversial.

Despite its shortcomings, Trzeźniewska-Nowak's book is nevertheless important as a pioneering study in the field that oversteps the boundaries of literary creation and enters the public imaginary. It also initializes a discussion by offering a preliminary systematization and description of the characteristics of the medical thriller.

W ostatniej dekadzie (w latach 2013–2023) opublikowanych zostało zaledwie kilka autorskich opracowań o charakterze stricte naukowym poświęconych literaturze sensacyjno-kryminalnej. Należą do nich *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału* (2013) Mariusza Kraski, *Detektyw w krainie cudów* (2015) Tadeusza Cegielskiego, *Polski kryminal i wiek XIX* (2019) Marty Ruszczyńskiej, *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL* (2019) Doroty Skotarczak oraz *Dlaczego literaturoznawcy c(z)ytują kryminały* (2021) Justyny Tuszyńskiej. A zatem z tym większym zainteresowaniem powinna spotkać się monografia Agnieszki Trzeźniewskiej-Nowak *W kleszczach lęku. Thriller medyczny w literaturze i kulturze popularnej* (2022). Opracowanie to, zgodnie z tytułem, poświęcone zostało (dodajmy — jako pierwsze w rodzimej humanistyce)¹ w całości zjawisku thrillera tematyzującego zjawiska z kręgu medycyny.

Budowa monografii jest dwudzielna. Część pierwsza poświęcona została kontekstom interpretacyjnym omawianego zjawiska. Badaczka upatruje źródła dzisiejszych lęków, związanych z dyskursem medycznym (ale i maladycznym) w dziewiętnastowiecznej literaturze wiktoriańskiej. O ile jednak przywołanie *Frankensteina, czyli Współczesnego Prometeusza* (1818) Mary Shelley jest (w świetle też postawionych przez badaczkę) uzasadnione, wątpliwość budzą inne egzemplifikacje. *Doktor Jekyll i pan Hyde* (1886) Roberta Louisa Stevensona czy *Wyspa doktora Moreau* (1896) Herberta George’a Wellsa są nie tyle dreszczowcami medycznymi, co opowieściami o szalonych naukowcach, problematyzującymi cenę zaspokojenia żądzy naukowej. Tymczasem w thrillerach medycznych motywacje są najczęściej merkantylne. Jeśli jednak przyjąć, że figura szalonego naukowca eksperymentującego na pacjentach przynależy do entourage’u badanego przez Trzeźniewską-Nowak nurtu dreszczowca, za pierwsze rodzime thrillerzy należałoby uznać — wbrew opinii przywoływanej przez badaczkę (s. 27, przyp. 75) — nie powieści *Doktor śmierć* (2012) Jacka Caby oraz *Z chirurgiczną precyzją* (2013) Błażeja Przygockiego, lecz *Skradzione głowy* (1958) Tadeusza Unkiewicza. Równie dyskusyjnym co utwory Stevensona i Wellsa zdaje się przykład *Draculi* (1897) Brama Stokera. Ostatecznie badaczka zrezygnowała jednak z rozwiania czytelniczych wątpliwości, pozostając przy omówieniu owej powieści w kontekście motywu epidemii (s. 126–127). A szkoda, bowiem mogłaby to być okazja do zapoznania odbiorcy z autorskim odczytaniem znanego utworu².

¹ Można by spierać się tu, czy jednak takim opracowaniem nie była monografia Mariusza Kraski *Na tropach Szakala. Gry i konwencje political fiction* (Gdańsk 2003). Wydaje się jednak, że oba zjawiska artystyczne, jakkolwiek pokrewne, tworzą osobne fenomeny i są adresowane do różnych kręgów odbiorców. Poniekąd implicytnie taką rozdzielność political fiction i dreszczowca zakłada sama Trzeźniewska-Nowak, nieprzywołująca opracowania Kraski nawet w postaci negatywnego punktu odniesienia. A szkoda, bowiem byłaby to dobra okazja do prześledzenia, w jaki sposób zmienia się świadomość genologiczna pod wpływem nowych doświadczeń lekturowych.

² Podobny niedosyt pozostawia przywołanie (s. 70) dwóch opowiadań Antoniego Langego — *Babunia* i *Nowy Tarzan* (1925). Tym bardziej, że, jak wynika z kontekstu, twórczość Langego służy

Trzeźniewska-Nowak zakłada implicite przemożny wpływ wieku XIX na współczesne realizacje formuły literatury gatunkowej (określenie Anny Gemry)³. Świadczy o tym tytuł całości: *W kleszczach lęku* to polskojęzyczne tłumaczenie tytułu powieści Henry’ego Jamesa *The Turn of the Screw* (1898). Skojarzenie chaosu poznawczego będącego udziałem bohaterki opowieści, panny Giddens, z sytuacją protagonistów dreszczowca medycznego jest uzasadnione. Otwiera też możliwości interpretacyjne, uprawniające do poszukiwań „powinowactw z wyboru” między modernistycznym porażeniem niepewnością egzystencjalną a jego odpowiednikiem z przełomu XX i XXI wieku. Tym większa szkoda, że badaczka nie zdecydowała się na pogłębienie takiego skojarzenia. Innym ze źródeł nowoczesnego dreszczowca medycznego jest dla autorki powieść Franka G. Slaughter’a *That None Should Die* (1941). Jednak istotniejsza niż odpowiedź na pytanie, czy owa powieść jest thrillerem medycznym sensu stricto, pozostaje otoczka kulturowa towarzysząca jej publikacji. To czas artystycznej recepcji triumfów międzywojennych *monster movies* produkcji Universalu i RKO Pictures oraz pulpowej literatury zamieszczonej na łamach popularnych czasopism, na przykład *Blood of the Mummy* (1939) G.T. Fleminga-Roberts’a [właśc. George’a Thomasa Roberts’a].

Część wprowadzająca w kulturowo-historyczny kontekst funkcjonowania współcześnie dreszczowca medycznego została uzupełniona omówieniem figur konstytuujących to zjawisko artystyczne. Kolejne szkice poświęcone są odpowiednio: przestrzeni zbrodni, ambiwalentnej postaci lekarza jako „wybawiciela”, ale i oprawcy, oraz postaciom protagonistów i antagonistów. Przegląd podsumowujący rozważania, w których autorka mierzy się ze zmianami postrzegania rzeczywistości społecznej pod wpływem pandemii COVID-19⁴. Namysł nad anglojęzycznym modelem dreszczowca tematyzującego kwestie medyczne stał się dla Autorki punktem wyjścia do poszukiwań *differentia specifica* rodzimych realizacji. To doskonała okazja do uporządkowania funkcjonującej (zarówno w literaturze przedmiotu, jak i w ramach czytelniczo-rynkowej praktyki) terminologii, którą autorka wykorzystała jedynie połowicznie. Trzeźniewska-Nowak w przeważającej mierze ograniczyła się do omówienia w poszczególnych częściach wybranych utworów; niesłusznie pominięta została na przykład *Kostka* (2013) Izy Korsaj — powieść, w której wątki medyczne odgrywają istotną rolę.

autorce za negatywny punkt odniesienia dla jednej z omawianych powieści Tess Geritsen (s. 71); w podobny zresztą sposób została przywołana proza Michała Bałuckiego (s. 71).

³ Zob. A. Gemra, *Literatura popularna — literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 55–74.

⁴ Pisząc o pandemii COVID-19 Autorka dokonała niefortunnego skrótu myślowego, utożsamiając toponim Wuhan — miasta w prowincji Hubei — z nazwą własną ośrodka badawczego (s. 33). Niepokój wzbudza również utożsamianie przez badaczkę kultury popularnej i masowej (s. 40). To dwie odrębne formacje, których utożsamienie pojawia się wprawdzie dość często, niemniej pozostaje nieprawidłowe. Zob. K. Dmitruk, *Kultura masowa*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 288–290; K. Dmitruk, *Kultura popularna*, [hasło w:] *ibidem*, s. 290–293.

Intencjonalnie koncentracja na poszczególnych fabułach miała stać się dla Trześniewskiej-Nowak punktem wyjścia do rekonstrukcji poetyki polskiego dreszczowca medycznego. Zostało to jednak przeprowadzone w mało satysfakcjonujący poznawczo sposób. Czytelnik ma wrażenie, że autorka skupiła uwagę na tych utworach, które thrillerem medycznym są połowicznie, bądź imitują go. Co więcej, Trześniewska-Nowak jedynie na marginesie głównych rozważań odnotowuje tendencję artystyczną, którą można byłoby uznać za rudymenatny punkt odniesienia dla dreszczowca (nie tylko zresztą w jego medycznym nurcie). Badaczka przywołuje za Robinem Cookiem kategorię „fakcji”. Jest to jednak powieść, która swoją premierę miała w 2003 roku. Tymczasem analogiczna wykładnia „fakcji” (oryg. *faction*) pojawia się w *Upiorze Manhattanu* (*Phantom of the Manhattan*, 1999, pol. 1999) Fredericka Forsytha⁵. Badaczka pomija też dyskusję nad kategorią *faction* w literaturoznawstwie anglojęzycznym, między innymi rozważania Toni Bruce⁶. Przeoczenie to zdecydowanie zubaża wykładnię pojęcia, które pozwala zrozumieć jeden z możliwych powodów dbałości twórców thrillerów medycznych o prawdopodobieństwo ich literackich wizji.

Czytelnik *W kleszczach lęku* może też odnieść wrażenie, że badaczka zdecydowała się oddać głos w kwestiach terminologicznych pisarzom; nie jest to rozwiązanie fortunate. Rezygnacja ze stricte badawczej perspektywy sprawia, że potencjalnie możliwe staje się funkcjonowanie quasi-pojęć, będących przejawem „nadprodukcji terminologicznej”, wprowadzającej chaos w sferze definicji⁷. Tym większa szkoda, że autorka nie zdecydowała się skonfrontować własnych propozycji uporządkowania omawianego zagadnienia ze wspomnianą uprzednio rozprawą Mariusza Kraski, poświęconą political fiction — oboje omawiają tożsamy mechanizm artystycznych konceptualizacji „człowieka w stanie zagrożenia”. Interesujące przy tym byłoby też uwzględnienie wniosków płynących z lektury rozważań Izabelli Adamczewskiej-Baranowskiej na temat relacji między thrillerami medycznymi a reportażem⁸.

Kolejny rozdział przynosi zmianę strategii badawczej. O ile bowiem dotychczas Autorka syntetyzowała, szkic „Polskie konfrontacje z thrillerem medycznym na przykładzie powieści Klaudii Muniak” (s. 177–195) jest realizacją założeń studium przypadku (*case study*). Pisarka ta porusza — co podkreśla Trześniewska-Nowak — marginalizowaną w dreszczowcu medycznym kwestię studentów kierunków lekarskich (s. 187). Jako rodzaj aneksu do rozdziału można potraktować

⁵ Zob. F. Forsyth, *Upiór Manhattanu*, przeł. W. Nowakowski, Warszawa 1999, s. 19.

⁶ Zob. T. Bruce, *The Case for Faction as a Potent Method for Integrating Fact and Fiction in Research*, [w:] *Innovations in Narrative and Metaphor: Methodologies and Practice*, red. S. Farquhar, E. Fitzpatrick, Singapore 2019, s. 57–72.

⁷ Zob. J. Tuszyńska, *Zabójcy pojęć i tropiciele definicji. Praktyki teoretycznoliterackie w Internecie na przykładzie polskich portali kryminalnych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 32, 2017, nr 2, s. 191–206.

⁸ Zob. I. Adamczewska-Baranowska, *Wirusocentryczne narracje reporterskie z nurtu „mrocznej biologii”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 63, 2020, nr 3, s. 9–25.

zamieszczony wywiad z pisarką. Rozwiązanie takie, oczywiste w piśmiennictwie fanowsko-popularnonaukowym, wydaje się bezzasadne: rozmowa nie została w żaden sposób skomentowana.

Mimo wskazanych niedociągnięć opracowanie Trzeźniewskiej-Nowak ma jedną niewątpliwą zaletę: to pierwsza próba zmierzenia się z fenomenem przekraczającym granice sztuki i w istotny sposób wpływającym na wyobraźnię zbiorową. Otwiera też pole do dyskusji, wstępnie systematyzując i opisując specyfikę thrilleru medycznego. Dla badaczy tego zjawiska kulturowego *W kleszczach lęku* jest zatem pozycją obowiązkową, nawet jeśli niejednokrotnie lektura budzi sprzeciw.

Bibliografia

Teksty

- Caba J., *Doktor śmierć*, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2012.
- Fleming-Roberts G.T. [właśc. George Thomas Roberts], *Blood of the Mummy*, „Thrilling Mystery” 1939, nr 1, s. 68–82.
- Forsyth F., *Upiór Manhattanu*, przeł. W. Nowakowski, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 1999.
- James H., *The Turn of the Screw*, Heinemann, London 1898.
- James H., *W kleszczach lęku*, przeł. W. Pospieszka, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Korsaj I., *Kostka*, Wydawnictwo Novae Res, Gdynia 2013.
- Lange A., *Babunia*, [w:] A. Lange, *W czwartym wymiarze. Opowiadania*, Spółka Nakładowa „Książka”, Kraków 1912, s. 1–20.
- Lange A., *Nowy Tarzan*, [w:] A. Lange, *Nowy Tarzan. Opowiadania wesole i niewesole*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1925, s. 5–18.
- Przygocki B., *Z chirurgiczną precyzją*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Shelley M., *Frankenstein, czyli Współczesny Prometeusz*, przeł. M. Płaza, Vesper, Czerwonak 2013.
- Slaughter F.G., *That None Should Die*, Amereon Ltd., New York 1941.
- Stoker B., *Dracula*, Archibald Constable and Company, Westminster 1897.
- Trzeźniewska-Nowak A., *W kleszczach lęku. Thriller medyczny w literaturze i kulturze popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2022.
- Unkiewicz T., *Skradzione głowy*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1958.
- Wells H.G., *Doktor Jekyll i pan Hyde*, przeł. L. Haliński, Wydawnictwo Vesper, Czerwonak 2007.
- Wells H.G., *Wyspa doktora Moreau*, przeł. K. Sokołowski, Wydawnictwo Vesper, Czerwonak 2020.

Opracowania

- Adamczewska-Baranowska I., *Wirusocentryczne narracje reporterskie z nurtu „mrocnej biologii”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 63, 2020, nr 3, s. 9–25.
- Bruce T., *The Case for Faction as a Potent Method for Integrating Fact and Fiction in Research*, [w:] *Innovations in Narrative and Metaphor: Methodologies and Practice*, red. S. Farquhar, E. Fitzpatrick, Springer, Singapore 2019, s. 57–72.

- Cegielski T., *Detektyw w krainie cudów*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015.
- Dmitruk K., *Kultura masowa*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, wyd. 2 poprawione, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 288–290.
- Dmitruk K., *Kultura popularna*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, wyd. 2 poprawione, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 290–293.
- Gemra A., *Literatura popularna – literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonnesans*, red. J.Z. Lichański, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1998, s. 55–74.
- Kraska M., *Na tropach Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003.
- Kraska M., *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Ruszczyńska M., *Polski kryminal i wiek XIX*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2019.
- Skotarczak D., *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2019.
- Tuszyńska J., *Dlaczego literaturoznawcy c(z)ytują kryminały*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021.
- Tuszyńska J., *Zabójcy pojęć i tropiciele definicji. Praktyki teoretycznoliterackie w Internecie na przykładzie polskich portali kryminalnych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 32, 2017, nr 2, s. 191–206.

Spis treści

Z żałobnej karty

Alina Brzuska-Kępa, Dr Jacek Ladorucki — wspomnienie 9

Perspektywy lekturowe

Martin Kasarda, How the Slovaks Helped Count Dracula:
Stereotypes of the Late 19th Century 23

Grzegorz Trębicki, The End of the World of Values: The Abandonment
of the Axiological System in Recent Secondary World Fantasy for Young
Readers. Part 1 — The Classical Model 33

Paweł Kaczyński, Nie tylko pies. Świat zwierzęcy w powieści i serialu *Cztery
pancerni i pies* 45

Jarosław Dobrzycki, Osądy Kiry w mandze *Death Note* a problem kultury
okrucieństwa 55

Fantastyczne uniwersa

Agnieszka Żurek, Odróżniać czy upodabniać? Trzy polskie przekłady *The Book
of the Lost Tales* J.R.R. Tolkiena a *Silmarillion* w tłumaczeniu Marii Skibniewskiej
(na materiale rozdziału *The Music of the Ainur*) 71

Joanna Kokot, Muzyczne harmonie i harmonia świata. „Pieśni Ziemi i Mocy”
Grega Beara 81

Joanna Płoszaj, Poetyka naturalistyczna w literaturze fantasy na przykładzie
„Pieśni Lodu i Ognia” George’a R.R. Martina 93

(Pop)kulturowe eksploracje

Juraj Malíček, Žáner — preklatie a požehnanie slovenského filmu 109

Anna Lauks, Simp czy sigma? Wizerunek Stanisława Wokulskiego
w memach 119

Tomasz Sahaj, Aktywność sportowa i kibicowanie w prozie
Krzysztofa Vargi 131

Magdalena Stoch, Pomiędzy queerową subwersją a *middle-class mainstreaming*.
O twórczości drag queen Mony Lizak 147

W kręgu literatury kryminalnej

Anna Gemra, Herkules Poirot i marny kryminał. Na marginesie powieści Agathy Christie *Morderstwo w Orient Expressie* (1934) **171**

Adam Mazurkiewicz, Zofia Szczupaczyńska wobec wyzwań swoich czasów. Uwagi na marginesie lektury cyklu „krakowskich kryminałów” Maryli Szymiczkowej [właśc. Jacek Dehnel i Piotr Tarczyński] **189**

Magdalena Tosik, Jak Gaja Grzegorzewska skampowała powieść kryminalną **199**

Artykuły recenzyjne

Adam Mazurkiewicz, *Dark medicine* w wydaniu popkulturowym (Recenzja: Agnieszka Trzeźniewska-Nowak, *W kleszczach lęku. Thriller medyczny w literaturze i kulturze popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2022, ss. 268) **213**

Contents

In Memoriam

Alina Brzuska-Kępa, In Memory of Dr. Jacek Ladorucki 9

Reading Perspectives

Martin Kasarda, How the Slovaks Helped Count Dracula:
Stereotypes of the Late 19th Century 23

Grzegorz Trębicki, The End of the World of Values: The Abandonment
of the Axiological System in Recent Secondary World Fantasy for Young
Readers. Part I — The Classical Model 33

Paweł Kaczyński, Not Just the Dog: The Animal World in the Novel
and TV Series *Four Tankmen and a Dog* 45

Jarosław Dobrzycki, Kira's Judgments in the *Death Note* Manga
and the Problem of the Culture of Cruelty 55

Fantastic Universes

Agnieszka Żurek, To Make Similar or Different? Three Polish Translations
of J.R.R. Tolkien's *The Book of the Lost Tales* and Maria Skibniewska's
Translation of *The Silmarillion* (the Chapter 'The Music of the Ainur') 71

Joanna Kokot, Musical Harmonies and the Harmony of the World:
Greg Bear's *Songs of Earth and Power* 81

Joanna Płoszaj, Naturalist Poetics in Fantasy Literature on the Example of
A Song of Ice and Fire by George R.R. Martin 93

(Pop)cultural Explorations

Juraj Maliček, Genre — the Curse and Blessing of Slovak Film 109

Anna Lauks, Simp or Sigma? The Image of Stanisław Wokulski
in Memes 119

Tomasz Sahaj, Sports Activity and Fan Support in Krzysztof Varga's Prose 131

Magdalena Stoch, Between Queer Subversion and Middle-Class Mainstreaming:
On the Work of Drag Queen Mona Lizak 147

On Crime Fiction

Anna Gemra, Hercule Poirot and the Poor Crime Story: Comments on Agatha Christie's Novel *Murder on the Orient Express* (1934) 171

Adam Mazurkiewicz, Zofia Szczupaczyńska and the Challenges of Her Time: Notes on the Margins of the 'Kraków Series' of Crime Novels by Maryla Szymiczkowa [pen name of Jacek Dehnel and Piotr Tarczyński] 189

Magdalena Tosik, How Gaja Grzegorzewska Camped the Crime Novel 199

Reviews

Adam Mazurkiewicz, Dark Medicine in a Pop-Cultural Hue (Review: Agnieszka Trzeźniewska-Nowak, *W kleszczach lęku. Thriller medyczny w literaturze i kulturze popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2022, 268 pp.) 213

Dla Autorów

1. Teksty prosimy nadsyłać pocztą elektroniczną pod adresem: anna.gemra@uwr.edu.pl oraz adam.mazurkiewicz@filologia.uni.lodz.pl z tematem „Literatura i Kultura Popularna”. Przyjmujemy teksty w języku polskim i w językach obcych.
2. Teksty do publikacji są przyjmowane w trybie ciągłym.
3. 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: <https://wuwr.pl/lkp/> w zakładce „Procedura recenzji”.
4. Teksty należy nadsyłać w formacie dokumentów programu Word lub tekstu sformatowanego RTF. Maksymalna objętość tekstu:
 - a) artykuł — 30 000 znaków ze spacjami;
 - b) artykuł recenzyjny — do 15 000 znaków ze spacjami.Prace liczące więcej znaków nie będą akceptowane.
5. Szczegółowe informacje dla autorów znajdują się na stronie wuwr.pl/lkp/ w zakładce „Zgłoszenia”.
6. Do artykułu należy dołączyć w języku angielskim: tytuł, streszczenie (od 1400 do 1600 znaków ze spacjami) i słowa kluczowe.
7. Wydawnictwo zastrzega sobie prawo do dokonywania poprawek redakcyjnych tekstów.
8. 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 w 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.
9. Po opublikowaniu artykułu Autor otrzymuje nieodpłatnie jeden egzemplarz czasopisma „Literatura i Kultura Popularna”.
10. Autorzy nie otrzymują honorarium autorskiego za przekazane artykuły.



Polecamy nasze nowe serie i publikacje



Poeci — to są słów malarze

Justyna Bajda

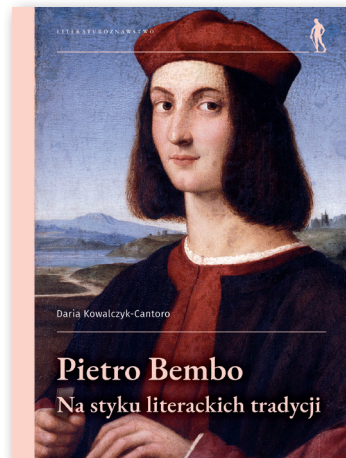
Przełom XIX i XX wieku to czas, gdy literatura i sztuki wizualne przenikają się na niespotykaną wcześniej skalę. Książka opisuje związki między poezją a malarstwem — od literackich opisów dzieł sztuki, przez obrazy inspirowane słowem, po estetykę książek i czasopism.



Dziedzictwo kulturowe księżstwa świdnicko-jaworskiego

red. Andrzej Kozieł, Dobiesław Karst, Arkadiusz Muła

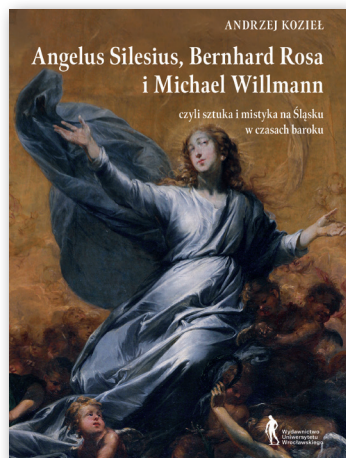
Wnikliwe spojrzenie na historyczne i kulturowe bogactwo regionu, wykraczające poza klasyczne ramy opisywania historii przez pryzmat wielkich postaci i wydarzeń. Książka opisuje fenomen obszaru skupionego wokół Świdnicy i Jawora w całej jego różnorodności.



Pietro Bembo. Na styku literackich tradycji

Daria Kowalczyk-Cantoro

Monografia życia i twórczości Pietra Bemba, renesansowego humanisty, kardynała, poety i historyka. Autorka przybliży czytelnikowi jego poglądy na temat poezji Petrarcki i wyższości „doskonatego” języka tokańskiego nad włoską „mową pospolitą”. Opisuje także kontakty Bemba z Polakami z dworu króla Zygmunta Starego.



Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willman czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku

Andrzej Kozieł

Pierwsze całościowe opracowanie relacji między sztuką a mistyką w XVII wieku, które ożywia zapomnianą nieco potęgę śląskiej sztuki barokowej. To podróż w epokę, gdy Śląsk stanowił centrum duchowej i artystycznej Europy.

Michał Rydlewski

Magia i pismo

O dwóch odmianach komunikowania:
obrazowym i pojęciowym



Kultura Zachodu zwraca się dziś ku magii. Ale czy ów powrót jest na pewno oznaką jej ewolucji? A może raczej dowodem rozpadu kultury? Jakie będzie to miało konsekwencje dla naszego sposobu uczestnictwa w kulturze? Kim będzie nowy kapitalistyczno-metamorficzny podmiot? Czy naprawdę czeka nas epoka magii?

Magia i pismo znacząco poszerza wiedzę o zachodzącym w kulturze zachodniej procesie jej umagiczniania. Wiąże się on z przemianami technologicznymi we współczesnym świecie, odchodzeniem kultury od pisma jako głównego medium komunikacji, bankructwem Rozumu, rozwojem kapitalizmu oraz utratą przez ludzi bezpieczeństwa ontologicznego. Umagicznia się także humanistyka, czego przykładem są posthumanizm i nowy animizm, które są nie tylko sposobami magicznego „poznawania” rzeczywistości, ale projektują nowe wzory bycia-w-świecie uwzględniające obecność w nim magii.

Magia i pismo to książka o wybitnie interdyscyplinarnym charakterze, autor płynnie porusza się po obszarach antropologii kulturowej, filozofii, psychologii, literaturoznawstwa i medioznawstwa, ukazując wieloaspektowość tropienia magii z perspektywy tych dyscyplin.

Tomasz Szymański

W poszukiwaniu religii uniwersalnej

Zarys historii pewnej idei i jej wybrane postacie
w dziewiętnastowiecznej literaturze francuskiej



Co mamy na myśli, mówiąc o religii uniwersalnej? Właśnie dzisiaj, gdy pluralizm religijny stał się nieodłącznym elementem demokratycznego świata Zachodu? Pytanie o religię uniwersalną pojawia się nieuchronnie na naszym horyzoncie kulturowym, wyznaczonym z jednej strony przez otaczającą nas mnogość religii, z drugiej zaś przyświecające nam ideały uniwersalizmu i tolerancji. Wobec emocji, jakie budzi myśl o możliwym powstaniu w przyszłości nowej globalnej religii, tym bardziej pożyteczne wydaje się podjęcie refleksji nad przeszłością tej idei. Nie jest ona bowiem niczym nowym, a dokładniejsze pochycenie się nad dziejami kultury i myśli Zachodu pozwala stwierdzić, że ma już za sobą długą historię.

Co więcej, stanowi ona niezwykle istotne zagadnienie z zakresu historii idei, powiązane z literaturą, religioznawstwem, filozofią religii, politologią, prawem czy zachodnim ezoteryzmem. Autor książki, badając genezę i rozwój idei religii uniwersalnej, stara się uchwycić moment, kiedy pojawiała się i istniała w różnych kontekstach kulturowych i społecznych, szczególnie miejsce wyznaczając jej związkom z literaturą.



Polecamy nasze nowe serie i publikacje



Książka i biblioteka w wybranych pracach Umberto Eco

Anna Lubińska

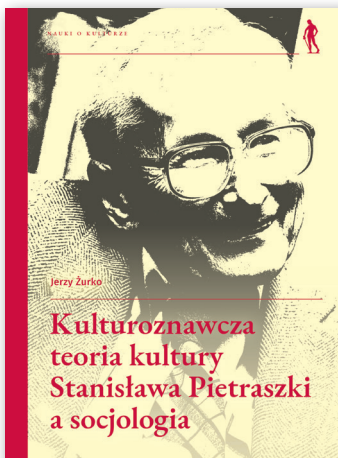
Wzbogacona ilustracjami i rysunkami autorstwa Eco publikacja gromadzi pojawiające się w jego twórczości wątki dotyczące roli książki w społeczeństwie oraz relacji książka–biblioteka–czytelnik.



Kody językowo-kulturowe w polskiej frazematyce gwarowej

Włodzimierz Wysoczański

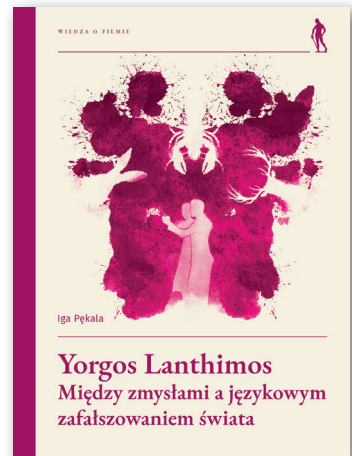
Zbiór ponad 20 tysięcy frazemów podanych wraz z lokalizacją ich występowania oraz znaczeniem. To swoista podróż po słowach, które od wieków nazywają i interpretują otaczającą nas rzeczywistość.



Kulturoznawcza teoria kultury Stanisława Pietraszki a socjologia

Jerzy Żurko

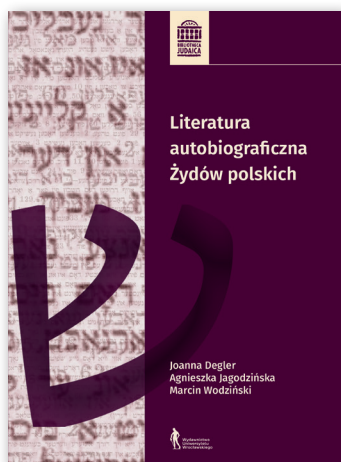
Stanisław Pietraszko (1928–2010) był jednym z najwybitniejszych w Polsce teoretyków kultury, twórcą nowej gałęzi nauki i pierwszego w świecie kierunku studiów z zakresu kulturoznawstwa. Książka Jerzego Żurki prezentuje i analizuje wpływ myśli teoretycznej Pietraszki na polską naukę w drugiej połowie XX wieku, w niesprzyjających takim badaniom czasach komunistycznych.



Yorgos Lanthimos. Między zmysłami a językowym zafalszowaniem świata

Iga Pękala

Filmy Lanthimosa wymykają się jednoznacznej klasyfikacji. Reżyser prowokuje i zwodzi widzów, pogłębiając ich wrażliwość. Iga Pękala odkrywa i opisuje zabiegi twórcy, dzięki czemu jego przesłanie staje się bardziej zrozumiałe, choć nadal nie przestaje intrygować.



Literatura autobiograficzna Żydów polskich

red. Joanna Degler, Agnieszka Jagodzińska, Marcin Wodziński

Wciągająca podróż przez historię i myśl Żydów w Polsce, kwestionująca dotychczasowe postrzeganie funkcji egodokumentów. Świetna literatura i niezastąpione źródło historyczne.



Kapitalizm jako źródło wartości. Wartości jako źródło katastrofy

Jacek Schindler

Książka analizuje blokady, które uniemożliwiają gospodarce kapitalistycznej rozwiązywanie globalnych problemów, takich jak kryzys klimatyczny. Autor dowodzi, że nie da się tego zrobić bez uwzględnienia procesów kulturowych związanych z tym rozwojem.



Od izolacji do resocjalizacji. 100 lat historii więziennictwa w niepodległej Polsce

red. Jerzy Korczak, Rafał Nowakowski, Bartłomiej Perlak, Grzegorz Strauchold

Kompleksowe omówienie problematyki więziennictwa i wykonywania kary pozbawienia wolności w Polsce w XX wieku. Analiza prawnych i ideologicznych przekształceń, które wpływały na funkcjonowanie instytucji penitencjarnych.



Łemkowskie rozdroże

Jarosław Syrynk

Spór o to kim są łemkowie rozpoczął się w XIX wieku i trwa do dziś. Autor pokazuje, w jaki sposób historia wpłynęła na kształtowanie się tożsamości łemków i ich współczesne postawy.



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
wydawnictwo@uwr.edu.pl

wuwr.eu
Facebook/wydawnictwouwr