

# LITERATURA I KULTURA POPULARNA



**LITERATURA  
I KULTURA  
XXVI  
POPULARNA**

**pod redakcją  
Anny Gemry**

**WROCŁAW 2020  
WYDAWNICTWO UNIwersYTETU WROCŁAWSKIEGO**

Rada Redakcyjna/Advisory Board

Dejan Ajdačić (Kyjiw's'kyj nacionalnyj uniwersytet imeni Tarasa Szewczenka, Ukraina)

Maria Bujnicka (Uniwersytet Śląski, Polska)

Krzysztof Dmítruk (Uniwersytet Rzeszowski, Polska)

Elżbieta Durys (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Tomasz Ewertowski (Shanghai International Studies University, Chiny)

Jacek Kolbuszewski (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Joanna Kokot (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Polska)

Jacek Rzeszutnik (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Marta Součková (Prešovská univerzita v Prešove, Słowacja)

Roch Sulima (prof. em., Uniwersytet Warszawski, Polska)

Halina Turkiewicz (Lietuvos Edukologijos Universitetas, Litwa)

Andrea Virginás (Universitatea Sapientia/Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Rumunia)

Redaktor naczelny/Editor-in-chief

Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Zastępca redaktora naczelnego/Associate editor

Konrad Dominas (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Polska)

Sekretarz redakcji/Editorial secretary

Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Członek redakcji/Editorial member

Agnieszka Szurek (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Redaktorzy tematyczni/Subject editors

Agnieszka Szurek (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Mariusz Kraska (Uniwersytet Gdański, Polska)

Komitet Redakcyjny/Editorial Board

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

Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Agnieszka Szurek (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Recenzenci/ Reviewers

Dariusz Brzostek (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)

Ilona Copik (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Joanna Czaplńska (Uniwersytet Opolski, Polska)

Jacek Dąbała (Katolicki Uniwersytet Lubelski, Polska)

Ute Dettmar (Goethe-Universität, Deutschland)

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

Jörg Döring (Universität Siegen, Deutschland)

Terri Doughty (Vancouver Island University, Canada)

Elżbieta Durys (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Hans Esselborn (Universität zu Köln, Deutschland)

Mirosław Filiciak (Uniwersytet Humanistycznospołeczny SWPS w Warszawie, Polska)

Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Detlef Haberland (Carl von Ossietzky Universität, Deutschland)

Wojciech Kajtoch (Uniwersytet Jagielloński, Polska)

Mariusz Kraska (Uniwersytet Gdański, Polska)

Joanna Kokot (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Polska)



Michał Kuran (Uniwersytet Łódzki, Polska)  
Jakub Z. Lichański (Uniwersytet Warszawski, Polska)  
Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)  
Dobrochna Ratajczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)  
Jacek Rzeszutnik (Uniwersytet Wrocławski, Polska)  
Olesya Stuzhuk (Nacionalna akademija nauk Ukrainy, Ukrainia)  
Krystyna Syrnicka (Lietuvos Edukologijos Universitetas, Lietuva)  
Józef Szostakowski (Lietuvos Edukologijos Universitetas, Lietuva)  
Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański, Polska)  
Heather Wright (University of Wittenberg, Ohio, US)  
Violetta Wróblewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)  
Maciej Wróblewski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)

Redaktorzy językowi/Language editors

Język polski  
Alicja Mazan-Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)  
Dorota Ucherek (Uniwersytet Wrocławski, Polska)  
Język angielski/English  
John Eric Starnes (Uniwersytet Śląski, Polska)  
Grzegorz Trębicki (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska)  
Język niemiecki/Deutsch  
Rolf Füllmann (Universität zu Köln, Deutschland)  
Paweł Wałowski (Uniwersytet Zielonogórski, Polska)  
Języki: rosyjski i ukraiński/russkij jazyk, ukrajinska mowa  
Olena Poliszczuk (Żytomyrskij derżawnyj uniwersytet imeni Iwana Franka, Ukrainia)  
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  
i Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., Wrocław 2020

ISSN 0239-6661 (AUWr)

ISSN 0867-7441 (LiKP)

Pierwotna wersja czasopisma: papierowa  
Strona internetowa czasopisma: <http://lkp.wuwr.pl/>  
Journal's Website: <http://lkp.wuwr.pl/en>  
Informacje dla autorów: <https://wuwr.pl/lkp/for-authors>  
Informations for authors: <https://wuwr.pl/lkp/for-authors>

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel. 71 3752885, e-mail: [marketing@wuwr.com.pl](mailto:marketing@wuwr.com.pl)



# Wspomnienie



<https://doi.org/10.19195/0867-7441.26.1>

**Jolanta Pasterska**

ORCID: 0000-0003-0359-0264

Uniwersytet Rzeszowski

**Stanisław Uliasz**

ORCID: 0000-0002-1195-3259

Uniwersytet Rzeszowski

## **Z żałobnej karty. O Profesorze Krzysztofie Dmitruku (1939–2020)**

Profesor doktor habilitowany Krzysztof Dmitruk, znakomity humanista, znawca literatury i kultury polskiej, doskonały nauczyciel akademicki, człowiek niezwykle taktowny, cieszący się uznaniem i sympatią współpracowników i studentów, wpisał się na trwałe w historię polskiej nauki, szczególnie lubelskiej, warszawskiej, krakowskiej, wrocławskiej i rzeszowskiej polonistyki. Odszedł od nas 8 maja 2020 roku.

Profesor Krzysztof Dmitruk urodził się 6 października 1939 roku w Lublinie w rodzinie inteligenckiej. Matka Henryka z Sulińskich i ojciec Stanisław byli pedagogami. W latach 1946–1957 uczęszczał do Szkoły Podstawowej numer 21, a następnie do renomowanego Liceum Ogólnokształcącego im. Stanisława Staszica w Lublinie. Po złożeniu matury w 1957 roku rozpoczął studia w rodzinnym mieście na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Już w trakcie studiów opublikował artykuł *Dwie miłości w listach Juliusza Słowackiego do matki* („A propos” 1959, nr 1). Dyplom magistra filologii polskiej uzyskał na podstawie pracy, napisanej pod kierunkiem prof. dr Janiny Garbaczowskiej, na temat *Młoda proza polska lat 1956–1959*. Pracę opublikowano w „Annales UMCS” (Lublin 1962).

W dniu 1 sierpnia 1963 roku został asystentem w Katedrze Literatury Polskiej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej. Od tego momentu datuje się początek drogi naukowej i uniwersyteckiej Profesora. Już w maju 1969 roku uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych. Podstawą jego uzyskania była

rozprawa pod tytułem *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, ogłoszona drukiem we fragmentach w „Pamiętniku Literackim” (1968, z. 1). Promotorką pracy raz jeszcze była prof. dr Janina Garbaczowska, recenzentami zaś: prof. dr Kazimierz Wyka i prof. dr Władysław Studnicki. Zarówno praca magisterska, jak i rozprawa doktorska dały początek jednemu z późniejszych kręgów zainteresowań Profesora wyznaczanych przez kulturę literacką.

Badania naukowe kontynuował jako adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. W latach 1973–1975 był kierownikiem Zespołu Naukowego Literatury i Kultury XX Wieku i pełnił obowiązki kierownika zakładu. Następnie 1 sierpnia 1975 roku został pracownikiem naukowym Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie. Nie zerwał jednak kontaktu ze swoimi studentami. Ceniąc sobie pracę dydaktyczną, do 1979 roku prowadził zajęcia w wymiarze połowy etatu na macierzystej uczelni. W Instytucie Badań Literackich w 1981 roku objął funkcję kierownika Pracowni Badań Kultury Literackiej.

W listopadzie 1980 roku habilitował się w Instytucie Badań Literackich PAN na podstawie dysertacji *Literatura — społeczeństwo — przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej* (Wrocław 1980). Rozprawa otrzymała nagrodę Sekretarza Polskiej Akademii Nauk. Publikacja ta oraz studia *Przestrzeń w kulturze literackiej* (w: *Kultura — komunikacja — literatura. Studia nad XX wiekiem*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1976), *Wprowadzenie do teorii publiczności literackiej* (w: *Publiczność literacka*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1982), *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce* (w: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa-Łódź 1985), *Galaktyki kultury. (Publiczność literacka między żywym i zapisanym słowem)* (w: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989), *Kultura literacka* (w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, Renesans, Barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990), jak również liczne szczegółowe opracowania, hasła słownikowe, artykuły naukowe aż po „profesorską” książkę *Współczesne polskie koncepcje kultury* (Warszawa 1990) stały się cennymi kompendiami wiedzy na temat kultury literackiej. Profesor Krzysztof Dmítruk zaprezentował w nich wyniki wieloletnich prac badawczych prowadzonych nad kulturą i literaturą popularną, wypracował metody badania i opisu kultury literackiej, charakteryzował fazy jej rozwoju, stawiał diagnozy, wskazywał na źródła zbiorowej świadomości narodowej, a także wykazywał zainteresowanie folklorem i kulturą regionalną. W tym okresie uczestniczył również w pracach Komisji do spraw Badania Życia Literackiego w Polsce, działającej przy Komitecie Nauk o Literaturze Polskiej PAN. W ramach umów międzynarodowych Instytutu Badań Literackich PAN współpracował z grupą badaczy zajmujących się problematyką kultury społecznej. Brał także udział w organizowaniu badań komparatystycznych koordynowanych przez Słowacką Akademię Nauk. W roku 1980 uczestniczył w II Krauss-Colloquium w Berlinie. Efektem tych naukowych poszukiwań była rozprawa *Die Situation der literarischen Kommunikation* (w: *Geschichte und*

*Funktion der Literaturgeschichte*. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR: Gesellschaftswissenschaften, 1982, nr 2/G).

Rok później, 1 października 1981 roku, został powołany na stanowisko docenta. W latach 1981–1989 był członkiem Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej, w ramach którego kierował pracami Komisji Wiedzy o Kulturze Literackiej.

Z pełnienia funkcji kierownika Pracowni Badań Kultury Literackiej zrezygnował 1 maja 1987 roku i przeniósł się do Pracowni Literatury Oświecenia. Zainteresowanie literaturą i kulturą doby oświecenia towarzyszyło Profesorowi Dmitrukowi od początków Jego kariery. Oprócz wspomnianych już znakomitych prac z zakresu kultury literackiej dawnej Polski do dorobku naukowego dołączył szczegółowe prace poświęcone Józefowi Wybickiemu: *Józef Wybicki* (w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 2, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1994), *Droga do autobiografii. O „Życiu moim” i korespondencji Józefa Wybickiego (1747–1822)* (w: *Literatura, historia, dziedzictwo. Prace ofiarowane Profesor Teresie Kostkiewiczowej*, red. T. Chachulski i A. Grześkowiak-Krwawicz, Warszawa 2005) oraz Ignacemu Krasickiemu: *O sztuce pisarskiej Krasickiego* (w: *Ignacy Krasicki. Nowe spojrzenia*, red. Z. Goliński, T. Kostkiewiczowa, K. Stasiewicz, Warszawa 2001). Ponadto spisał studia o charakterze ogólnym, dotyczące epoki oświecenia, między innymi: *Publiczność południa XVIII wieku* (w: *Kultura literacka XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1992), *Oświecenie — archipelagi wspólnot* („Wiek Oświecenia” 1998, nr 14), *Wokół teorii i historii mecenatu* (w: *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, Warszawa 1999), *Oświecenie — konteksty zmiany kulturowej* („Wiek Oświecenia” 2002, nr 17).

Przez wiele lat uczestniczył w pracach zespołu Koordynacyjnego Problemu Węzłowego 11.1 i Centralnego Programu Badań Podstawowych 08.05 „Polska kultura narodowa, jej tendencje rozwojowe i percepcja”. Pełnił funkcję zastępcy redaktora naczelnego *Encyklopedii kultury polskiej XX wieku*. Był członkiem Polskiego Towarzystwa Semiotycznego i Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem XVIII oraz członkiem Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej Akademii Nauk.

Stanowisko profesora nadzwyczajnego w Instytucie Badań Literackich PAN objął w 1992 roku, następnie 15 października 1997 roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego.

Profesor Krzysztof Dmitruk czynnie włączał się w życie akademickie, prezentując efekty swoich badań na ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach naukowych organizowanych między innymi przez Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Instytut Badań Literackich, Uniwersytet Wrocławski czy Uniwersytet Rzeszowski. Jako referent brał także udział w wielu konferencjach Polskiej Akademii Nauk, między innymi w XIII Konferencji Teoretycznoliterackiej (luty 1973), sesji naukowej „Życie literackie w Polsce w okresie 1863–1973” (październik 1974), sesji „Polska popularna kultura artystyczna” (styczeń 1975), sesji Komitetu Nauk o Literaturze — „Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa” (kwiecień 1986), konferencjach „Literatura i kultura” (grudzień 1980), „Publiczność literacka

i teatralna w dawnej Polsce” (luty 1983), „Semiotyka kultury literackiej” (listopad 1984), „Kultura żywego słowa w dawnej Polsce” (wrzesień 1985), „Nowe zjawiska w badaniach literackich” (listopad 1986), „Problemy procesu historycznoliterackiego” (marzec 1990), „Piśmiennictwo — systemy kontroli — obiegi alternatywne” (grudzień 1990), „Literatura i instytucje w dawnej Polsce” (marzec 1991), „Zjazd Polonistów. Wiedza o literaturze i edukacja” (maj 1995), „Geografia literacka polskiego Oświecenia” (październik 1996), „Co to jest Oświecenie?” (październik 2000) oraz „Ignacy Krasicki 1735–1801. Pisarz i środowisko” (maj 2001). Był ponadto aktywnym uczestnikiem konferencji organizowanych przez Towarzystwo Badań nad Wiekiem XVIII. W listopadzie 2009 roku był współorganizatorem sympozjum i panelu dyskusyjnego poświęconego Jerzemu Grotowskiemu — „W stronę źródeł, rytuałów, przedstawień. O twórczości Jerzego Grotowskiego”.

Za osiągnięcia naukowe został wyróżniony wieloma nagrodami; najważniejsze z nich to: nagroda specjalna „Życia Literackiego” za referat *Z problematyki młodej prozy polskiej lat 1956–1959*, wygłoszony podczas X Ogólnopolskiego Zjazdu Młodych Polonistów (Kraków 1962) i Nagroda Sekretarza Polskiej Akademii Nauk za książkę *Literatura — społeczeństwo — przestrzeń* (Wrocław 1980).

Poświęcając się pracy naukowej, Profesor Krzysztof Dmitruk nigdy nie zapomniał o swoim pedagogicznym powołaniu. Wysoko cenił sobie zajęcia ze studentami i młodymi pracownikami nauki. Był dla nas prawdziwym autorytetem, czego dowodem jest wypromowanie ponad stu magistrów filologii polskiej. Było to możliwe dzięki podjęciu zajęć dydaktycznych w ramach drugiego etatu w Instytucie Filologii Polskiej ówczesnej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, gdzie w latach 1992–1994 prowadził seminaria magisterskie oraz wykłady monograficzne. Prace te kontynuował także w Instytucie Filologii Polskiej Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej imienia Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie (lata 1994–1996). W 2002 roku Profesor Dmitruk został pracownikiem naukowym Uniwersytetu Rzeszowskiego i członkiem Zakładu Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej. Był też członkiem Rady Redakcyjnej czasopisma „Literatura i Kultura Popularna” (w ramach serii „Acta Universitatis Wratislaviensis”). Jego nazwisko pojawiało się obok takich znawców, jak Maria Bujnicka, Janusz Dunin, Jacek Kolbuszewski, Erazm Kuźma, Anna Martuszczyńska, Roch Sulima czy Tadeusz Żabski.

Profesor Krzysztof Dmitruk miał swój znaczący wkład w rozwój czasopisma „Tematy i Konteksty”. W latach 2010–2018 uczestniczył w pracach redakcji jako jej aktywny członek, a od 2019 roku wspierał pismo jako przedstawiciel Rady Naukowej. W pracy redakcji zawsze wnosił niezmacony spokój, takt i dobry humor, inicjował inspirujące dyskusje, życzliwie apróbował redakcyjne inicjatywy, był prawdziwym mentorem tego grona, zawsze gotowym do udzielenia mądrego wsparcia i światłej rady.

W 2011 roku współpracownicy z Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz innych ośrodków akademickich w kraju przygotowali monografię zbiorową *Obszary kultury. Księga ofiarowana Profesorowi Krzysztofowi Dmitrukowi w 70. rocznicę urodzin* (red. J. Pasterska, S. Uliasz, Rzeszów 2011).



W okresie wieloletniej pracy dydaktyczno-wychowawczej Profesor Dmitruk prowadził ćwiczenia i konwersatoria z poetyki, stylistyki i wersyfikacji oraz analizy utworów literackich, a następnie wykłady kursowe z zagadnień kultury języka, metodologii badań literackich, literatury polskiej XX wieku, teorii literatury, arcydzieł literatury światowej, antropologii kultury i literatury oraz problemów historii kultury. Prowadził ponadto otwarte wykłady powszechne i monograficzne z wybranych problemów antropologii literatury. Niezmiennie od lat dużym zainteresowaniem cieszyły się prowadzone przez Profesora seminaria magisterskie i doktoranckie, w których trakcie studenci i słuchacze podejmowali badania nad literaturą i kulturą XX wieku, w tym kulturą regionu, antropologią kultury i teorią przekładu. Efektami swoich badań oraz swoją wiedzą chętnie dzielił się ze studentami i młodymi pracownikami nauki, czego widocznym potwierdzeniem byli słuchacze ustawiający się pod drzwiami gabinetu w godzinach (często przedłużanych) konsultacji Profesora. Wiele wysiłku włożył w starania o rozwój młodego pokolenia badaczy. W trakcie swojej kariery naukowej Krzysztof Dmitruk sporządził kilkadziesiąt recenzji prac doktorskich i habilitacyjnych, opinii i wniosków o nadanie tytułów profesorskich, recenzji wydawniczych, a także ekspertyz dla Komitetu Badań Naukowych. Przy życzliwym wsparciu Profesora Dmitruka powstała w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego Pracownia Badań i Dokumentacji Kultury Literackiej, w której prowadzone są studia nad kulturą regionu oraz literaturą i kulturą na obczyźnie.

Profesor Krzysztof Dmitruk angażował się w prace nad badaniami kultury popularnej i antropologii kultury. Do uznanych rozpraw z tego zakresu należą: *Historia i melancholia (Polityka w „Trędownatej” Heleny Mniszek)* (w: *Z problemów aksjologii literatury i kultury popularnej. Prace ofiarowane Józefowi Nowakowskiemu*, red. S. Uliasz, Rzeszów 1996), *Metodologiczne problemy badań geografii kultury. Europa i Polska XVIII wieku* (w: *O dialogu kultur wspólnot kresowych*, red. S. Uliasz, Rzeszów 1998), *Portret i autoportret władzy. Cenzura w „Narkomanach” Ireneusza Iredyńskiego* (w: *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane Profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. rocznicę Jego urodzin*, red. W. Dynak, M. Ursel, Wrocław 2005), *Przekład w kulturze literackiej polskiego Oświecenia. Prowizorium dokumentacyjne* (w: *Literatura i jej konteksty. Prace ofiarowane profesorowi Czesławowi Klakowi*, red. J. Rusin, K. Maciąg, Rzeszów 2005). Jest też autorem haseł słownikowych „Pisarz” i „Geografia literacka” w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* (red. A. Brodzka *et al.*, Wrocław 1992) oraz „Stereotyp”, „Kultura masowa”, „Kultura popularna”, „Obiegi literatury” w *Słowniku literatury popularnej* (red. T. Żabski, Wrocław 1997). Jest również współredaktorem książki *W stronę źródeł twórczości Jerzego Grotowskiego* (Rzeszów 2009), wydanej z okazji Roku Jerzego Grotowskiego.

Wspominane wcześniej autorskie książki, rozprawy i artykuły, wreszcie wystąpienia na sesjach naukowych wyraźnie się zająbiały i dopełniały, stały się ważnym elementem wzbogacającym dorobek historii literatury i kultury literackiej. Wyznaczały też kręgi zainteresowań uczonego, które tworzyły: socjologia i an-

tropologia literatury, problemy teorii i historii kultury literackiej oraz teoria i historia literatury popularnej. Z perspektywy minionego czasu wyraźnie widać, że łączy je jeszcze jedno — niezwykła erudycja i wyczuwanie piękna. Krzysztof Dmیتruk jako wybitny znawca kultury jest i pozostanie jednocześnie jej znakomitym orędownikiem. To humanista, który nie tylko zajmował się zawodowo kulturą, literaturą czy językiem, człowiek dbający o wartości ludzkie, umiejący dostrzec urodę świata i życia. Wielu z nas, Jego uczniów, zawdzięcza Profesorowi Dmیتrukowi fascynację kulturą minojską, cykladzką czy Dalekim Wschodem. Jego barwne, prowadzone piękną polszczyzną opowieści dotyczące rozwoju kultur i ich zmienności lub etnicznej różnorodności zawsze przyciągały rzesze słuchaczy. Był ciekawym nieznanym krain, nastawionym na nowe odkrycia czy to kreteńskiej Matali, czy to japońskiego Kioto uczonym, niestrudzenie poszukującym w tych miejscach śladów współistnienia wielu kultur. To jednocześnie człowiek, który z oddaniem służył swojemu środowisku, skromny, niosący zawsze pomoc, zainteresowany Drugim/Innym, jego odmiennością i wartością tego, co stworzył. Był humanistą, który przez całe życie poszukiwał źródeł kultury, kontemplował jej piękno w każdym wymiarze. Zapamiętamy Profesora jako wybitnego uczonego i dobrego człowieka.

# I. Teorie i metody



**Mariusz Kraska**

ORCID: 0000-0003-3797-2957

Uniwersytet Gdański

## Intertekstualność. Wersja pop

**Słowa kluczowe:** intertekstualność, popkultura, strategia tekstowa, doświadczenie estetyczne

**Keywords:** intertextuality, pop culture, textual strategy, aesthetic experience

Umberto Eco jako jeden z pierwszych w eseju *Innowacja w seryjności*, wbrew dominującej wówczas tradycji szkoły frankfurckiej, na nowo postawił kwestię schematyczności kultury popularnej, doszukując się w tej cesze przejawów kształtowania się „nowej wrażliwości estetycznej”<sup>1</sup>. Cenionemu semiotykowi problem ten musiał wydawać się o tyle istotny, że w 1985 roku, a więc ledwie po dwóch latach, na łamach „Daedalus” wrócił do niego w szkicu *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*<sup>2</sup>. Wrócił, w zasadzie powtarzając wcześniejsze rozpoznania i intuicje, które z dzisiejszej perspektywy wydają się zresztą w wielu miejscach zadziwiająco trafne. Włączając swoje wywody w teoretyczną dyskusję nad rolą repetycji w kulturze postmodernistycznej, Eco mocno zaznaczał, że dokonująca się estetyczna transformacja skutkuje większym zainteresowaniem tym, co już „zostało powiedziane i napisane”, dzięki czemu „najmniejsza zmiana albo forma powtórzenia *explicite* tego, co już znamy, wytwarza przyjemność tekstu”<sup>3</sup>.

Jak słusznie zauważa Maryla Hopfinger, u Eco ta „gra powtórzenia i innowacji [...] zdaje się prawidłowością, która daje się odszukać w różnych wymiarach

---

<sup>1</sup> U. Eco, *Innowacyjność w seryjności*, [w:] *idem, Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. J. Wąjs, Warszawa 2012, s. 191.

<sup>2</sup> U nas tekst ten jest dobrze znany i stosunkowo często komentowany. Zob. U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1–2.

<sup>3</sup> U. Eco, *Innowacyjność w seryjności*, s. 190.

kultury”<sup>4</sup>. Dla autora *Lector in fabula* estetyczna zasada powtórzenia nie stanowi więc *differentia specifica* wytworów kultury masowej. Po pierwsze dlatego, że związana z nią relacja podobieństwa i różnicy znamionuje równie dobrze sztukę klasyczną, jak i bardziej współczesne praktyki awangardowe. Po drugie, również z tego względu, iż jako taka zasada ta i wynikające z niej formalne chwytły i tekstowe operacje nie dostarczają żadnego jednoznacznego kryterium wartościowania. Krótko mówiąc: ich rezultatem może być banał, kicz, ale i dzieło totalnie subwersywne.

Trudno polemizować z tym stanowiskiem. Rozpoznana przez włoskiego badacza tendencja, kojarzona przede wszystkim na polu kultury masowej z ekspansją filmu i telewizji, z dzisiejszej perspektywy wydaje się jeszcze bardziej wyrazista, by nie rzec — wręcz oczywista. Narracja transmedialna, remiks, *mas-hup*, recykling, mem, internetowa pasta — te i inne pokrewne zjawiska oparte na transferach form i znaczeń pokazują nie tylko skalę i charakter opisywanych przez Eco przewartościowań, lecz także znamionują, że we współczesnej mediasferze praktyki właściwe sztuce wysokiej z nie mniejszym powodzeniem stosowane są w obiegu popkulturowym. Ale też odwrotnie: strategie i taktyki — jak do niedawna można było przypuszczać — odpowiednie wyłącznie dla wytworów kultury popularnej obecnie wykorzystywane są w odmiennych od ich rodzimego kontekstu sytuacjach i rolach.

Dotyczy to również zjawiska intertekstualności czy też — jak pisał Eco — dialogu intertekstualnego. Wspominając o nim jako jednym z typów powtórzenia, autor *Supermana w literaturze masowej* przekonywał bowiem, iż „konieczność wyjaśnienia konsekwencji estetycznych dialogiczności jest mniej nagląca, ponieważ samo pojęcie zostało wypracowane w obrębie refleksji — estetycznej i semiotycznej — o sztuce zwanej wysoką”<sup>5</sup>. I znów — przynajmniej na pierwszy rzut oka — wydaje się, że trudno tu oponować. Nie sposób przecież zaprzeczyć, że różne postaci przywołań, parodyjne zabiegi, przejawy intertekstualnej gry, w tym takie, które Eco nazywa „ironicznym cytowaniem toposu”, z formalnego punktu widzenia nie różnią się niczym od podobnych im chwytów stosowanych w wysoko artystycznym obiegu. Co najwyżej można dodać, że dziś pojawiają się z większą intensywnością i częstotliwością, co wszak nie uszło uwagi współczesnych badaczy.

Za reprezentatywny przykład może tu posłużyć wydana po dwudziestu latach od swojej premiery klasyczna dla polskich filmoznawców monografia *Kino stylu zerowego* Mirosława Przyłipiaka. Jej autor we wstępie do drugiego wydania bez cienia kokieterii pisze o zaskoczeniu i obawach, jakie towarzyszyły mu po otrzymaniu propozycji ponownej edycji jego pracy. Źródłem tych wątpliwości — jak

---

<sup>4</sup> M. Hopfinger, *Powtórzenie wędrujące przez media*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004, s. 13.

<sup>5</sup> U. Eco, *Innowacyjność w seryjności*, s. 185.

stwierdza — były ogromne zmiany, które „bodaj najbardziej [...] wpłynęły właściwie na kino, a właściwie szerzej — na całą kulturę i komunikację audiowizualną”<sup>6</sup>.

Co ciekawe jednak, w książce Przyłipiaka jedną z ilustracji dla tych kulturowych przeobrażeń jest osobny rozdział poświęcony analizie *Deadpoola* (reż. Tim Miller, USA 2016), a więc typowo komercyjnego filmu inspirowanego komiksową serią. Mianowicie dla gdańskiego filmoznawcy jawnie metafikcyjny obraz, pełen kierowanych wprost do widza komentarzy, a także intertekstualnych aluzji i odniesień pokazuje, że to, co

dotychczas było charakterystyczne dla niszowych nurtów kina artystycznego, uległo rozpowszechnieniu. Do niedawna bowiem to właśnie kino artystyczne zajmowało się grą cytatów i odwołań, komplikowało struktury narracyjne do granic zrozumiałości, niszczyło iluzję „czwartej ściany”, podejmowało tak skomplikowane tematy jak tożsamość<sup>7</sup>.

Ta ogólna konstatacja zdaje się korespondować — pozwólmy sobie na jeszcze jeden przykład — z innymi krytycznymi komentarzami, które towarzyszyły pewnemu spektakularnemu sukcesowi na rynku gier (nawiasem mówiąc, nieodległemu w czasie od premiery *Deadpoola*). Chodzi rzecz jasna o reakcje, z jakimi spotkała się trzecia odsłona *Wiedźmina* (*Wiedźmin 3: Dziki gon*, prod. CD Projekt Red, Polska 2015). Reakcje, na które składały się liczne i entuzjastyczne recenzje oraz komentarze odnoszące się nie tylko do typowych dla gier rodzajowych i gatunkowych kryteriów, takich jak na przykład *gameplay* czy grafika, lecz także podnoszące cechę innej miary: wysoce intertekstualny charakter tego tytułu. Element o tyle zauważalny, że na przykład analizujący *Wiedźmina 3* Rafał Kochanowicz postulował, aby z racji cechującej go „intertekstualnej kompilacji” określać ten tytuł mianem „cyfrowego centonu”<sup>8</sup>.

Rzecz jasna w tym zestawieniu nie jest istotne bezpośrednio porównanie hollywoodzkiego filmu ze szlagierową produkcją CD Projektu. Przypomnienie obu tytułów i towarzyszących im interpretacji służy jedynie jako pretekst do ponownego postawienia pytania o miejsce, status i funkcję intertekstualnych praktyk występujących w różnych obszarach kultury popularnej. Zasadniczo bowiem, podziеляjąc wprawdzie opinie Przyłipiaka i Kochanowicza, nie mogę zarazem oprzeć się wrażeniu, że coś nam, badaczom, umyka, kiedy podejmujemy temat intertekstualności w wersji pop, że nazbyt pospiesznie podążamy za kategoriycznym rozstrzygnięciem Eco. Tak więc wątpliwe wydaje się przekonanie, że ktoś za nas teoretyczną lekcję odrobił, a teraz wystarczy jedynie stworzonego narzędzia używać. Przeciwnie — postulowałbym raczej, by na nowo postawić kwestię intertekstowości wytworów kultury popularnej.

Z czego bierze się to przeświadczenie? Sprawa jest złożona i trudno tu o jednoznaczne wyjaśnienie. Można zacząć od oczywistości. Kiedy Eco pisał o po-

<sup>6</sup> M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Sopot 2016, s. 11–12.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 289.

<sup>8</sup> Zob. R. Kochanowicz, *Zmiennik wybawiony albo tryumf wiedźmina. Cyfrowy dialog z kulturą i obyczajowością* (*Wiedźmin 3*), „Literatura i Kultura Popularna” 24, 2018, s. 318.

wtórzeniu jako kategorii formalnej i estetycznej zarazem, nie mógł przypuszczać, że ekspansja nowych mediów, cyfrowy zwrot, jakiego doświadczyliśmy czy raczej doświadczamy, radykalnie wpłynie na rozumienie, czym stanie się kultura popularna. Jednocześnie w obu przywołanych pracach mimo wszystko zdawał się mieć świadomość kierunku, w którym ten proces będzie zmierzać. Nie tutaj więc widziałbym główną przyczynę czy przesłankę nowego otwarcia. Ważniejsze wydaje się to, jak autor *Lector in fabula* postrzega naturę intertekstualnego dialogu w jego wszelakich postaciach. Prezentowane przez niego przykłady, zaczerpnięte głównie z popularnych hollywoodzkich produkcji Stevena Spielberga — choć odmienne w szczególności i dokonanej przez badacza wykładni — łączy właściwie jedno. Fakt, iż opierają się na podstawowej zasadzie cytatu. To znaczy: że mamy tu do czynienia z nader ograniczonym sposobem identyfikowania intertekstualności jako nacechowanej właściwości konkretnego dzieła. W konsekwencji relacja ta właściwie zostaje ograniczona do świadomego i źródłowego odwołania, które w ten sposób może być traktowane jako „element budowy znaczeniowej tekstu”<sup>9</sup>.

To semiotyczno-strukturalistyczne podejście, w którym akcentuje się pozycję autora, wiążąc *de facto* na wyłączność intertekstualność z intencjonalnym działaniem wytwórcy, może jednak okazać się anachroniczne i bezproduktywne przy opisie wielu współczesnych zjawisk, takich chociażby jak mem i inne tego rodzaju praktyki. Dlatego proponowałbym przyjęcie możliwie szerokiej<sup>10</sup> formuły pojmowania intertekstu, która obejmowałaby zarówno wytwórcze, jak i odbiorcze działania na tekście, tekstem i z tekstem. Przy czym nie chodziłoby tu wyłącznie o wskazanie na ontycznie nieusuwalny intertekstualny wymiar wszelkiego rodzaju tekstowych zjawisk. Bardziej atrakcyjne wydaje się przyjęcie założenia, że intertekstualność jest jakością czy wartością, która jest sprzężona z kulturowym otoczeniem. Za Ryszardem Nyczem przekonywałbym więc, że przy tak wyznaczonych granicach poetyka intertekstualna może stać się metodą lektury „zdolną do analitycznego obsługiwanie aż trzech światów ludzkiego działania: świata sztuki, świata ludzkiego doświadczenia i świata wirtualnej cyberprzestrzeni”<sup>11</sup>, dzięki czemu otwierają się przed nią kulturowe i interdyscyplinarne perspektywy.

Polski literaturoznawca pisał ten tekst u progu XXI wieku i zapewne z myślą o XXI wieku, a przynajmniej jego pierwszych dekadach. Po latach można mieć jednak wątpliwości, czy rzeczywiście te perspektywy zostały w pełni wykorzystane, skoro w dziedzinie literaturoznawczych badań nie doczekaliśmy się (nie

<sup>9</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 82.

<sup>10</sup> O szerokim i węższym rozumieniu intertekstualności pisał między innymi Ryszard Nycz; zob. *idem*, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 60–61. Por. na ten temat również A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 13–36.

<sup>11</sup> R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, Warszawa 2012, s. 54. Pierwotnie tekst ten został opublikowany jako osobny artykuł. Por. *idem*, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, „Kwartalnik Filozoficzny” 32, 2004, z. 3.



tylko zresztą w Polsce) ujęcia bardziej ogólnego, jak chociażby monografia Gramama Allena<sup>12</sup>; ujęcia, w którym na pierwszy plan wysunięto by całościowe pytanie o (ewentualną) *differentia specifica* intertekstualności w jej popkulturowych realizacjach. Ów grzech zaniedbania czy zaniechania okaże się jeszcze bardziej bolesny, jeśli porównamy, ile zrobiono na tym polu choćby w badaniach medio- i kulturoznawczych<sup>13</sup>.

Oczywiście artykuł ten nie ma ambicji zmazania tej przewiny. W swoich rozważaniach chciałbym raczej wskazać tylko (albo aż) kilka punktów, zasygnalizować parę problemów, z którymi — jak sądzę — poetyka intertekstualna koncentrująca się na popkulturze w jej terażniejszej postaci tak czy inaczej musi się zmierzyć. Innymi słowy celem jest tu określenie węzłowych problemów (nie twierdzę, że wszystkich), których określenie będzie podstawą ku temu, by raz jeszcze, na nowo, choć nie w ten sam sposób, zapytać o to, czy rzeczywiście możemy mówić o ukształtowaniu się nowej intertekstualnej wrażliwości estetycznej. Mając na względzie przede wszystkim kwestie ogólne, proponowałbym jednak przyjąć indukcyjną z natury taktykę umiarkowanego zasięgu, to jest wyjście od konkretnego studium przypadku.

Mianowicie w 2015 roku jednym z głośniejszych wydarzeń na rynku książki stała się publikacja powieści Pauli Hawkins *Dziewczyna z pociągu*, utworu, który — jeśli wierzyć polskiej edycji Wikipedii — przez czternaście tygodni okupował pierwsze miejsce na liście bestsellerów „New York Timesa”<sup>14</sup>. W tym przypadku nie tyle jednak zajmuje mnie samo dzieło, ile sposób jego promocji, w Polsce mającej miejsce ponad pół roku po światowej premierze. Na pierwszej stronie okładki wydanej przez Świat Książki powieści pojawia się, sygnowana imieniem i nazwiskiem Stephena Kinga, charakterystyczna opinia: „Znakomity thriller. Nie mogłem się oderwać przez całą noc”<sup>15</sup>. Zdanie, które popularny twórca horrorów oryginalnie umieścił w swoim tweecie w styczniu 2015 roku<sup>16</sup>; opinia ta koresponduje z umieszczonym na tylnej stronie okładki blurbem składającym się między innymi jeszcze z trzech innych wypowiedzi:

<sup>12</sup> Zob. G. Allen, *Intertextuality*, London-New York 2003.

<sup>13</sup> Na myśl przychodzi tu zwłaszcza populizm kulturowy Johna Fiskego i jego teoria kultury popularnej jako dynamicznego obiegu znaków, tekstów i ich znaczeń produkowanych przez konsumentów. Autor *Television Culture*, pisząc bowiem o tak ważnym aspekcie swojej interpretacji, właściwie stale podkreśla, że cyrkulacja ta ma *stricte* intertekstualny charakter. Ważne przy tym jest i to, że owa relacja ma dla niego wielowymiarową postać i obejmuje zarówno odniesienia między poszczególnymi tekstami kultury (*primary texts*), medialnymi recenzjami i komentarzami na ich temat (*secondary texts*), jak i różnego rodzaju tekstowymi reakcjami konsumentów (*tertiary texts*). Zob. *idem*, *Television Culture*, New York 1987, s. 108.

<sup>14</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Dziewczyna\\_z\\_poci%C4%85gu\\_\(powie%C5%9B%C4%87\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dziewczyna_z_poci%C4%85gu_(powie%C5%9B%C4%87)) (dostęp: 4.10.2019).

<sup>15</sup> P. Hawkins, *Dziewczyna z pociągu*, przeł. J. Kraśko, Warszawa 2015.

<sup>16</sup> <https://twitter.com/stephenking/status/559683663810797568> (dostęp: 18.09.2019).

1. Co 6 sekund ktoś w Stanach Zjednoczonych kupuje tę książkę.
2. Prawa filmowe sprzedano wytwórni Dreamworks.
3. Co za postaci, co za sytuacja, co za książka! To Alfred Hitchcock naszego pokolenia.

Przywołane tu stwierdzenia, zarówno w całości, jak i każde z osobna, w pełni korespondują z wyznacznikami zasadniczo nowego gatunku wypowiedzi, w jaki przekształciła się reklamowa notka, a więc ze zwięzłością, hiperbolicznością czy apologetycznością. Lecz również — *last but not least* — z intertekstowością. W tym sensie więc — po pierwsze — *casus* wydawniczej reklamy towarzyszącej publikacji *Dziewczyny z pociągu* jest wart zainteresowania nie ze względu na swoją wyjątkowość, ale przede wszystkim z racji reprezentowania cech jak najbardziej typowych. Po drugie — i ta uwaga ma tu pierwszorzędne znaczenie — wedle reguły *pars pro toto* proponuję trzy pierwsze jakości postrzegać równocześnie jako trzy wymiary, które eksponują swoisty status intertekstualnych połączeń, na jakie natrafimy na polu szeroko pojętej kultury popularnej.

W przypadku reklamowego opisu z okładki powieści Hawkins hiperboliczny aspekt ujawnia się oczywiście poprzez przywołanie postaci Stephena Kinga i Alfreda Hitchcocka, dwóch ikonicznych figur z obszaru popkultury. Przy czym sięgam tu po kategorię „ikoniczności” z powodu możliwości dwojakiego jej rozumienia. W rozpatrywanym kontekście liczy się bowiem to, że obaj twórcy są postaciami znanymi, rozpoznawalnymi — będącymi pewnymi wzorcami artystycznego i komercyjnego sukcesu. Ale nie mniej istotne jest to, że nazwisko zarówno Kinga, jak i Hitchcocka, właśnie ze względu na zajmowaną przez nich pozycję, w kulturowym obiegu funkcjonuje niczym ikona z teorii Charlesa S. Peirce’a, znak powstający na zasadzie metonimicznie ustanowionego podobieństwa czy przyległości, który oznacza nie tyle konkretną postać, tekst, ile zintegrowane z nimi wartości i cechy.

Czynnik intensywności, amplifikacyjny charakter blurba aktywizowany jest naturalnie również na inne sposoby. Wynika on wprost z eksponowanego w tym tekście sprzężenia doświadczenia czytania/konsumpcji z impulsem skrótu, przyspieszenia (co sześć sekund ktoś kupuje tę książkę), jak też łączy się z informacją o zakupie praw filmowych przez Dreamworks, hollywoodzki koncern medialny, w którego wypadku znów — jak przy Hitchcocku i Kingu — mamy do czynienia z zespoleniem źródłowej sygnatury z kulturową marką.

Jak łatwo zauważyć, wszystkie te kulturowe synapsy w blurbie nie tyle wpływają na zaznaczanie różnicy, ile raczej definiują szczególny charakter, wartość i wyjątkowość promowanej powieści przez akcentowanie apologetycznego podobieństwa, przez wzmacnianie wrażenia *déjà lu* — jak powiedziałby Barthes — a więc tego, co już czytane, co już znane. W tym znaczeniu intertekstowość okazuje się materialnym wykładnikiem emocjonalnego i wartościującego zaangażowania, które tworzy rdzeń ludycznego przeżycia, właściwej kulturze popularnej ludycznej formy konsumpcji.

W pierwszej części prowadzonych tu rozważań dowodziłem, że dominujące w badaniach kultury popularnej (zwłaszcza w ich literaturoznawczej domenie) wąskie, osadzone w tradycji semiotyczno-strukturalnej rozumienie intertekstualności wymaga korekty. Teraz zakładam, że analizowany tu *casus* blurba pozwala na bardziej konstruktywne ujęcie tego problemu. Nawet jeśli wypada zgodzić się z zarzutem, że jest to przypadek nadzwyczajny, to wolno chyba sądzić, że jego wyjątkowość czy wręcz instrumentalny sposób wykorzystania jedynie w sposób bardziej przejrzysty, bardziej esencjonalny odsłaniają cechy popkulturowego intertekstu, które z mniejszą bądź większą wyrazistością odnajdziemy również gdzie indziej.

Na wstępie, stawiając pytanie o większą niż dotąd skalę wykorzystania poetyki intertekstualnej, sygnalizowałem też, iż w odniesieniu do kultury popularnej bardziej obiecujące wydają się rozstrzygnięcia formułowane ze stanowiska poststrukturalistycznego. Jedną z przesłanek przemawiającą za takim rozwiązaniem, która w tym kontekście pełni niejako funkcję argumentu z autorytetu, jest fakt, że właśnie prace Jacques'a Derridy czy Rolanda Barthes'a wpłynęły mniej lub bardziej bezpośrednio na autorów z kręgu *cultural studies*<sup>17</sup>. Grupę, która przecież miała znaczący udział w zwrocie, jaki się dokonał w badaniach kultury popularnej.

Jak można przypuszczać, ów wpływ wynikał z zasadniczego dla poststrukturalizmu założenia. Mianowicie z negacji źródłowego znaczenia, jego stabilizacji i porzucenia ich na rzecz „wolnej gry” — jak mówił Derrida w słynnym wykładzie wygłoszonym na Uniwersytecie im. Johna Hopkinsa — struktur i znaczeń<sup>18</sup>; gry, która z konieczności musi mieć naturę intertekstualną, skoro opiera się na przemieszczeniu, dyseminacji czy transfuzji znaków i przypisywanych im sensów. Postulowane przez poststrukturalistów decentracja czy destrukcja stabilnych struktur i systemów są również właściwym intertekstem dla wspomnianego już Fiskego, lecz ich dalszym echem jest także koncepcja kultury konwergencji Henry'ego Jenkinsa<sup>19</sup>.

Wszelako jakkolwiek nie sposób nie dostrzec tych zależności, warto podkreślić, iż w istocie mają one mimo wszystko ambiwalentny charakter. Chodzi o to, że u obu wymienionych ostatnio badaczy możemy dostrzec ślady niekonsekwencji, mniej widoczne u pierwszego, zdecydowanie bardziej rzucające się w oczy u Jenkinsa. Rzecz w tym, że choć autor *Television Culture* deklaruje w swojej teorii jej związki z szeroką formułą międzytekstowej dialogowości, a sygnałem tego są na przykład odniesienia do Bachtina jako prekursora tego ujęcia, to na

<sup>17</sup> Zob. na ten temat C. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005, s. 108.

<sup>18</sup> J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1996, s. 153.

<sup>19</sup> Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

poziomie konkretnych analiz Fiske zdaje się jednak opierać na restrykcyjnym czy redukcyjnym wręcz sposobie rozumienia intertekstualności jako pewnej strukturalnej cechy przypisanej jakiemuś obiektowi.

Tymczasem — powtórzmy — bardziej produktywna wydaje się perspektywa, wedle której pojęcie to okazuje się

nie tyle nazwą dla relacji między dziełem a określonymi wcześniejszymi tekstami, ile wskazaniem na uczestnictwo dzieła w pewnej przestrzeni wypowiedzeniowej i na jego odniesienia do kodów, które stanowią potencjalną formalizację tej przestrzeni<sup>20</sup>.

W definicji tej newralgicznym miejscem jest fragment, w którym Jonathan Culler wiąże intertekstualność z formułą uczestnictwa w kreacji znakowego uniwersum złożonego z klisz, anonimowych formuł, cytatów, ale też przeświadczeń, wyobrażeń i sądów wpisanych w reguły językowego kodowania. W teorii amerykańskiego teoretyka owa sytuacja wytwarzania kulturowych przeświadczeń, zapisanych w pamięci języka, ma postać presuponowanej wiedzy, której posiadanie jest warunkiem koniecznym do bycia członkiem czy częścią określonej wspólnoty. Ale oprócz, a może raczej należałoby powiedzieć — wespół z tą integracyjną funkcją definicja Cullera wysuwa na plan pierwszy jeszcze jeden aspekt intertekstualności — jej performatywny walor czy aspekt, za którego sprawą można ją również potraktować jako reprezentację kulturowego doświadczenia, rejestrację wytwórczych i odbiorczych praktyk.

Jeśli więc wrócimy do przykładu blurba promującego *Dziewczynę z pociągu* i powziętej w związku z tym przez wydawcę intertekstualnej strategii perswazji, zauważymy, że wykazuje ona wiele symptomów tego, na co wskazuje Culler. Strategia ta opiera się bowiem na autotematycznej narracji, której przedmiotem jest domniemana wspólnota przedstawień, wartości i doświadczeń. Tak należy rozumieć kliszowe „nie mogłem się oderwać” Kinga, taką rolę odgrywają markery rozpoznania („znakomity thriller”, „Hitchcock naszego pokolenia”). W tym kontekście trzeba też widzieć wysuwany w blurbie na plan pierwszy temat medialnego transferu związanego z informacją o wykupieniu przez Dreamworks praw do zekranizowania powieści czy też przejęcie wypowiedzi Kinga, pierwotnie ułożonej — zapewne nieprzypadkowo — na społecznościowym portalu.

Podkreślam tu znaczenie autotematyczności i samozwrotności dlatego, że wydaje się ono wyróżnikiem, cechą szczególnie związaną z wytworami kultury popularnej, powodującą, iż ten obszar tekstów i różnego rodzajów praktyk obcowania z nimi można by określić mianem kultury *par excellence* intertekstualnej albo — posługując parafrazą znanego określenia Gérarda Genette’a — kulturą drugiego stopnia<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 299.

<sup>21</sup> Zob. G. Genette, *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich...*

Koncentrując się na samozwrotnym aspekcie popkulturowego intertekstu, można raz jeszcze użyć do tego celu blurba. Jako tekstowa formuła, integralnie sprzęgnięta z rynkowymi, komercyjnymi uwarunkowaniami książki, gatunek ten jest co najmniej paradoksalnym połączeniem cech genette'owskich pojęć paratekstualności<sup>22</sup>. Paradoksalność wynika tu z faktu, iż ten gatunkowy format zarówno skupia w sobie to, co wewnętrzne, immanentne, jednostkowe (paratekst bowiem z definicji, jak tytuł, przypis czy przedmowa, choć ma inny status niż pozostałe części dzieła, to mimo wszystko jest jego integralną częścią), jak i realizuje funkcję przypisaną w typologii francuskiego teoretyka przejawom meta-tekstualności. To znaczy, że pozornie jest reprezentacją odwołania do tego, co na zewnątrz, do tego, co inne. I w tym sensie znosi zasadniczą różnicę między swoim a obcym, dystansem a jego brakiem.

Niewykluczone, że ten ewidentnie marginalny przypadek odsłania w ten sposób jedną z fundamentalnych funkcji, jakie można przypisać intertekstualnym praktykom na polu popkultury. Mianowicie — po pierwsze — wskazuje na coś, o czym nie pisze Culler, ale też inni teoretycy intertekstualności: na fakt, iż popkulturowe uniwersum wypowiedzeniowe ma naturę agonu. Zachodzące w nim interakcje i transakcje opierają się przede wszystkim na dialektyce konfliktu, ambiwalencji podobieństwa i różnicy. Przedmiotem tej nieustannej rywalizacji jest konsument, widz, czytelnik, słuchacz, gracz czy użytkownik mediów społecznościowych, a wartością wymienną liczba wpisów pod tekstem, polubień, kliknięć określonego tytułu, tekstu czy zdjęcia, a może przede wszystkim decyzji o dalszym udostępnieniu treści, które sprawia, iż w takiej postaci zaciera się granica między podmiotem a przedmiotem, wytwórcą a konsumentem. Można przypuszczać, że idealna reprezentacja tak rozumianego intertekstualnego transferu jest wtedy, gdy my sami, jako fani czy inna kulturowa wspólnota, *de facto* stajemy się nosicielem szczególnego rodzaju medium, które zachęca do niepoohamowanego nawigowania w poszukiwaniu estetycznej przyjemności. Fundamentem tej gry, która niekoniecznie musi być swobodną zabawą, jak ujmował to Derrida, okazuje się więc nade wszystko funkcja fatyczna. Samozwrotność, zasada rozpoznawalności i pozostałe wykładniki intertekstualności, sprzyjające emocjonalnemu zaangażowaniu, inkluzji czy integracji z pozostałymi członkami określonych kulturowych wspólnot i łączącym ich obiektem zainteresowania, w tym kontekście działają niczym grecki symbolon — znak rozpoznawczy, za którego sprawą możemy zidentyfikować tożsamość kogoś, kto się nim posługuje, albo zweryfikować jego znajomość kolektywnych wartości i akceptowanych reguł współuczestnictwa w jakiejś kulturowej wspólnocie.

Jak sądzę, te ostatnie uwagi dają tym samym możliwość odmiennego spojrzenia na to, na co zwracali uwagę cytowani na początku tego tekstu Kochanowicz czy Przyłipiak. Mianowicie — dla przykładu — kiedy pierwszy z badaczy nie bez

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 320–321.

racji pisze, że druga część komputerowej wersji *Wiedźmina* „zapisła się w pamięci miłośników ze względu na wiele istotnych zapożyczeń, w tym nawiązań do znanych filozofów (na przykład Sørensa Kierkegaarda, Martina Heideggera)”<sup>23</sup>, to przypuszczalnie kieruje nim skądinąd słuszne przekonanie, że gra może być czymś więcej, że ma zdolność absorbowania „trochę bardziej pogłębionej problematyki”. Zarazem jednak motywowany tym celem nie dodaje, w jaki sposób i w jakim kontekście nazwiska obu filozofów zostają w grze przywołane. Tymczasem to właśnie wydaje się mieć kluczowe znaczenie dla zrozumienia funkcji, w jakiej zostają użyte.

Rzecz w tym, że zarówno „Kierkegaard”, jak i „Heidegger” w wiedźmińskim świecie gry są hasłem i właściwym na nie odzewem, które służą rozpoznaniu głównego bohatera i jego kompana Zoltana Chivaya przez grupę elfów-rebeliantów. Komentujący tę scenkę Piotr Kubiński tłumaczy za Charlesem Jencksem, że jest ona przykładem podwójnego kodowania<sup>24</sup>, i podkreśla, iż u jej podstaw tkwi założony komizm zrozumiały i dostępny tylko tym, którzy mają świadomość, kim byli obaj filozofowie. Ale i ten autor pomija istotny szczegół. To mianowicie, że wypowiedziane „filozoficzne” hasło bezpośrednio poprzedza bardziej ekspresywne i prozaiczne określenie: „ja pier...”, które jest integralnym ogniwem paronomastycznej zabawy, jaką na poziomie wysłowienia prowadzą autorzy gry.

Wszakże nie o językową grę chodzi mi w tym przypadku albo — żeby być bardziej precyzyjnym — nie tylko o nią. Filozoficzny intertekst, to, w jaki sposób jest użyty przez twórców cyfrowego *Wiedźmina*, nasuwa podejrzenie, że jest emanacją ogólniejszej zasady. Ujawnia się bowiem w wielu miejscach w dalece bardziej wyrafinowanej w tym względzie kolejnej części wiedźmińskiej sagi (przywołać by tu można choćby jedną z misji, w czasie której gracz będzie miał możliwość wysłuchania żakowskiej wykładni filozofii niejakiego Friedricha z Oxenfurtu). W istocie jest jednak symptomem karnawałowego, w rozumieniu bachtinowskim, stosunku do kultury wysokiej. Stosunku, który można by połączyć z regułą trawestacji, będącej jeszcze jednym wcieleniem agonistycznej intertekstualności. Wydaje się ona pojawiać na różnych polach i w zależności od konkretnego użycia z odmiennymi interpretacjami można tę trawestacyjną wrażliwość łączyć. Inaczej działa i zasadniczo innym celom służy, gdy nazwisko i wizerunek Chopina sygnuje wysokoprocentowy alkohol albo gdy postać Mozarta i jego muzyka są wykorzystywane w reklamie papieru toaletowego. Niemniej jednak cechą wspólną wszystkich tego rodzaju praktyk jest eksponowanie demarkacyjnej linii podziału sfery elitarnej kultury i realiów codziennego życia, innego stanu skupienia zjawisk z obszaru popkultury.

Pośrednio ta strategia jest również oznaką agresywnej ekspansywności tego sposobu wytwarzania, czytania i doświadczania intertekstualności, którego efek-

<sup>23</sup> R. Kochanowicz, *op. cit.*, s. 314.

<sup>24</sup> P. Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016, s. 107.



tem na podobieństwo symulakrycznej izolacji znaku od rzeczywistości jest nadanie autonomicznej wartości samemu procesowi cyrkulacji, tekstów, ich znaczeń, sygnatur, symboli oraz kolektywnych fantazmatów i stereotypów. Wydaje się to jeszcze jedną z postaci agonistycznego procesu, jakiego jesteśmy uczestnikami w naszej mediasferze. Procesu, w którym stawka w intertekstualnej grze wiąże się z fantazją o przejęciu kontroli.

Być może dobrą puentą w tym punkcie będzie jeszcze jedna anegdota, zapis pewnego semiotycznego doświadczenia i wrażenia, które stało się moim udziałem i w jakimś sensie jest pośrednim powodem powstania tego artykułu. Swój początek ta historia ma na jednym z większych i bardziej ruchliwych gdyńskich skrzyżowań, gdzie, stojąc w codziennym korku w drodze na uniwersytet, zwróciłem nagle uwagę na billboard reklamujący fryzjersko-kosmetyczny salon o znajomo brzmiącej nazwie „Elan Vital”. Właściwie nie wiem, czemu tak się stało. Nie przemawiały za tym zainteresowaniem ani jakiś szczególnie pomysł twórców reklamy, ani formalna atrakcyjność billboardu. Nic poza znużeniem oczekiwaniem na wydostanie się z korka. Nuda ta jednak zrodziła pytanie, na ile właściciele fryzjerskiego studia byli świadomi zapożyczenia, z którego skorzystali. To, czy w jakiś przewrotny sposób znaczenie tu miała bergsonowska sygnatura, kontekst filozoficznego dyskursu, czy też raczej *elan vital* w tym przypadku było już tylko kojarzonym z elitarnością, modą i elegancją przetworzonym prefabrykatem francuskości, kulturową konsumpcyjną kliszą. Przez moment miałem nawet zamiar znaleźć odpowiedź u źródła. Ale powstrzymało mnie to, na co natrafiłem w sieci, chcąc odszukać numer telefonu do właścicieli salonu. Internetowa strona innej firmy o tej samej nazwie, tym razem ulokowanej w Mielcu, która od 27 lat zajmuje się sprzedażą odzieży ochronnej. Przyznaję, iż uznałem to zdarzenie za istotny znak. Sygnał wskazujący, że być może dystans, jaki dzieli Gdynię od Mielca, salon kosmetyczny od firmy z branży BHP, jest najlepszą miarą skali trudności wyzwania, przed którym stajemy, chcąc na serio pytać o naturę intertekstualnych transferów we współczesnej popkulturze.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

Hawkins P., *Dziewczyna z pociągu*, przeł. J. Kraśko, Świat Książki, Warszawa 2016.

### Opracowania

Allen G., *Intertextuality*, Routledge, London-New York 2003.

Barker C., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

Culler J., *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.

- Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Eco U., *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1–2.
- Eco U., *Innowacyjność w seryjności*, [w:] *idem, Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. J. Wajs, W.A.B., Warszawa 2012.
- Fiske J., *Television Culture*, Routledge, New York 1987.
- Genette G., *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- Hopfinger M., *Powtórzenie wędrujące przez media*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Rabid, Kraków 2004.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Kochanowicz R., *Zmiennik wybawiony albo tryumf wiedźmina. Cyfrowy dialog z kulturą i obyczajowością (Wiedźmin 3)*, „Literatura i Kultura Popularna” 24, 2018.
- Kubiński P., *Gry wideo. Zarys poetyki*, Universitas, Kraków 2016.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.
- Nycz R., *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, „Kwartalnik Filozoficzny” 32, 2004, z. 3.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995.
- Przyłipiak M., *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, GWP, Sopot 2016.

## Filmografia

*Deadpool*, reż. T. Miller, USA 2016.

## Gry

*Wiedźmin 2: Zabójcy królów*, prod. CD Projekt Red, 2011.

*Wiedźmin 3: Dziki gon*, prod. CD Projekt Red, 2015.

## Źródła internetowe

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Dziewczyna\\_z\\_poci%C4%85gu\\_\(powie%C5%9B%C4%87\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dziewczyna_z_poci%C4%85gu_(powie%C5%9B%C4%87)).

<https://twitter.com/stephenking/status/559683663810797568>.



## Intertextuality: Pop culture version

### Summary

The concept of intertextuality used in the field of literary theory for the first time by Julia Kristeva seems to be (*nowadays*) a well-recognised category, though understood in different ways. Numerous interpretations of contemporary cultural phenomena testify to its attractiveness. However, the author of the article argues that in relation to popular literature and culture, a more theoretical approach to the place and status of this category is lacking. He argues that in this context intertextuality should be understood simultaneously as a strategy for producing texts and a specific model of reading. In this sense, it is an indication of formation based on the pleasure principle of a community of cultural representations, experiences and interpretations. However, this heterogeneous universe demonstrates that popular culture is agonist by nature, where the issue of emotional participation and recognition plays a key function.



**Martin Boszorád**

ORCID: 0000-0002-8070-0554

Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovenská republika

## **Populárna kultúra v znamení Prometea (vstupné poznámky a vyhlíadky)\***

**Kľúčové slová:** populárna kultúra/popkultúra, pragmatická estetika, arcitextuálna tematológia, prometeovský mýtus, ikonizácia utrpenia

**Slowa kluczowe:** kultura popularna/popkultura, estetyka pragmatyczna, tematologia literatury wysokoartystycznej, mit prometejski, ikonizacja cierpienia

**Keywords:** popular culture/pop culture, pragmatic/pragmatist aesthetics, arch-textual thematology, the Promethean myth, iconisation of suffering

O tom, že európska či euro-americká, resp. okcidentálna kultúra súčasnosti — a v jej rámci, pochopiteľne, aj kultúra populárna — je do veľkej miery fundamentálne (spolu)definovaná antikou, možno pochybovať len sotva. Hoci sa dokonca nezdráham pomenovať to tak, že uvedené tvrdenie má priam axiomatický charakter, to, čo sa v predložennom príspevku podujímam iniciálne, teda v zhode s jeho podtitulom na platforme akýchsi vstupných poznámok a vyhlíadkových postrehov, reflektovať, vlastne možno vnímať aj ako dôkaz platnosti onej úvodnej tézy.

Nedopustil by som sa dokonca ničoho neopodstatneného, keby som svoj príspevok nazval tak, že by som z neho prosto „vypustil“ prívlastok „populárna“; trochu povrchným, beztak však funkčným argumentom legitimizujúcim takéto počínanie by mohol byť fakt, že proprium Prometheus vlastne funguje ako, v semiotickom zmysle, znak, totiž že teda privádza na myseľ aj čosi iné ako samé

---

\* Príspevok vznikol v rámci riešenia výskumného projektu APVV-17-0026 „Tematologická interpretácia, analýza a systemizácia archinaratívov ako semiotických modelov životného sveta a existenciálnych stratégií“. / The paper was written within the frame of the research grant APVV-17-0026 “Thematalogical interpretation, analysis and systematization of arch-narratives as semiotic models of the life world and existential strategies”.

seba. Áno, atribút „prometeovský“ (alebo jeho anglický ekvivalent *Promethean*) sa, pochopiteľne, vzťahuje v prvom rade a predovšetkým na Prometea, v spojitosti s tým, čo ním môže byť označované, však starogréckeho mytologického hrdinu vlastne presahuje. „Prometeovským“ napokon môže byť akýkoľvek človek vyznačujúci sa rebelantstvom, odbojným postojom či „typ odbojného človeka vzdorujúceho tvrdému životnému údely“<sup>1</sup>. Čosi podobné pritom platí aj v angličtine: Výraz *Promethean* sa referenčne viaže najprv na postavu Titana z gréckej mytológie, induktívne však môže označovať prakticky čokoľvek, čo je „trúfalo originálne alebo kreatívne“<sup>2</sup>. Zdá sa teda, že ak aj ešte ani nezačala byť reč o prítomnosti prometeovskej látky v umení, určitá miera frazeologickosti<sup>3</sup> derivátov mena Prometheus je neignorovateľná.

V istom zmysle je namieste napísať, že predmetom záujmu tohto príspevku je v synekdochickej skratke „prometeovská“ populárna kultúra/popkultúra. A hoci pri niektorých konkrétnych popkultúrnych dielach by onen prívlastok vskutku mohol fungovať aj ako výraz toho, že sú takým či onakým spôsobom determinované vzdorom či že sú s odkazom na spomenuté slovníkové referenčné pole výrazu *Promethean* až trúfalo originálne alebo kreatívne, „prometeovskou“ populárnou kultúrou mienim jednoducho také popkultúrne diela, ktoré nejako pracujú s prometeovskou látkou, resp. referenčne odkazujú na prometeovský mýtus alebo ho priamo reanimujú.

Formulované inak, mojím predmetom záujmu je tu čosi, čo v rámci jednej línie svojich vedecko-výskumných aktivít za obdobie asi ostatných troch, štyroch rokov zovšeobecňujúco charakterizujem ako „väzby medzi arcitextmi a pop-textmi“. Prvý výraz v uvedenej fráze — arcitext — už bol konštituovaný ako terminus technicus, pričom označuje

príbeh či text, ktorý má z hľadiska vývinu tej či onej kultúry (jej subsystemu, areálu a pod.) osnovný, zakladajúci význam, je slohotvorný a [...] [m]ôže zároveň ustanovujúco vyjadrovať istý životný pocit (v zmysle Heideggerovej naladenosti), poňatie životného sveta a pobytu v ňom (Dasein), ako aj ikonizovať základné existenciálne stratégie, ktoré sú v takto poňatom svete čo najzmyslupnejšie<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Vo veci významu slova „prometeovský“, s ktorým tu pracujem, bližšie pozri a porovnaj internetové verzie slovenských slovníkov — *Krátkeho slovníka slovenského jazyka*, *Slovníka cudzích slov (akademickéh)* a *Slovníka slovenského jazyka*, <https://slovník.juls.savba.sk/?w=prometeovsk%C3%BD> (prístup: 15.01.2020).

<sup>2</sup> Významové vymedzenie výrazu *Promethean*, s ktorým tu pracujem, bližšie pozri a porovnaj v internetovej verzii slovníka *Merriam-Webster*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Promethean> (prístup: 15.01.2020). (Citovaný úryvok, ako aj všetky ostatné citácie pôvodne v cudzích jazykoch — angličtine či nemčine — do slovenčiny preložil M.B.).

<sup>3</sup> Keď už ako východisko svojho uvažovania spomínam vplyv antiky na súčasnú kultúru, nedá mi na tomto mieste nepripomenúť, akou výraznou mierou je antikou ovplyvnená frazeológia: sifyzovský údely, Pandorina skrinka, Achillova päta, Tantalove muky, Ariadnina niť atď.

<sup>4</sup> M. Čechová, *Arcitextuálna tematológia*, „Litikon — časopis pre výskum literatúry“ 2017, no. 1, s. 278.

Druhý — pop-text — potom ako účelový, resp. vonkajškovo nápodobný pendant prvého sa sémanticky vzťahuje na také literárne, filmové, seriálové atď. diela, ktoré spadajú či môžu byť legitímne vnímané ako spadajúce do sféry populárnej kultúry. Oba pojmy pritom vlastne možno chápať ako metodologické indície. Zatiaľ čo prvý z nich zastupuje arcitextuálnu tematológiu<sup>5</sup>, druhý z nich zastupuje zážitkom, recepcným účinkom a interpretáciou determinovanú estetickú reflexiu populárnej kultúry<sup>6</sup>. Metodologické prepojenie arcitextuálnej tematológie a estetickej reflexie populárnej kultúry sa mi pritom javí ako mimoriadne efektívne a produktívne inštrumentárium, a to najmä preto, že de facto neguje umelo vytvorené a, bohužiaľ, ešte stále dostatočne „živé“ axiologické oddeľovanie údajného vysokého a údajného nízkeho (a teda akosi zákonite populárnu kultúru znehodnocujúce videnie sveta) práve tým, že — zjednodušujúco povedané — exponuje väzby medzi na jednej strane kultúrne zakladajúcim a definujúcim v kontexte minulosti (arcitexty/arcinaratívy) a kultúrne zakladajúcim či definujúcim v kontexte prítomnosti/súčasnosti (pop-texty/pop-naratívy).

K reflexii „prometeovskej“ populárnej kultúry ma na samotnom počiatku inšpirovalo predovšetkým jedno konkrétne popkultúrne dielo v znamení Prometea — film Bryana Singera *Superman sa vracia* (2006), inak kinematografická retro pocta superhrdinskému archetypu a jeho polymorfnej prítomnosti v západnej kultúre. Osobitne potom sekvencia, ktorej ťažisko tvorí séria replík postavy Lexa Luthora:

Lex Luthor (prejde k svojim policiam s knihami): „Poznáš príbeh Prometea? Nie, samozrejme, že nie. Prometheus bol boh, ktorý ukradol moc nad ohňom ostatným bohom a dal kontrolu nad ním smrteľníkom, v podstate nám dal technológiu, dal nám moc“.

Kitty Kowalski: „Takže my sa chystáme ukradnúť oheň? V Arktíde?“

Lex Luthor: „Vlastne áno, v istom zmysle. Vieš, ktokoľvek má kontrolu nad technológiou, ten má kontrolu nad svetom. Rímska ríša vládla svetu, pretože stavala cesty. Britské impérium vládlo svetu, pretože stavalo lode. Amerika, atómová bomba. A tak ďalej a tak ďalej. Chcem len to, čo chcel Prometheus“.

Kitty Kowalski: „To znie skvelo, Lex. Ale ty nie si boh“.

Lex Luthor: „Bohovia sú sebecké bytosti, ktoré poletujú hore-dole v malých červených pláštenskách a o svoje schopnosti sa nedelia s ľudstvom. Nie, nechcem byť bohom. Len chcem ľudom priniesť oheň. A chcem svoj podiel“.

Citovaná sekvencia je pritom zaujímavá nielen preto, že Singerovmu režisérskemu počinu vlastne dodáva rozmer samoreferenčnosti (v rámci filmu, ktorého protagonistom je „prometeovský“ superhrdina, predsa dochádza k explicitnej te-

<sup>5</sup> „Arcitextuálna tematológia sa témou arcinaratívov/arcitextov zapodieva ako výrazom/prejavom (mystéria) zakladajúcej skúsenostnej a nadindividuálnej, historicky i praxeologicky overenej múdrosti, ktorá podkladá a zároveň presahuje čisto individuálne kreácie“, M. Čechová, *Arcitextuálna tematológia*, s. 280. K arcitextuálnej tematológii ako výskumnej špecializácii pozri bližšie (*ibidem*, s. 280–282).

<sup>6</sup> K tomuto prístupu k populárnej kultúre pozri bližšie najmä J. Malíček, *Popkultúra: návod na použitie*, Nitra 2012; *idem*, *The Pleasure of Appearance and Knowledge — Pop Culture as Experience*, Kraków 2016; R. Shusterman, *Estetika pragmatizmu. Krása a umenie života*, Bratislava 2003.

matizácii prometeovského mýtu), ale aj preto, že v jej rámci sa prometeovský mýtus stáva predmetom akéhosi inverzného, možno až ideologizujúceho výkladu<sup>7</sup>. Lex Luthor, teda záporná postava, hrdinova nemesis, teda reprezentant zla, sa napokon stavia do pozície Prometea, zatiaľ čo Supermana, teda hrdinu a reprezentanta dobra, vo svojom prehovore zase stavia do role boha, čiže kohosi, ako sa vyjadruje, sebeckého a nesolidárneho. Zároveň sa však sám usvedčuje, odhaľuje, že jeho interpretačná aplikácia prometeovského mýtu nie je plauzibilná, keďže, ako bez škrupúl' vraví, chce svoj podiel. Nie je nezištný, nie je ochotný obetovať svoje blaho pre blaho iných. Z toho prirodzene vyplýva, že nemôže byť Prometeom, ergo nemôže byť hrdinom.

Prometeus totiž bol — na rozdiel od Lexa Luthora — nezištný, bol ochotný obetovať svoje vlastné blaho pre blaho iných, bol hrdinom. A bol (a je) aj mnohým ďalším — individuom mysliacim dopredu (tak sa dá preložiť jeho meno; v angličtine *Forethinker*, v nemčine *der Vorausdenkende*), bol rebelom, *tricksterom*, teda šibalom, zručným remeselníkom, bol tým, ktorý trpel za prečin, ale podľa niektorých variantov jeho príbehu bol dokonca aj tvorcom človeka<sup>8</sup>. Ako som už vyššie anticipujúco naznačil, prometeovský mýtus je integrálnou súčasťou okcidentálnej kultúrnej tradície a podstatným segmentom v rámci kultúrnej pamäti. A hoci Prometeov príbeh jestvuje v rôznych variáciách — predovšetkým potom v súvislosti s jeho konkrétnymi stvárneniami v konkrétnych umeleckých dielach —, je natoľko ikonický, natoľko kultúrne definujúci a signifikantný, že jeho „jadro“, ktoré môžeme ponímať ako set akýchsi kľúčových slov (ohneň, krádež, trest, pečeň, orol, Kaukaz atď.), je stále a všeobecne známe, resp. identifikovateľné.

Zaujímavým literárnym dielom, potvrdzujúcim vlastne napriek všetkému, aj napriek „vypusteniu“ viacerých kľúčových slov, uvedené — onú identifikovateľnosť príbehu Prometea, je Kafkova krátka próza o Prometeovi. Toto dokonca aj na Kafkove pomery bizarné, podivné podobenstvo vlastne pozostáva zo štyroch

<sup>7</sup> Rôzne, aj ideologizujúce, výklady či interpretácie prometeovského — a zrejme aj každého iného — mýtu či jeho rozdielna regionálna recepcia sa objavujú nielen v umeleckých dielach, teda vo fikcii, ale aj v našej ontologickej realite. Do istej miery uvedené potvrdzujú aj nasledujúce slová Jána Komorovského: „Sovietski básnici odmietajú Prometea ako individualistu a nadčloveka a chápu ho neodlučne od ľudského kolektívu, ktorý pokladajú za skutočného tvorca svojich dejín a svojej civilizácie“, *idem, Prometheus. Mytologické paralely*, Bratislava 1986, s. 146). Autor monografie *Prometeus. Mytologické paralely* o kúsok ďalej pointujúco dodáva: „Tak Prometeova postava zrodená z mýtotvorby starovekých Grékov, demytologizáciou a beletrizáciou prechádzala v dejinách v symbol mnohostranného obsahu, ktorého jednotlivé aspekty sa navonok prejavili v rôznych prelomových sociálnych a politických situáciách, kultúrnych epochách i literárnych školách a myšlienkových prúdoch“, *ibidem*.

<sup>8</sup> K obsahu prometeovského mýtu, resp. k Prometeovmu príbehu pozri bližšie a porovnaj H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen-Basel 1995, s. 281–283; E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 2005, s. 761–767; M. Lurker, *Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole/Attribute*, Stuttgart 2014, s. 389–390; V. Zamarovský, *Bohovia a hrdinovia antických bájí*, Praha 1996, s. 365–368.

úsečných juxtaponovaných legiend viazaných na antickú mytologickú postavu. A hoci Kafka zachováva či preberá „jadro“ prometeovského mýtu, „obal“, do ktorého ho zasadzuje a to, načo sa zameriava, značne ovplyvňuje vyznenie tohto prometeovského textu. György C. Kálmán, ktorý predmetnú parabolu podrobil výkladu, v tejto súvislosti hovorí o tom, že ide zo strany autora o akt ironickej subverzie, v rámci ktorej sa Kafka koncentruje takmer výhradne na trest<sup>9</sup>, pričom vo svojej štúdií len o kúsok ďalej dodáva, že jednou z možných interpretácií (Kálmán ich ponúka dovedna päť) je, že Kafka vlastne paroduje snahy plne rekonštruovať mýtus<sup>10</sup>. Ak túto hypotézu akceptujeme, akoby sa vlastne legitimizovalo narábanie — niekedy „konformné“, inokedy tvorivejšie — s prometeovskou látkou naprieč umením a populárnou kultúrou. Nehovoriac o tom, že tak de facto dochádza k akcentovaniu toho, aký komplexný a vnútorne bohato štruktúrovaný prometeovský mýtus — hoci sa to tak na prvý pohľad nemusí javiť — vlastne je.

Mimoriadne saturovanou a komplexnou reflexiou prometeovského mýtu je monografia nemeckého komparatistu Günthera Petersa nazvaná *Prometheus. Modelle eines Mythos in der europäischen Literatur* — objem materiálu, ktorý autor reflektuje, je nesmierny, rovnako ako počet autorových inšpiratívnych postrehov k problematike či otázkam, ktoré v rámci nej „otvára“ (prometeovský mýtus spája v závere pomyselného dramatického oblúka aj s energetickým priemyslom, biotechnológiami či informatikou<sup>11</sup>). V kontexte toho, čo ma v predloženom príspevku zaujíma a akým spôsobom sa o tom snažím uvažovať, sa mi podstatné javia byť predovšetkým nasledujúce rámcové postrehy Günthera Petersa:

Prometeovský mýtus rozpráva príbehy o antropologickej výbave človeka a ukazuje, ako je príbeh vývoja človeka zasadený do konfliktu mocností. Reflexii umelcov ponúka historicky premenlivé spektrum sebaobrazov: rolu tvorcu/stvoriteľa a rebelu, spasiteľa/záchrancu a mučenika, ale aj rolu konštruktéra alebo kaukliara a komedianta. Jeho autonómia pozostáva z múdrosti, previnenia sa, klamu, trpiteľstva, lásky k ľuďom, nenávisti a vyrovnanosti. V súvislosti so žiadnym iným mýtom si literatúra tak intenzívne nekladie otázky týkajúce sa protirečeni *condition humaine* [podstaty ľudskej existencie — dopl. M.B.]<sup>12</sup>.

Od začiatkov kultúrneho tradovania rozprávání až do bezprostrednej súčasnosti siaha „práca na mýte“ Prometea. Hesiodos, Aischylos, Platón, Aristofánés a Lukianos viedli Prometea ako kľúčovú figúru do mytologického, literárneho a filozofického diskurzu. V súperení Titana s bohom Diom sa sformovali základné štruktúry ľudskeho bytia. Spojenie s postavami ako Epimeteus, Pandora alebo Herakles/Herkules stupňovalo dosah mýtu a spustilo do behu až dodnes živé obrazové myslenie v polaritách a konšteláciách<sup>13</sup>.

Uvedené fragmenty Petersovho uvažovania o modeloch prometeovského mýtu v kontexte európskej slovesnosti som si dovoľil odcitovať v ich plnom znení preto,

<sup>9</sup> G.C. Kálmán, *Kafka's Prometheus*, „Neohelicon“ 2007, no. 1 (34), s. 52.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>11</sup> Bližšie pozri v záverečnej kapitole Petersovej monografie nazvanej *Von der Flamme zu den Genen, Rückkehr des Prometheus in den Alltag der Moderne*; *idem*, *Prometheus. Modelle eines Mythos in der europäischen Literatur*, Weilerswist 2016, s. 505–535.

<sup>12</sup> G. Peters, *Prometheus. Modelle eines Mythos in der europäischen Literatur*, s. 32.

<sup>13</sup> *Ibidem* (z obalu — nečíslované).

že sú, nazdávam sa, funkčným východiskom v súvislosti s tézou, ktorej odôvodnenosť sa budem ďalej snažiť v skratke preukázať, teda s tézou, že miera Prometeovej prítomnosti v umení a populárnej kultúre je zreteľahodná, a to nielen ako postavy stelesňujúcej ikonický obraz utrpenia, resp. trestu za prekročenie hranice.

V princípe sa — aspoň tak sa mi to v okamihu písania predloženej state javí — dajú rozlíšiť dve vnútorné ďalej členené polohy prítomnosti, resp. ozvuku prometeovského mýtu v umení a populárnej kultúre.

V prvej polohe je väzba toho-ktorého diela na prometeovský mýtus explicitná a konkrétna na jednej strane, alebo implicitná a abstraktnejšia na strane druhej. Ako ilustratívne príklady možno v tejto súvislosti vedľa seba postaviť napríklad maľbu Petra Paula Rubensa *Spútany Prometheus* a ikonické súsošie *Láokoón a jeho synovia*. Obe výtvarné diela zobrazujú postavu/postavy v okamihu utrpenia a obe možno interpretovať práve prostredníctvom „jadra“ prometeovského mýtu, ktorým je, ako to v podstate pripomína aj Komorovský<sup>14</sup>, prečin (akcia) a trest zaň (reakcia). Zatiaľ čo Prometheus sa krádežou ohňa vzoprel bohom, za čo bol potrestaný, Láokoón sa upozorňovaním na lesť v spojitosti s Trójskym koňom vzoprel bohom a Osudu:

Iba Láokoón nestratil potrebnú mieru ostražitosti. Prehlásil, že nepriateľom neverí ani keď prinášajú dary a navrhol, aby koňa namieste zničili. Osud však určil, že Trója má padnúť: bohovia museli teda Láokóna umlčať. Keď Láokoón nezískal pre svoj návrh podporu, vzal kopiju a pokúsil sa rozbiť koňa sám. V tej chvíli však vyliezli z pokojného mora dva hady<sup>15</sup>.

V druhej polohe je potom takisto dôležitá väzba toho-ktorého diela na prometeovský mýtus, avšak inak, v inom zmysle. Podstatné totiž je to, či je referencia tvorená prostredníctvom prvku či „momentu“ prometeovského mýtu ako toposu (opäť tu vlastne máme dočinenia s čímisi, čo je konkrétne „prometeovské“), alebo či je — na abstraktnejšej, abstrahovanej úrovni — „jadro“ prometeovského mýtu v tom-ktorom diele prítomné ako syntax, resp. syntaktická štruktúra či vzorec. Napríklad film *Prometheus* Ridleyho Scotta prostredníctvom názvu ústrednej priskumnej vesmírnej lode sa ako filmový prequel referenčne viaže na prometeovský mýtus rozširujúcim dorozprávaváním „votreleckej“ mytológie (cez postavy mysterióznej rasy inžinierov, cez motív prekročenia hranice po poznaní bažiacej posádky). Lenže ozvuk prometeovského mýtu môže byť v umení a populárnej kultúre využitý aj abstraktnejšie, a síce tak, že diela sú na tematickej úrovni jednoducho vystavané na jeho abstraktnom, generálnom naratívnom pôdoryse „prečin — trest — vykúpenie/oslobodenie“. V tomto prípade potom takto vymedzený naratívny pôdorys prometeovského mýtu, prítomný fakticky v obrovskom množstve príbehov naprieč druhmi a žánrami, napĺňa podstatu toho, čo sa v rámci

<sup>14</sup> „Grécky mýtus o Prometeovi spočíva na dvoch základných momentoch: a) krádež ohňa, ktorý sa má stať ľudom začiatkom kultúrneho života a civilizácie; b) konflikt s Diom“, J. Komorovský, *Prometeus. Mytologické paralely*, s. 18–19.

<sup>15</sup> V. Zamarovský, *Bohovia a hrdinovia antických bájí*, s. 245. Ad hoc a čisto kvôli plynulosti a jazykovej homogenite textu z češtiny do slovenčiny preložil M.B.



arcitextuálnej tematológie nazýva osnovným tematickým algoritmom, teda akejsi univerzálne(jšie) uplatniteľnej a aj uplatňovanej príbehovej osnovy<sup>16</sup>.

Blížiac sa pomaly k záveru svojho vo vzťahu k problematike reanimácie prometeovského mýtu ako vstup koncipovaného príspevku, sa chcem ešte vrátiť k explicitnejšie „v znamení Prometea“ sa nesúcim popkultúrnym dielam a referenčne spomenúť niekoľko z nich, ktoré sú v tomto kontexte z môjho pohľadu osobitne hodné pozornosti.

V roku 1997 sa v piatej sezóne *Aktov X* objavila epizóda s názvom *The Post-Modern Prometheus*. Tento diel sa, pochopiteľne, viaže na staroveký mýtus o Prometeovi, predovšetkým sa však viaže na ikonicky prometheovský román Mary Shelleyovej *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818) a jeho filmovú adaptáciu z roku 1931 v réžii Jamesa Whalea, ktorej sa, takpovediac, prispôbuje aj štýlovo, atmosféricky, esteticky (čierno-biely obraz, práca so svetlom a tieňom, spôsob snímania atď.). A robí tak v zhode so svojím názvom vyslovene v duchu postmoderny, a to predovšetkým vďaka svojej referenčnej, resp. silne intertextuálnej zosieťovanosti. Obdobne sa takáto prometheovská epizóda s výrazným „meta“-rozmerom objavila v rámci seriálu *Hrozba z temnoty*, ktorý má ako celok výrazný „meta“-charakter, a to v roku 2013 a pod mnohovravným názvom *Remember the Titans*. Tvorcovia v tomto prípade príliš neexperimentujú s formou (ako v epizóde *Aktov X*), tvorivo však pracujú s reanimáciou prometeovskej látky na úrovni obsahu. Kľúčovým je v tomto kontexte najmä to, že ústrednou postavou narácie sa stáva samotný „nezabudnutý“ Titan Prometheus, ktorý však — paradoxne — trpí amnéziou a jediné, čo vie, je, že opakovane, v nekonečnej slučke umiera. Iným dôležitým — a nie seriálovým — popkultúrnym dielom nesúcim sa „v znamení Prometea“ je videoherný titul *God of War 2*, v rámci ktorého hráč v úlohe protagonistu hry Krata v istej fázy hry natrafi na pripútaného a trpiaceho Prometea, aby ho napokon oslobodil spod jarma večných múk a doprial mu tak vyslobodenie (v podobe smrti).

Podstatné — a predovšetkým v súvislosti s preukázaním faktickej sily ohlasu prometeovského mýtu v populárnej kultúre — pritom je, že v prípade všetkých uvedených popkultúrnych diel je vlastne reč o významných, dôležitých a v istom zmysle nosných dielach. Shelleyovej román napokon stál pri zrode „jadra“ populárnej kultúry, teda fantastiky a žánrovej fikcie (horor, sci-fi), *God of War* patrí k najikonickjším a najoceňovanejším videoherným franšízám vôbec a seriály *Akty X* a *Hrozba z temnoty* majú široké fanúšikovské základne, o čom okrem iného svedčí aj to, ako často sa stávajú predmetom fan fiction.

Už len z tematizovaných príkladov — a to som vlastne spomínal len tie explicitne „prometeovské“ — je, zdá sa mi, zrejmé, že populárna kultúra je promete-

<sup>16</sup> K vymedzeniu osnovného tematického algoritmu pozri bližšie Čechová a kol., *Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)*, Nitra 2016, s. 7–8; M. Čechová, *Tematický algoritmus*. „Litikon — časopis pre výskum literatúry“ 2017, no. 1, s. 279.

ovským mýtom poznačená (v dobrom slova zmysle) veľmi výrazne. Náhodou som pred časom na internete natrafil na komiksový strip istého Scotta Maynarda s názvom *Playing with Fire*. Strip vtipným spôsobom reanimuje, resp. reinterpretuje ten najpodstatnejší segment prometeovského mýtu, keď v troch políčkach zobrazuje Prometeovo obdarovanie ľudstva ohňom. Vtipná pointa sa pritom objavuje v treťom políčku, ktoré zobrazuje ľudí využívajúcich dar ohňa svojším spôsobom — tieňovým divadlom pomocou rúk. Maynardov strip by sa dal interpretovať prostredníctvom ikonického Platónovho *Podobenstva o jaskyni*, omnoho zaujímavejšie sa mi však takto na záver zdá interpretovať ho prostredníctvom odkazu na akiste najesenciálnejší fundament populárnej kultúry. V Maynardovom komiksovom stripe sa totiž vlastne ľudia vďaka Prometeovi veľmi dobre baví — zakúšajú nevšedný estetický zážitok, vyplňajú svoj čas obohacujúcim spôsobom, kultivujú sa atď. A toto je, myslím, nateraz zmysluplná pointa: To, čo sa vďaka Prometeovi deje v Maynardovom stripe, sa vlastne deje (aj vďaka Prometeovi) tiež mimo neho — v populárnej kultúre ako takej.

## Bibliografia

### Pramene

### Filmografia

- Akty X (The X-Files)*, USA-Kanada 1993–2018.  
*Frankenstein*, smer J. Whale, USA 1931.  
*Hrozba z temnoty (Supernatural)*, USA 2005–2020.  
*Prometheus*, smer R. Scott, USA-Veľká Británia 2012.  
*Superman sa vracia (Superman Returns)*, dir. Bryan Singer, USA/Austrália 2006)

### Hry

- God of War 2*, prod. Santa Monica Studios, USA 2007.

### Literárne diela

- Kafka F., *Prometheus*, <https://biblioklept.org/2012/10/13/prometheus-kafka/>.  
 Maynard S., *Playing with Fire*, <http://www.happletea.com/comic/playing-with-fire/>.  
 Shelleyová M.W., *Frankenstein, čiže moderný Prometheus*, Tatran, Bratislava 1991.

### Sekundárne zdroje

- Armstrong K., *Dejiny mýtov*, Slovart, Bratislava 2005.  
 Čechová M., *Arcinaratív/arcitext*, „Litikon — časopis pre výskum literatúry“ 2017, no. 1, s. 278–279.

- Čechová M., *Arcitextuálna tematológia*, „Litikon — časopis pre výskum literatúry“ 2017, no. 1, s. 280–282.
- Čechová M., *Tematický algoritmus*, „Litikon — časopis pre výskum literatúry“ 2017, no. 1, s. 279.
- Čechová M. et al., *Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)*, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2016.
- Daemmrich H.S., Daemmrich I., *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Francke Verlag, Tübingen-Basel 1995.
- Frenzel E., *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2005.
- Hecken T., *Theorien der Populärkultur: Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*, transcript Verlag, Bielefeld 2007.
- Kálmán G.C., *Kafka's Prometheus*, „Neohelicon“ 2007, no. 1 (34), s. 51–57.
- Komorovský J., *Prometeus. Mytologické paralely*, Smena, Bratislava 1986.
- Kovalčík J., Ryyänänen M., *A History of Aesthetics of Popular Culture*, [w:] *Aesthetics of Popular Culture*, red. J. Kovalčík, M. Ryyänänen, Academy of Fine Arts and Design & Slovart Publishing Ltd., Bratislava 2014, s. 14–49.
- Lurker M., *Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole/Attribute*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2014.
- Maliček J., *The Pleasure of Appearance and Knowledge — Pop Culture as Experience*, Spolok Slovákov v Poľsku/Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków 2016.
- Maliček J., *Popkultúra: návod na použitie*, Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, Nitra 2012.
- Peters G., *Prometheus. Modelle eines Mythos in der europäischen Literatur*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2016.
- Peters G., *Von der Flamme zu den Genen, Rückkehr des Prometheus in den Alltag der Moderne*.
- Shusterman R., *Estetika pragmatizmu. Krása a umenie života*, Kalligram, Bratislava 2003.
- Zamarovský V., *Bohovia a hrdinovia antických báji*, Brána & Knižní klub, Praha 1996.

## Popular culture in the sign of Prometheus (initial notes and prospects)

### Summary

Methodologically connecting the experience and interpretation-based aesthetic approach to popular culture (Juraj Maliček) and pragmatist aesthetics (Richard Shusterman) on one hand and the views of what is called arch-textual thematology (Mariana Čechová) on the other, the paper seeks to observe the ties between an arch-text, in this particular case the Promethean myth, and “pop-texts”, i.e. such pop cultural works of art (films, TV series, literary texts, comics etc.), within the framework of which the Promethean myth appears in one way or another and which can be labelled with the agnomen “pop”. The consideration is core-like based on the exceedingly saturated and complex work of the German comparatist Günter Peters entitled *Prometheus: Modelle eines Mythos in der europäischen Literatur* (2016) in which the author thematises models of the Promethean myth in the context of European verbal art. Various models or appearances of a reanimation of the Promethean myth in various (pop cultural) works of art become in the paper referentially an object of interest — from Kafka’s parable about Prometheus through “Promethean” episodes of TV series like *The X-Files* (1997), *Bones* (2013), a *Supernatural* (2013) and films like *Prometheus* (2012) to the Promethean and iconic novel by Mary Shelley *Frankenstein* (1818) and its adaptations. The basic leitmotif of the paper is in a sense the problem of the iconisation of suffering as a principal thematic segment of the Promethean myth.



**Олеся Стужук [Olesya Stuzhuk]**

ORCID: 0000-0001-7591-581X

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Національна академія наук України, Київ

## **Фантастическое и его значения**

**Ключевые слова:** жанр, метажанр, мегажанр, фантастика, фентези, научная фантастика

**Słowa kluczowe:** gatunek, metagatunek, megagatunek, fantastyka

**Keywords:** genre, meta-genre, mega-genre, fantasy, science fiction

Длительное время литературная фантастика в понимании литературоведов существовала на жанровом уровне, то есть и собственно фантастику, и ее разновидности — фентези и научную фантастику, считали жанром. Если разобраться то, по формальным признакам (матрице, модальности, канону, синтезу), это оправдано, но подобное восприятие, уже в 20 веке, с развитием литературоведения, появлением современных аналитических школ и направлений, требовало пересмотра, поскольку порождало конфликт с другими, можно сказать, классическими, жанрами: романом, повестью, поэмой и проч. Например, роман<sup>1</sup> и кинороман<sup>2</sup> — два совершенно разных жанра, и мы говорим о терминологическом взаимозаимствовании, а литературное фентези и кинофентези — похожие явления, поскольку их общность отличается от жанрового.

В 1960-х в российском литературоведении начали обсуждение термина метажанр. Исследовательница Рита Спивак обосновывала этот термин, изучая лирику, а литературовед Наум Лейдерман — драму. Собственно, на сейчас в российском литературоведении существует три модели метажанра.

---

<sup>1</sup> M. Głowiński *et al.*, *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1989, s. 380–389.

<sup>2</sup> N.I. Bernadska, *Pro wytoky kinoromanu*, <http://psl.onu.edu.ua/article/view/129392> (dostęp: 19.01.2020).

С точки зрения Р. Спивак, метажанр — это «структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения»<sup>3</sup>.

Для Н. Лейдермана — «ведущий жанр [...] некая принципиальная направленность содержательной формы [...], свойственная целой группе жанров и опредмечивающая их семантическое родство»<sup>4</sup>.

Третье, классическое, определение принадлежит Елене Бурлиной. За Н. Лейдерманом, а он в свою очередь ссылался на теорию о старших жанрах Юрия Тынянова, Е. Бурлина считает метажанр ведущим жанром и видит его, как «сложившийся пространственно-временной тип завершения произведения, выражающий определенную конкретно-историческую концепцию»<sup>5</sup>.

Параллельно с термином метажанр формируется и термин мегажанр. Им называют и комедию: «жанр *комедии* включает в себя множество поджанров, и у каждого свои конвенции, но существует одна, важнейшая, которая объединяет этот мегажанр и отличает его от драмы: *никто не должен пострадать*»<sup>6</sup>, и литературную фантастику, и лирический стих, роман, эссеистику и проч.

Изучив эти теории, и на материале литературной фантастики, мы сформулировали свою концепцию, приняв за основу те идеи и определения, которые, как объективные, совпадают у большинства исследователей.

Мы, как и многие украинские исследователи (Е. Канчура, Т. Рязанцева, М. Назаренко и др.), считаем, что метажанр фантастика имеет два мегажанра — НФ и фэнтези.

Таким образом, мегажанр семантически много ближе к жанру чем метажанр. Как и жанр, мегажанр узнаваем, имеет свой канон, матрицу и синтез, это жанровое наследие. Вместе с тем, мегажанр не привязан к роду литературы, более того — виду искусства. И НФ, и фэнтези, нашли свое отображение и в лирике (Дж. Р. Р. Толкин), в драме (К. Чапек), и в эпосе (в этом случае список будет бесконечным). НФ и фэнтези узнаваемы в кино, в живописи, в музыке и проч.

Мегажанр как прием, может быть использованым в других метажанрах — утопии, антиутопии, мемуаристике, литературе фекшн.

В современных украинских мемуаристике и литературе фекшн фэнтезийные мотивы очень популярны. С начала российско-украинской войны за

<sup>3</sup> R. Spivak, *Russkaia filosofskaia lirika: Problemy tipologii zhanrov*, Krasnoiarsk 1985, s. 53.

<sup>4</sup> N. Leiderman, *Dvizheniie vremeni i zakony zhanra: Zhanrovyye zakonomernosti razvitiia sovetskoi prozy d 60–70-ie gody*, Sverdlovsk 1982, s. 135.

<sup>5</sup> E. Burlina, *Kultura i zhanr: Metodologicheskiie problemi zhanroobrazovaniia i zhanrovogo sinteza*, Saratov 1987, s. 45.

<sup>6</sup> R. Makki, *Istoriia na million dollarov: Mastier-klass dlia schenaristov, pisateliei i nie tolko*, <http://www.flibusta.is/b/443558/read#t7> (dostup: 19.01.2020).

Россией четко укрепилось название Мордор, а оккупантов и сепаратистов называют орками.

В 2015–2016 году украинский мобилизованный сержант Олег Болдырев, известный как Мартин Брест, написал серию очерков о жизни 2 роты 41 отдельного мотопехотного батальона, служащие которого называли себя второй когортой 41-вой отдельной конно-пехотной эльфийской центурии Вооруженных сил Средиземья. После этих очерков на сайте российского телеканала «Звезда» появилась информация, что на украинской стороне воюют эльфы. Потом эту информацию убрали. Очерки имели один хетшег: АТО в Средиземье. Позже название видоизменилось: АТО в Средиземье: путь Леголаса.

В 2016 году Мартин написал пьесу «Двенадцать друзей Леголаса», в которой обыграл слияние фэнтезийного и реального миров:

Пьеса.

В трех частях.

Часть первая.

Место действия: Средиземье, зона АТО.

Действующие лица: эльфы, люди, гномы, орки, гоблины, назгулы, мыши и аватары.

Время действия: незадолго до Нового Года, вечер.

Редколесье, граница с Мордором, зима, террикон. Возле террикона стоит шалаш из хвои и баннеров, в шалаше — магическая буржуйка, луки, стрелы, мечи и лейтенант Леголас. Леголас играет на Палантире в Angry AGS-17 Birds, кашляет и хочет чаю. Входит Фродо, чихает и счищает снег с камуфляжа.

Фродо: Холодно капец. Ну шо, как дела?

Леголас: Нормально. Работаю вот, відомість закріплення зброї заповнюю (продолжает играть).

Фродо: Ого. Прямо таки ведомость? Какой уровень (кивает на Палантир).

Леголас: Тридцатый пройти не могу. Ну шо там, шо слышно?

Фродо: Та норм. Слышал — гномы дракона сбили над морем?

Леголас: От молодцы. А шо Мордор. Уже воюет? Боевые момаки, баллисты?

Фродо: Нифига. Даже не рыпнулись. Кстати. А шо у нас буржуйка не горит? (Открывает магическую буржуйку, оттуда разбегаются мыши) Ох ни фига себе!

Леголас: От мля. Затопи, а то уши мерзнут.

Фродо: Магия закончилась. Надо напилить, нарубить, поколоть... Я такому необученый...

Раздается хлопок, в шалаш втыкается орочья бронебойно-зажигательная стрела.

Леголас: О. Война. А ну дай мне средство связи.

Фродо достает погнутый жестяной рупор, из которого выпадает сверток.

Леголас: О! Это ж лист инструктажей личного состава второй когорты сорок первой отдельной конно-пехотной центурии Збройных Сил Средиземья!

Фродо: За какое число?

Леголас (с трудом читает): Шосте грудня.

Фродо: О, зашибись, еще действительный.

Леголас: А ну, не отвлекай. (В рупор) Рота — до бою! Хоббиты — на баллисту! Дашку на позицию! Заводи мамонта!

Голос из рупора: Мамонт конечно работает, но подковы надо новые с птора выписать, я ж говорил!

Леголас: Мляаааа. Так, это потом. Наряд, шо видно?

Голос из рупора: Орки на терриконе, но далеко, в теплак нормально не видно. Штукки три, а не, четыре.

Леголас: Ща я подойду.

Наряд: ага. Три-два.

Леголас (поворачивается к Фродо): Шо такое три-два?

Фродо: Эээ. Гадание по Статуту? Ну там третья страница, вторая строчка...

Леголас (в сторону): Идиот....

Леголас встает, берет лук и колчан со стрелами<sup>7</sup>.

1. Также мегажанр развивается из приёма в самостоятельное явление (детектив, утопия). Мегажанр модифицируется в разных литературных направлениях, например, для сравнения: «Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» Т. Мора и «1984» Дж. Оруэлла, «Солярис» С. Лема и «Эхопраксия» П. Уоттса.

В свою очередь, метажанр также не связан родом, жанром, видом искусства, он своеобразная матрица для мегажанров, вместилище категории неклассической эстетики — фантастического. Другими словами, метажанр — «объединен не только общим предметом художественного изображения (внешний аспект), но и способом художественного отражения (внутренний аспект), что исходит из особенного типа эстетического мышления-ощущения и художественного видения. Ограничение одним предметом, отождествляет понятие метажанр с понятием темы»<sup>8</sup>.

Таким образом, мы выходим на еще один термин, который нужно переосмыслить — жанрово-тематический уровень. Поскольку большинство исследователей, которые затрагивают этот вопрос, либо цитируют главы учебника Валентина Хализева «Теория литературы», либо косвенно их пересказывают, обратимся к первоисточнику.

Под темой понимают, во-первых, «наиболее существенные компоненты художественной структуры, аспекты формы, опорные приемы. В литературе это — значения ключевых слов, то, что ими фиксируется»<sup>9</sup>. Во-вторых, «тема как фундамент художественного творения — это все то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки»<sup>10</sup>. И в заключение: «Художественная тематика сложна и многопланова. На теоретическом уровне ее правомерно рассмотреть как совокупность трех начал. Это, во-первых, онтологические и антропологические универсалии, во-вторых — локальные (по-

<sup>7</sup> M. Briest, *Dvienadsat druziei Legolasa*, [http://artofwar.ru/s/saenko\\_p\\_p/legolas12.shtml](http://artofwar.ru/s/saenko_p_p/legolas12.shtml) (dostup: 19.01.2020).

<sup>8</sup> O. Stuzhuk, *Zhanr, metazhanr, mehazhanr iak teoretychni problemy*, „Ukrainska naukova terminolohiia” 2010, nr 3, s. 74–75.

<sup>9</sup> V. Khaliziev, *Teoriia literatury*, Moskva 2002, s. 55.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 56.



рой, однако, весьма масштабные) культурно-исторические явления, в-третьих — феномены индивидуальной жизни (прежде всего — авторской) в их самоценности»<sup>11</sup>.

Таким образом, признавая за темой вечность (вечные темы), связь с культурно-историческими явлениями, ее, все же, через проблематику литературоведения привязывают к жанру.

В свою очередь, жанр, понятие не монолитное, на что указала Нонна Копыстьянская, определив четыре сферы его понимания.

Сфера 1. Жанр, как понятие наиболее абстрактное, общетеоретическое, которое означает совокупность и взаимосвязь основных, определенных и устойчивых жанровых признаков, которые формируются в группах произведений на протяжении длительного времени и позволяют объединить произведения различных эпох, разных народов под общим понятием и названием (роман, баллада, поэма и проч.).

Сфера 2. Жанр, как историческое понятие, ограниченное во времени и «литературном пространстве». Не собственно новелла, а новелла Возрождения [...]. Здесь жанр рассматривается в динамике, в комплексе идейно-эстетических причин его возникновения, развития, видоизменения, упадка, возрождения, в связи с историко-общественной ситуацией эпохи, в двусторонней связи с развитием литературного направления, течения, с внутрилитературным процессом последовательности и отрицания достигнутого ранее, с развитием критики и теории.

Сфера 3. Жанр — понятие, которое учитывает специфику конкретной национальной литературы [...]. Он обогащается оригинальными национальными чертами и одновременно привносит их в общее развитие жанра.

Сфера 4. Дальнейшая конкретизация понятия относительно индивидуального творчества [...]. Это диалектическое единение, потому что произведения выдающихся писателей, — а только они влияют на понятие «жанр» [...]. В произведении великого художника всегда есть подражание традициям, нормам и правилам, жанровых пониманий, и вместе с тем, полемика с ними, нарушение и даже, иногда, их высмеивание<sup>12</sup>.

Длительное время исследователи, употребляя термин жанрово-тематический уровень, имели ввиду оменно жанр и тему, их взаимодействие. Однако, в последние годы, при изучении явлений массовой литературы (литературы популярной), жанрово-тематический уровень начали прочитывать как общность с чертами жанра и темы, но самостоятельного явления, в котором произведения не связаны между собой ни общим литературным направлением, ни видом искусства. На этом уровне и существуют метажанры.

Одним из характерных признаков метажанра есть то, что его базовая составляющая (в нашем случае — фантастическое) может выступать как прием в других метажанрах, а также быть формообразующим началом.

Прежде, чем перейдем к фантастическому, следует оговорить еще один момент.

Словари фиксируют в понятии «фантастический» до двенадцати значений: произведение фантазии, воображения, сказочный, волшебный, принад-

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> N. Kopystianska, *Zhanr; zhanrova systema u prostori literaturoznavstva*, Lviv 2005, s. 32–33.

лежит фантастике, имеет основание сказки, не существующий в реальности, придуманный, оторванный от реальности, необоснованный, невозможный, такой, что нельзя реализовать, причудливый<sup>13</sup>. Большинство значений — это отдельный нюанс

Каждое значение попадало в поле фантастического посредством контакта (и между собой в том числе) в произведениях как фольклора, так и литературы.

Литературоведческих определений фантастического очень много, их можно поделить на группы:

— определения, которые базируются на ментальном состоянии читателя (Цветан Тодоров и его последователи), которое от тодоровского колебания развилось до неясности: «сложность и утонченность чисто фантастического жанра коренится в абсолютной неясности»<sup>14</sup> (Кристин Брук-Роуз);

— определения, в которых отталкиваются от тезиса «нарушать общепринятые нормы» (Нил Корнуэлл, Роже Кайуа и другие).

В украинском литературоведении превалирует точка зрения о нарушении общепринятых норм.

Следовательно, можно составить картину генезиса фантастического.

Стоит остановиться на четырех значениях, поскольку они есть базовыми в понятии фантастического: чудесное (*mirabilia*), чудо (*miracle*), удивительное, причудливое.

За Жаком Ле Гоффом, который использует, как базовую, формулировку Цветана Тодорова,

чудесное противопоставим удивительному в том значении, что оно «остается необъяснимым» и предвидит «существование надприродного».

Но эту дефиницию нельзя применить к средневековому чудесному [...], ибо в случае удивительного так же, как и чудесного, определения Тодорова требует «имплицитного читателя», который склоняется или к природному, или надприродному объяснению. Собственно, средневековое чудесное отбрасывает имплицитного читателя, он существует как объективная данность, через «безличные» тексты<sup>15</sup>.

Нужно добавить, что начало формирования чудесного нужно искать в мифах, вернее в той их части, где присутствует вымысел.

Как известно, в первобытных обществах формировались два мифологических круга восприятия: эзотерическое (для тех, кто знает) и экзотерическое (для тех, кому знать ненужно). Для второго круга существовали мифы-обманки: «мифы, сочиняемые нарочно для «непосвященных», чтобы

<sup>13</sup> *Fantastychnyi*, [parol' w:] *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy*, red. V. Busel, Irpin 2004, s. 1316.

<sup>14</sup> Ch. Brooke-Rose, *The dissolution of character in the novel*, [w:] *Reconstruction individualism: Autonomy, individually a. the self in western thought*, Stanford 1986, s. 184–196.

<sup>15</sup> Zh. Le Goff, *Serednovichna uiava*, Lviv 2007, s. 41.

отпугивать их от совершаемых тайных священных церемоний»<sup>16</sup>. То есть, чудесное имеет две стороны — оно присутствует и в мифе-правде и в мифе-обманке, в древнегреческой и римской мифологических системах чудесное воспринималось как коренной элемент реальности.

В фольклоре превалирует чудесное, именно традиция доверия мифическому повествованию стала базисом для обоснования сказочных чудес, а неопределенность места в сказке, золотого времени в эпосе прочно закрепило возможность появления волшебных вещей, удивительных людей, необычайных событий.

Взаимодействие чуда и чудесного (религиозных чудес и языческого чудесного) мы видим и в фольклоре, и в раннехристианской литературе. Например, в «Киево-Печерском патерике» присутствуют рассказы с обоими видами чудес, и соседствуют рассказы чисто религиозные и чудесные:

Некто из Киева, именем Агапит, постригся при блаженном отце нашем Антонии и последовал житию его ангельскому, будучи самовидцем подвигов его. Как тот великий, скрывая свою святость, исцелял больных пищей своей, [а] они думали, что получают от него врачебное зелье и выздоравливали его молитвою, так и этот блаженный Агапит, подражая святому тому старцу, помогал больным. И когда кто-нибудь из братии заболел, он, оставив келию свою, — а в ней не было ничего, что можно было бы украсть, — приходил к болящему брату и служил ему: подымал и укладывал его, на своих руках выносил, давал ему еду, которую варил для себя, и так выздоравливал больной молитвою его. Если же продолжался недуг болящего, что бывало по изволению Бога, дабы умножить веру и молитву раба его, блаженный Агапит оставался неотступно при больном, моля за него Ббога беспрестанно, [пока] Господь не возвращал здоровья болящему ради молитвы его. И ради этого прозван он был «Целителем», потому что Господь дал ему дар исцеления<sup>17</sup>.

В данном отрывке четко видно элементы регламентированного чуда: способ излечения, источник дара.

В рассказе «О преподобном Марке пещернике, повелений которого мёртвые слушались» все совершенно не так. Если изъять религиозное обрамление, а только в нем зафиксировано, что Марк богоугодное дело делал, получился бы рассказ о древнем некроманте. Мы специально дадим несколько цитат из, напомним, религиозного текста:

Однажды копал он, по обычаю, и, много трудившись, изнемог, и оставил могилу узкой и не расширенной. Случилось же, что один больной брат отошел к Богу в этот день, и не было [другой могилы], кроме той — тесной. Принесли мертвого в пещеру и от тесноты едва уложили его. И стала братия роптать на Марка, потому что нельзя было ни одежду поправить на мертвом, ни даже ея на него возлить, так узка была могила. Пещерник же со смирением кланялся всем, говоря: «Простите меня, отцы, за немощь не dokonчил». Они же еще больше стали укорять его. [Тогда] Марко сказал мертвому: «Так

<sup>16</sup> S.A. Tokarev, *Obriady i mify*, [parol' w:] *Mify narodov mira. Entsyklopediia*, red. S.A. Tokarev, Moskva 1992, s. 236.

<sup>17</sup> *Pro sviatoho blazhennoho Ahapita, bezkoshtovnoho likaria*, [w:] *Pateryk Kyievo-Pecherskyi*, <http://litopys.org.ua/paterikon/pat27.htm> (dostup: 21.02.20).

как тесна могила эта, брат, окропись сам: возьми елей и возлей на себя». Мертвый же, приподнявшись немного, протянул руку, взял елей и возлил себе крестообразно на грудь и на лицо, потом отдал сосуд и перед всеми сам оправил на себе одежды, лег и [снова] умер. И когда произошло это чудо, охватил всех страх и трепет от свершившегося!<sup>18</sup>

То есть, исходя из последнего предложения, происходящее не было нормой.

Потом другой брат, после долгой болезни, умер. Некто из друзей его отер тело губкой и пошел в пещеру посмотреть могилу, где будет лежать тело друга его, и спросил он [о ней] блаженного. Преподобный же Марко ответил ему: «Брат, пойдя, скажи брату: «Подожди до завтра, я выкопаю тебе могилу, тогда и отойдешь от жизни на покой». Пришедший же брат сказал ему: «Отче Марко, я уже губкой отер мертвое тело его, кому мне велишь говорить?» Марко же опять сказал: «Видишь, могила не докончена. И как велю тебе, иди и скажи умершему: «Говорит тебе грешный Марко: брат, поживи еще этот день, а завтра отойдешь к возлюбленному Господу нашему. Когда я приготовлю место, куда положить тебя, то пришло за тобой». Послушался пришедший брат преподобного, [и] когда пришел в монастырь, то нашел братию совершающей обычное пение над умершим. Он же, став пред мертвым, сказал: «Говорит тебе Марко, что не приготовлена еще для тебя могила, брат, подожди до завтра». Удивились все словам таким. Но только что произнес их пред всеми пришедший брат, тотчас мертвый открыл глаза и душа его возвратилась в него, весь тот день и всю ночь пробыл он с открытыми глазами, но никому ничего не говорил. На другой день тот брат, который ходил к Марку, пошел в пещеру, чтобы узнать, готово ли место. Блаженный же сказал ему: «Пойди и скажи умершему: «Говорит тебе Марко — оставь эту временную жизнь и перейди в вечную, вот уже место готово для принятия тела твоего, предай Богу дух свой, а тело твое положено будет здесь, в пещере, со святыми отцами». Пришел брат, сказал все это ожившему, и тот пред всеми, пришедшими посетить его, тотчас сомкнул глаза и испустил дух. И положили его честно, в предназначенном ему месте в пещере. И дивились все такому чуду: как [по] слову блаженного ожил мертвец и [по] повелению [его] снова преставился!<sup>19</sup>

В художественной литературе появилось удивительное, что зафиксировал Аристотель в IX главе «Поэтики» «Задача поэта. Различие между поэзией и историей. Исторический и мифический элементы в драме. «Удивительное» и его значение в трагедии». Он же и описал способ употребления удивительного в XXIV главе «Сходство между эпосом и трагедией. Различие между эпосом и трагедией. Метр, свойственный эпосу. Заслуги Гомера в области эпоса. Гомер — учитель целесообразного обмана (поэтическая иллюзия)»: «В эпосе, так же как и в трагедии, должно изображать удивительное. А так как в эпосе не смотрят на действующих лиц, как в трагедии, то в нем больше допускается нелогичное, вследствие чего главным образом возникает удивительное»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> *Pro prepodobnoho Marka Pechernyky, povelin iakoho mertvi slukhalysia*, [w:] *Pateryk Kyievo-Pecherskyi*, <http://litopys.org.ua/paterikon/pat32.htm> (dostup: 21.02.2020).

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Аристотель, *Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории*, Минск 1998, с. 1104.

В двадцатом веке случилось два события, повлиявших на фантастику и фантастическое: родилась теория фантастического и сформировалось явление, которое назвали магическим реализмом.

Ц. Тодоров обратил внимание на сопутствующие фантастическому понятия — необычайное и чудесное. В дальнейшем литературоведы разработали понятие в различных направлениях, что позволило причислить фантастическое к категориям неклассической эстетики (Константин Фрумкин).

Магический реализм наделил фантастическое еще одним значением, которое называется в украинском литературоведении причудливое (*химерне*). Поскольку магический реализм возник в разных странах и в разное время, то в отдельных случаях получил национальные названия. В украинском варианте это причудливая проза (*химерна проза*) в буквальном переводе. В фантастике причудливое трансформировалось переосмысленными приемами: мотив одиночества — один против системы (герои киберпанка, Геральт), миф как способ постижения мира, второй тип условности — это черты фантастики изначально.

Собственно, в заключение, нужно рассмотреть как описанные значения разделяются по мегажанрам. Пользуясь математическими терминами, отметим, что значения могут быть устойчивыми и переменными. Регламентированность чуда — базовая характеристика научной фантастики, а качества чудесного — фентези.

Удивительное и причудливое присущи и научной фантастике, и фентези, соответственно — их черты есть у обоих мегажанров.

## Литература

- Aristotel, *Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kategorii*, Literatura, Minsk 1998.
- Bernadska N.I., *Pro vytoky kinoromanu*, <http://psl.onu.edu.ua/article/view/129392>.
- Briest M., *Dvienadsat druziei Legolasa*, [http://artofwar.ru/s/saenko\\_p\\_p/legolas12.shtml](http://artofwar.ru/s/saenko_p_p/legolas12.shtml).
- Brooke-Rose Ch., *The dissolution of character in the novel*, [w:] *Reconstruction individualism: Autonomy, individuality and the self in western thought*, Stenford 1986, s. 184–196.
- Burlina E., *Kultura i zhanr: Metodologicheskie problemi zhanroobrazovaniia i zhanrovogo sinteza*, Izdatielstvo Saratovskogo universiteta, Saratov 1987.
- Fantastychnyi*, [hasło w:] *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy*, red. V. Busel, VTF «Perun», Irpin 2004, s. 1316.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989.
- Khaliziev V., *Teoriiia literatury*, Vysshiaia shkola, Moskva 2002.
- Kopystianska N., *Zhanr; zhanrova systema u prostori literaturoznavstva*, Wydavnytstvo PAIS, Lviv 2005.
- Le Goff Zh. *Serednovichna uiava*, Litopys, Lviv 2007.
- Leiderman N., *Dvizheniie vremeni i zakony zhanra: Zhanrovyie zakonomernosti razvitiia sovetskoi prozy d 60–70-ie gody*, Sriednie-Uralskoie knizhnoie izdatielsvo, Sverdlovsk 1982.

- Makki R., *Istoriia na million dollarov: Mastier-klass dlia schenaristov, pisatieliei i nie tolko*, <http://www.flibusta.is/b/443558/read#t7>.
- Martin B., *Dvienadsat друзiei Legolasa*, [http://artofwar.ru/s/saenko\\_p\\_p/legolas12.shtml](http://artofwar.ru/s/saenko_p_p/legolas12.shtml).
- Pro prepodobnoho Marka Pechernyka, povelin iakoho mertvi slukhalysia*, [w:] *Pateryk Kyievo-Pecherskyi*, <http://litopys.org.ua/paterikon/pat32.htm>.
- Pro sviatoho blazhennoho Ahapita, bezkoshtovnoho likaria*, [w:] *Pateryk Kyievo-Pecherskyi*, <http://litopys.org.ua/paterikon/pat27.htm>.
- Spivak R., *Ruskaia filosofskaia lirika: Problemy tipologii zhanrov*, Izdatielstvo Krasnoiarskogo universiteta, Krasnoiarsk 1985.
- Stuzhuk O., *Zhanr, metazhanr, mehazhanr iak teoretychni problemy*, „Ukrainska naukova terminolohiia” 2010, nr 3, s. 74–75.
- Tokarev S.A. *Obriady i mify*, [haslo w:] *Mify narodov mira. Entsyklopediia*, red. S.A. Tokarev, Sovetskaia entsyklopediia, Moskva 1992, s. 236.

## The fantastic and its values

### Summary

As a rule, there are many meanings of the term “fantastic” in all languages. There are twelve of them recorded in the Ukrainian explanatory dictionary. This is not a complete list. The author of the dictionary entry mixes independent phenomena such as “magical”, key elements of phenomena such as “bizarre” and abstract concepts such as “impossible”. Literary critics from V. Derzhavin, Tz. Todorov to modern ones explore fantastic fiction through bordering notions. In this article, I focus on four meanings the fantastic fiction concept consists of, and not only has similarities with. These are “wonderful”, “miracle”, “amazing” and “bizarre”.

Due to ideological factors, primarily declarative atheism and the attribution of bourgeois nationalism to the nation, the miraculous-miracle-marvellous triple remained outside the attention of researchers, since it was necessary to talk about the influence of religion on the formation of literature. The only type of fantastic fiction recognised in the Soviet Union was science fiction, and it had to be separated from religion. Now it is important to describe the formation of fantastic fiction, exploring the path from the intersection of adjacent phenomena to its merger, relying on the works of both classical literature and modern fantastic fiction which represents the entire range of interaction of fantastic fiction meanings. The article describes the structure of fantastic fiction and its inner nature. The issues of meta-genre and mega-genre are disclosed. It is explained why fantastic fiction cannot be considered as a genre in the structure of Ukrainian literary criticism. The article also provides an extensive overview of meta-genre theories in the post-soviet space.

**Kamila Żukowska**

ORCID: 0000-0003-2319-8040

Uniwersytet Łódzki

## **Baśń i romans w ujęciu antropologii literatury. Życzeniowe myślenie o rzeczywistości jako źródło podobieństw między gatunkami**

**Słowa kluczowe:** baśń, romans, Northrop Frye, antropologia literatury, teoria literatury

**Keywords:** tale, romance, Northrop Frye, literary anthropology, theory of literature

### **Wprowadzenie. Fikcja jako *mimesis* świata natury**

Zdolność tworzenia fikcji, będąca konsekwencją abstrakcyjnego myślenia, jest jedną z podstawowych ludzkich umiejętności. Jak pisał Ernst Cassirer, myślenie symboliczne leżące u podstaw tworzenia literatury jest z kolei nierozzerwalnie związane z myśleniem mitycznym, które samo w sobie stanowi nieświadomą fikcję<sup>1</sup>. Antropologia literatury w kilkadziesiąt lat po tezach Cassirera, traktując za neokantystami jednostkę przede wszystkim jako *animal symbolicum*, wypracowała paradygmat badań pozwalający na porównanie romansu i baśni czy też baśni i romansu — zagadnienia, które stanowi przedmiot tego artykułu. Forma narracyjna obu gatunków, jak zostanie dowiedzione w toku analizy, zawiera wiele wspólnych elementów, co wynika ze specyficznej odmiany fikcji, u której podstaw leży chęć idealizacji ogólnoludzkiej rzeczywistości. Problem fikcji w badaniach antropologicznych nad literaturą jest centralnym i zarazem najważniejszym problemem analitycznym, obejmującym wszystkie utwory literackie: począwszy od dawnych, przekazywanych ustnie mitów, a skończywszy na eksperymentalnej

---

<sup>1</sup> E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977, s. 162.



powieści współczesnej. Rozumienie fikcji, która w teorii literatury jest głównym wyznacznikiem literackości<sup>2</sup>, w antropologii literatury jest jednak pojmowane nieco inaczej. Dlatego też zanim przejdziemy do formalnych charakterystyk interesujących nas tu gatunków (baśni i romansu), należy przybliżyć kontekst, w którym będą one rozpatrywane, gdyż pozwoli nam to na wyjście z utartych kolein myślenia o gatunkach czy nawet poszczególnych tekstach, kierując naszą uwagę w stronę samych rudymentów tworzenia tekstu, w których jej poszczególne przejawy budują ludzki świat sensu — świat zhumanizowanej rzeczywistości.

Wolfgang Iser, autor tekstu *Czym jest antropologia literatury*, w którym wyznacza główne założenia metodologiczne dyscypliny, podąża śladami Cassirera, nazywając człowieka „niedokończonym zwierzęciem”, które w świecie symboli szuka swego dookreślenia<sup>3</sup>. Sama literatura jest przez niego pojmowana jako część uniwersum symbolicznego stanowiącego element kultury będącej „ukoronowaniem antropogenezy”<sup>4</sup>. Tworzenie fikcji literackiej, będące jednym z elementów symbolicznej działalności jednostki, pozwala jej na przekroczenie własnej kondycji, przy czym ta transgresja nie gwarantuje jednostce połączenia z jakąś transcendencją<sup>5</sup> (należy zauważyć, że zdanie Isera jest odmienne choćby od opinii Bachelarda, według którego marzenie poetyckie leżące u podstaw świata fikcji gwarantowało twórcy doświadczenie transcendencji<sup>6</sup>). Zgodnie z tezą Isera fikcja zaspokaja jedno z podstawowych pragnień człowieka: chęć wpływu jednostki na otaczającą ją rzeczywistość i na rzeczywistości się koncentruje — nawet jeśli pragnienie kształtowania świata kieruje nasze myśli ku wyobraźni. Jak z kolei pisał Ryszard Nycz, podkreślając funkcję działania fikcji w paradygmacie antropologii: „fikcji literatury nie tworzy się dla pojmowania rzeczywistości, lecz dla uprawomocnienia racji jej bytu w zaspokajaniu czy podsycaniu potrzeb człowieka”<sup>7</sup>. Fikcja jest więc pojęciem szerszym od tego, które pojawia się w podręcznikach teorii literatury<sup>8</sup>, jest bowiem efektem nieustannej pracy umysłu i obejmuje swym zasięgiem nie tylko teksty pisane, ale też opowieści, mity czy baśnie przekazywane ustnie, które swą genezę mają w dawnej kulturze ludowej. Jako element kulturotwórczy utwory fikcyjne nie są wolne od obciążeń aksjologicznych czy światow-

<sup>2</sup> Zob. K. Rosner, *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 134–135; H. Markiewicz, *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość*, [w:] *idem*, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976, s. 118–147.

<sup>3</sup> W. Iser, *Czym jest antropologia literatury. Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalczewski, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 12, 19.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>6</sup> Zob. G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 115–116.

<sup>7</sup> R. Nycz, *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 37.

<sup>8</sup> Na temat rozumienia terminu „fikcja” w najnowszych ujęciach literaturoznawczych zob. A. Łebkowska, *Okoliczności sprzyjające czy narzędzia przymusu. Rekonesans*, [w:] *idem*, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.



poglądowych — przeciwnie, jak wiadomo, wszelka literatura jest wytworem nie tylko konkretnego autora, lecz także danej epoki czy grupy społecznej, zwykle ogniskując w sobie główne cechy dwóch ostatnich.

Objęcie ramami literatury wszelkich językowych działań budujących fikcję pozwala nam na zestawienie i porównanie gatunków z dwóch różnych porządków (pierwszy to anonimowe opowieści ludowe, drugi zaś dotyczy autorskich tekstów pisanych), to jest baśni i romansu; romansu rozumianego jednak w teorii gatunków dwojako: jako klasyczny utwór bohaterski, który największą popularność osiągnął w wiekach średnich i wczesnej nowożytności (na przykład *Pieśń o Rolandzie*, *Tristan i Izolda* czy romanse Marie de France), oraz pojmowanego jako współczesny romans obyczajowy, powielany między innymi w sformalizowanej przez wydawnictwo Harlequin monotematycznej i skonwencjonalizowanej treści. Przekonamy się bowiem, że w antropologicznym badaniu literatury to nie gatunek rozumiany zgodnie z zasadami genologii wyznacza nasze myślenie o utworach, ale treść danego dzieła w odniesieniu do wykorzystanych w nim struktur archetypowych, na które składają się podstawowe doświadczenia człowieka w zetknięciu z otaczającym go światem natury. Komedia, romans czy baśń w toku dalszej analizy nie będą pojmowane jako konkretne gatunki, lecz — zgodnie z teorią Northropa Frye'a — jako pewne schematy mogące wystąpić w dowolnym tekście literackim<sup>9</sup>, co zresztą potwierdza tylko codzienną praktykę — pojęć komedii, tragedii, romansu czy baśni nie używamy jedynie w kontekście mówienia o kanonicznych gatunkach, ale wykorzystujemy je do określania zjawisk poza owe gatunki wykraczających.

Dzieje się tak dlatego, że głównym sposobem działania fikcji w badaniach antropologicznych jest symbolizacja rzeczywistości oparta na ogólnoludzkim postrzeganiu świata dostępnego zmysłom; fikcja jest efektem ludzkiej imaginacji i symboliczną *mimesis* świata przyrody, której główną cechą staje się dla człowieka cykliczność: wzrastanie, rodzenie, umieranie i odrodzenie. Etapy te, postrzegane ludzkimi oczami, stają się wzorem do symbolicznego schematu podstawowych mitów i archetypów. Poszczególne fazy cyklu natury wraz z kognitywnym pojmowaniem przez jednostkę przestrzeni, w której zawsze — jak dowodzili George Lakoff i Mark Johnson<sup>10</sup> — ego stanowi główny punkt odniesienia w świecie, dają nam narzędzia do badania cech wspólnych wybranych gatunków i tekstów literackich, opierających się na podstawowych doświadczeniach odczuwania świata na wzór ramy konceptualnej, którą stworzyła natura. Intuicja kognitywna pojawiła się w antropologii i etnologii także w teorii Josepha Campbella, który pisał, że istnieje mitologiczny sposób istnienia jednostki, w którym jej jaźń zawsze tworzy *axis mundi*<sup>11</sup>. Należy zauważyć, że istnienie jakiegoś wyobrażonego

<sup>9</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokinić, Gdańsk 2012, s. 273–382.

<sup>10</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 183.

<sup>11</sup> J. Campbell, *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 1994, s. 147.

centrum świata uzależnione jest od umysłów jednostek — każda z nich ma własną perspektywę będącą jakimś centrum, choć mimo to struktura jednostkowych wyobrażeń dotyczących świata i transcendencji u swych podstaw ma charakter podobny. Ta widoczna powtarzalność pewnych stałych motywów pojawia się przede wszystkim w baśniach i romansach cieszących się nieustannym powodzeniem i popularnością. Ta powtarzalność, jak pisał Northrop Frye, tworzy część myślenia życzeniowego o świecie, a samo powielanie schematu zawiera w sobie coś z rytuału, który — w zmiennych warunkach społeczno-historycznych — zachowuje jednak swój charakter<sup>12</sup>.

Literatura popularna, która dziś jest częścią literatury masowej ze względu na swój komunikatywny dla większości ludzi sposób prezentacji świata przedstawionego, daje najlepszą możliwość wglądu w mechanizmy tworzenia fikcji — w niej również najłatwiej badać archetypy<sup>13</sup>. Teksty dawnej kultury ludowej, której reprezentacją są baśnie, czy też kultury masowej, odpowiadającej za sukces współczesnych romansów, najłatwiej poddać analizie antropologicznej, ponieważ reprezentują one wspólny, optymistyczny sposób myślenia o świecie przyjaznym jednostce, w którym protagoniści — z perspektywy aksjologii, w której dany tekst powstał — są postrzegani jako dobrzy i bohaterscy. Należy jeszcze zaznaczyć, że ze względu na cel artykułu, którym jest próba nakreślenia pewnej linii myślenia leżącej u podstaw konstrukcji świata baśni i romansu, konieczne będą uogólnienia mające na celu ukazanie pewnej tendencji światopoglądowej i będące jedynie wstępem do dalszych, szczegółowych badań.

## Romans i baśń jako część *modi* komediowego

Jak pisał Frye, którego *Anatomia krytyki*, zbiór czterech esejów o metodzie badania tekstu, została uznana w świecie anglosaskim za najwybitniejszą teorię literatury „od czasów Arystotelesa”<sup>14</sup>, główną ramę konceptualną w antropologicznym badaniu tekstów wyznaczyła kosmologia z podziałem na cykle natury, żywioły oraz przestrzeń (na przykład centrum i peryferie) wraz z ludowym waloryzowaniem poszczególnych elementów świata obecnym w myśleniu o rzeczywistości od czasów archaicznych<sup>15</sup>. Przejęcie przez antropologię ludowych kategorii oceny rzeczywistości pozwoliło Frye’owi na zbudowanie systemu mitokrytycznego, w którym podstawową jednostką fikcji jest mit — najmniejsza jednostka literaturotwórcza, będąca abstrakcyjnym ujęciem wybranych zjawisk natury i stanowiąca jej symboliczno-językową *mimesis*<sup>16</sup> (jak pamiętamy, dla Cassirera, któ-

<sup>12</sup> N. Frye, *op. cit.*, s. 120.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 123–124.

<sup>14</sup> D. Duff, *Modern Genre Theory*, London-New York 2014, s. 98.

<sup>15</sup> N. Frye, *op. cit.*, s. 182.

<sup>16</sup> Zob. N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 283–302.

rego teorii wpłynęły na badaczy z nurtu antropologii literatury, mit był także nieświadomą fikcją). Teoria mitokrytyczna Frye'a wraz z ustaleniami Isera na temat głównych funkcji literatury pozwoli nam na prześledzenie różnic i podobieństw w strukturze baśni i romansu, które są częścią jednego modusu literackiego — to jest określonego sposobu myślenia o rzeczywistości, odbijającego się w poszczególnych tekstach, które reprezentując ten sam sposób postrzegania świata, mogą należeć do różnych gatunków literackich<sup>17</sup>.

*Modus* ten autor *Anatomii krytyki* określa mianem komedii, której główną cechą jest sukces bohatera osiągnięty przez jego agregację do danej społeczności<sup>18</sup>. Tak rozumiana komedia nie wymaga od bohatera — w przeciwieństwie do baśni czy romansu — przyjęcia określonej etyki, którą społeczeństwo uznaje za pożądaną; przeciwnie, już bohaterowie komedii antycznych często posługiwali się aksjologią uważaną za szkodliwą z perspektywy trwania społeczeństwa<sup>19</sup>. Za pośrednictwem modusu komediowego zarówno baśń, jak i romans (w obu wskazanych tu znaczeniach — rozumiany jako średniowieczna opowieść o bohaterach oraz współczesna historia o miłości) uczą się optymistycznego sposobu patrzenia na świat, który przystosowuje się do pragnień bohaterów. Niezależnie od konkretnej treści i baśń, i romans mają pewne cechy wspólne, wynikające z owej przynależności, które postaramy się teraz wyodrębnić.

Najważniejszą z tych cech jest stypizowanie bohaterów, których charaktery zwykle nie są rozwinięte psychologicznie: analizując zarówno baśń, jak i romans rycerski czy też romans współczesny, łatwo zauważyć, że bohaterowie, którzy się w nich pojawiają, zwykle zestawieni są w pary na zasadzie opozycji: pozytywnemu protagoniście przeciwstawiony jest antagonist, który, jak zauważył Frye, zwykle ma cechy paternalistyczne, to znaczy reprezentuje porządek będący dla bohatera nie do przyjęcia, który chce on świadomie zdekonstruować lub który nieświadomie niszczy<sup>20</sup>. W wypadku baśni czy romansów konflikt z antagonistą jest koniecznym elementem przemiany bohatera, a z nim całej jego rzeczywistości, i odgrywa rolę inicjacyjną, dzięki której możliwe jest ustanowienie nowego porządku w świecie danej opowieści (w baśni bohater najczęściej poślubia księżniczkę, zostaje królem czy zdobywa bogactwo; *mutatis mutandis* to samo dzieje się we współczesnych romansach, a w romansie rycerskim za sprawą swych czynów protagonista zostaje symbolem męstwa czy sprawiedliwości, jego żywot zaś — zwykle krótki, acz chwalebny — przekształca się w kulturowy wzór parenetyczny). Bohaterowie baśni są stereotypowi i niepogłębieni psychologicznie podobnie jak bohaterowie romansów. Jak pisała Ann Snitow, analizując współczesne romanse dla kobiet, w których zarówno żeńscy, jak i męscy bohaterowie

<sup>17</sup> Teoria modusu literackiego została tu zaczerpnięta z teorii N. Frye'a; zob. *idem*, *Anatomia krytyki*, s. 54.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Na przykład w *Ptakach* czy *Chmurach* Arystofanesa.

<sup>20</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, s. 186.

są płascy, a wrażenie to uwypukla się odnośnie do postaci kobiecych, których jedynym celem jest bycie kochaną przez bohatera męskiego<sup>21</sup>. Wydaje się, co paradoksalne, że im bardziej bohaterka jest nijaka, tym większe uczucie, którym darzy ją mężczyzna. Romanse bohaterskie, dążące do alegorii poszczególnych cnót reprezentowanych przez bohatera, również nie sprzyjają weryzmowi psychologicznemu. Postaci z romansów bohaterskich są bowiem szablonowe, tak jak bohaterowie tekstów hagiograficznych, które dzielą z romansami bohaterskimi ich główną funkcję, jaką jest transmisja pożądanych w danej kulturze postaw.

Nietrudno zauważyć, że tym, co odróżnia baśń od romansu bohaterskiego, jest często zakończenie dzieła. Baśń, jak zauważył Bruno Bettelheim, jest optymistyczna i jednoznaczna w swej wymowie, co raczej wyklucza śmierć głównych bohaterów<sup>22</sup>. Podobnie, jak wiemy, rzecz traktowana jest w harlequinach, czyli wersjach współczesnego romansu poświęconego miłości. Wynikające z modusu komediowego zakończenie utworów przynależnych do obu gatunków staje się zarazem dla czytelnika apoteozą wolności — bohater, zgodnie z wymową baśni i romansów, może bowiem zmodyfikować prawa rządzące światem stosownie do swoich planów i pragnień. Z kolei w romansie bohaterskim, choć jego treść za sprawą działania bohatera w znacznej mierze staje się alegorią cnoty, bardzo często ten rodzaj fikcji kończy się śmiercią głównych protagonistów (*Pieśń o Rolandzie, Opowieści Kanterberyjskie czy Tristan i Izolda*). Jak zostanie to dowiedzione w dalszej części tekstu, patetyczne zakończenie dawnego romansu w swej wymowie nie różni się jednak od baśni czy skonwencjonalizowanej *love story*. Rzeczywistość romansowo-baśniowa jest bowiem sferą oczywistości, w której nie ma miejsca na psychologiczne subtelnosci, bohaterowie mogą być jedynie dobrzy lub źli, a zakończenie opowieści zawsze musi mieć charakter pozytywny.

Dlaczego śmierć bohatera dawnego romansu bohaterskiego ma charakter pozytywny? Zgodnie z paradygmatem antropologii literatury fikcja jest elementem kultury, którą częściowo tworzy i która zarazem nieustannie na nią wpływa, co oznacza, że treść poszczególnego utworu również podlega określonej, zdeterminowanej przez miejsce i czas interpretacji: modelowy czytelnik ocenia bieg zdarzeń zgodnie z systemem wartości, w którym wyrasta. Dziś to twierdzenie jest truizmem, ale jak wykazała Eva Illouz, podejście do poświęcania się jednostki w imię wyższego dobra (co czynią dawni romansowi bohaterowie) jest związane z kulturą sprzed rozwoju masowego konsumeryzmu (czyli kulturą, której atrofia rozpoczęła się już w romantyzmie, podkreślającym nieprzystawalność tego, co indywidualne, do tego, co społeczne, a która zanikła wraz z *belle époque*)<sup>23</sup>. Kultura ta — zgodnie z etyką pracy i podporządkowania jednostki grupie społecznej

<sup>21</sup> A. Snitow, *Romans masowy. Pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kurtyka, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 166.

<sup>22</sup> B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne*, przeł. D. Danek, Warszawa 2010, s. 74.

<sup>23</sup> E. Illouz, *Kiedy rynek spotkał miłość*, przeł. K. Iszkowski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 137–149.

— etykietowała poświęcenie życia w imię wartości danej grupy jako działanie z gruntu pozytywne. Nie jest zatem przypadkiem, że „powodzenie” romansów bohaterskich związane jest z kulturą feudalną i przednowożytną — jednostka była w niej elementem szerszego systemu, którego nie mogła i nie była w stanie rozsadzić (przyniosła to dopiero epoka romantyzmu, a uprawdopodobniły społeczne konsekwencje pierwszej wojny światowej). Inaczej niż odnośnie do baśni i romansów współczesnych w romansach bohaterskich to nie wolność jednostki odgrywała największą rolę, ale prawo będące istotną częścią ówczesnych systemów społecznych<sup>24</sup>. Prawo to, nieograniczające się jedynie do jurydycznych zapisów, określało miejsce jednostki w świecie i jej zobowiązania wobec grupy.

Na początku XX wieku, po przeniesieniu punktu ciężkości z grupy na jednostkę, na rynku wydawniczym pojawiają się nowe formy romansu, nazywane w Polsce „powieściami dla kucharek”<sup>25</sup>, jak określano między innymi *Trędowatą* Heleny Mniszkówny<sup>26</sup>, czyli romanse będące opowieściami o miłości. Z biegiem czasu — i zamiłowania współczesnej kultury masowej do happy endu — przekształciły się one w produkowane seryjnie produkty gwarantujące czytelnikom, podobnie jak dzieciom baśni, satysfakcję z pozytywnego zakończenia literackiej historii, czyli takiego finału, w którym bohater „nagina” rzeczywistość do swoich pragnień<sup>27</sup>. Tak rozumiany romans pełni podobną funkcję jak baśń w kulturze ludowej: parafrazując Freuda, można powiedzieć, że zasada przyjemności przeważa tu nad zasadą rzeczywistości, a — jak pisała Illouz — opowieści o powodzeniu jednostki wbrew okolicznościom zewnętrznym są przejawem buntu wobec hegemonii grupy i dominacji określonego porządku, co dziś w kulturze konsumpcji jest wysoko cenioną wartością, podobnie jak wcześniej umiowanie w imię określonej, wspólnotowej ideologii.

<sup>24</sup> Zob. N. Frye, *Anatomia krytyki*, s. 204.

<sup>25</sup> T. Walas, *Zagadka „Trędowatej”*, [w:] *Lektury polonistyczne: od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, t. 2, Kraków 2001, s. 232.

<sup>26</sup> Należy zauważyć, że powieść H. Mniszkówny, pełna językowego modernistycznego patosu, korzysta jeszcze z dawnego schematu romansowego: główna bohaterka, nie mogąc przekroczyć społecznej pozycji, skazana jest na zagładę. W ten sposób autorka częściowo wykorzystuje wzorzec romansowy, który w przyszłości okaże się podstawowy: powieść o miłości zwykłej dziewczyny do mężczyzny z wyższej klasy społecznej. Choć jak łatwo zauważyć, Mniszkówna nie rozwija w pełni jego anarchizującego potencjału: bohaterka umiera, zapewniając sobie miejsce w pamięci kochanka (schemat romantyczny), ale jej śmierć chroni dawny, mieszczański porządek, w którym to grupa dominuje nad jednostką. Sukces powieści, moim zdaniem, wynika ze skonfrontowania w nim infantylnego pragnienia zmiany ograniczającego jednostkę systemu zgodnie z jej pragnieniem i chęci zachowania bezpiecznego *status quo*, w którym role społeczne są trwale wyznaczone przez ów system. *Trędowata* w tym ujęciu nie będzie romansem, lecz tragedią wykorzystującą romansowy schemat — jej bohaterka wzięła się bowiem w konflikt oparty na aksjologii mieszczańskiej, który w czasach powstania powieści nie dawał się w żaden sposób rozwiązać. Na temat powieści *Trędowata* zob. K. Żukowska, *Amor młodopolski. O wyjątkowości „Trędowatej” Heleny Mniszek*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2017, nr 16, s. 41–52.

<sup>27</sup> B. Bettelheim, *op. cit.*, s. 25.

Podsumowując wątek romansu bohaterskiego, należy zauważyć, że czytelnik dawnych romansów, żyjący w odmiennym systemie wartości, w którym nadrzędną wartością było prawo, odczuwał satysfakcję z zakończenia historii podobną do tej, przeżywanej przez dziecko poznające baśń, i do tej towarzyszącej odbiorcy współczesnych romansów poświęconych miłości. Tak rozumiane, pozytywne zakończenie baśni i romansu, po niepogłębionym psychologicznie charakterze bohaterów, jest ich drugą istotną cechą.

## Romansowość jako określony wzorzec myślenia o świecie

Uproszczony obraz świata omawianych tu gatunków wynika ze specyficznego ujęcia rzeczywistości, które odzwierciedla literacka fikcja. Świat romansowo-baśniowy jest światem życzeniowym, w którym jednostka zawsze osiąga pierwotny cel, niezależnie od swojej sytuacji wyjściowej. W baśniach bohater najczęściej jest najgłupszy, najmniejszy czy najsłabszy, w romansach współczesnych bohaterka zazwyczaj jest biedna, a w romansach bohaterskich protagonista mimo swej godnej pożałowania pozycji zawsze staje się moralnym wygranym: jak Roland otoczony Saracenami czy kochankowie, którzy wolą umrzeć, aniżeli złamać społeczny zakaz. Jak pisał Frye, wzorzec romansowy w literaturze odzwierciedla jeden z podstawowych sposobów widzenia świata i stanowi drugi po micie, rozumianym jako opowieść o bogach i początkach ludzkości, punkt w rozwoju literatury przejawiający się w różnorodnych gatunkach i formach literackich<sup>28</sup>. Cechy romansowości sprawiają, że przynależy ona w teorii mitokrytycznej Frye'a do wspomnianego już modusu komediowego. Komedia, jak zauważyliśmy, w antropologii literatury również wykracza poza gatunek dramatyczny — jest sposobem prezentacji świata, w którym bohater zawsze osiąga zwycięstwo, niezależnie od tego, co robi<sup>29</sup>. Finalny sukces bohatera jest istotną cechą baśni i romansów, podobnie jak idealizacja rzeczywistości, do której protagonista przez większą część utworu aspiruje, gdyż ostatni etap opowieści — agregacja bohatera do nowego porządku — sugeruje nam zawsze jego późniejszą idyllę. Będący ostatecznym celem człowieka stan szczęścia, owa arystotelesowska eudajmonia, w romansach i baśniach objawia się swoistym infantylizmem<sup>30</sup>. Niezależnie bowiem od celu,

<sup>28</sup> Frye jest autorem teorii zakładającej, że u podstaw literatury jako takiej leży mit będący symboliczną reprezentacją podstawowych ludzkich doświadczeń, który wraz z rozwojem kultury musiał zaadaptować się do zmieniających się warunków społecznych. Modyfikacje mitu są główną przyczyną rozwoju literatury: zarówno na płaszczyźnie semantycznej, jak i formalnej. Na temat mitycznych fundamentów powstawania literatury zob. N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie...*; *idem, Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1970, s. 303–321.

<sup>29</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, s. 186–189.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 210.



któremu podporządkowane jest zachowanie interesujących nas bohaterów, wymowa zakończenia zawiera w sobie coś z utopii (zwłaszcza romanse współczesne), dziecięcego marzenia (baśń) czy mitu (romans bohaterski). Nierealność, będąca cechą zarówno baśni, jak i romansu, istotnie wskazuje na ich bliskie sąsiedztwo z mitem pojmowanym jako opowieść o początkach świata: w interesujących nas gatunkach nie pojawiają się co prawda bogowie, ale przyroda, i w baśniach, i w dawnych romansach, ma charakter animistyczny: w baśniach przedmioty mają swoją wolę, a zwierzęta czy rośliny mówią, w romansach średniowiecznych zaś operuje się przestrzenią zgodnie z teorią *axis mundi*, wywodzącą się wprost z myślenia mityczno-magicznego (środkiem świata w romansie bohaterskim najczęściej jest zamek, miasto lub góra)<sup>31</sup>. Mityzacja jest także elementem współczesnych romansów, w których bohaterowie (najczęściej mężczyźni) mają cechy boskie — są wszechwładni (zwykle za sprawą pieniędzy), wyglądają lepiej niż przeciętni ludzie i cechują się niewiarygodną charyzmą niczym mityczni herosi<sup>32</sup>.

Symbolizacja rzeczywistości przejawiającej się w fikcji, jak zostało to wyjaśnione, opiera się na mimetycznym naśladowaniu natury za pomocą symboli. Romansowe ujęcie świata, z którego wyrastają poszczególne gatunki, opiera się na konceptualizacji pierwszych faz cyklu przyrody: jednostka poprzez swoje działanie dojrzeźwa i ukazuje się odbiorcy w optymalnym momencie, gdy jej wysiłki, niezależnie od wcześniejszej wyjściowej sytuacji, przynoszą oczekiwany (lub nieoczekiwany, jak we współczesnych romansach) sukces. Bohaterowie romansowo-baśniowi dzięki swej quasi-magicznej sile naginają rzeczywistość do własnej woli lub też — w przypadku romansu bohaterskiego — niczym mityczni herosi przekraczają ziemski porządek i odnajdują swe miejsce w określonym przez ówczesną hagiografię panteonie. Konceptualne ujęcie rzeczywistości poza naśladowaniem cykliczności przyrody wykorzystuje także ludową waloryzację przestrzeni zgodnie ze wspomnianymi teoriami kognitywnymi, które upatrują w owej aksjologizacji głównej podstawy do tworzenia metafor: kierunek ku górze jest zwykle związany z dobrem, a ruch zstępujący często oznacza upadek lub degradację. Podobnie wartościowana w myśleniu ludowym jest płaszczyzna horyzontalna: centrum postrzegane jest jako pozytywne, w przeciwieństwie do niebezpiecznych peryferii. Świadectwami tego waloryzowania są oczywiście niezliczone teksty kultury, z *Boską komedią* Dantego na czele (której tytuł, zgodnie z teorią frye'owskiego modusu, nie ma nic wspólnego z klasycznym pojmowaniem gatunku komediowego), wykorzystującą wertykalny schemat przestrzeni

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 172–173.

<sup>32</sup> Przykładem mitycznej stylizacji postaci jest protagonista powieści E.L. James *Pięćdziesiąt twarzy Greya* (*Fifty Shades of Grey*, 2011), w której bohaterka postrzega Christiana jako herosa i zarazem bohatera romansu rycerskiego: „[Christian] [t]roszczy się o mnie na tyle, aby się zjawić i uratować przed jakimś mylnie pojętym niebezpieczeństwem. To nie mroczny rycerz, ale biały rycerz w lśniącej zbroi, klasyczny bohater romantyczny, sir Gawain lub Lancelot” — *eadem*, *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, przeł. M. Wiśniewska, Katowice 2012, s. 98.

jako konstrukcję budowy zaświatów. Metaforyczne wznoszenie się czy wspinięcie jest istotą modusu komediowego (a więc takiego sposobu myślenia o świecie, w którym bohater zawsze osiąga sukces) obejmującego swym zasięgiem wszystkie romanse i baśnie<sup>33</sup>. Zatrzymanie koła fortuny w szczytowym dla bohatera momencie sprawia, że wszystkie gatunki mające swe źródła w modusie komediowym będą cechowały podobieństwa w obrazie świata przedstawionego, niezależnie od przynależności genologicznej danego tekstu.

## Literatura popularna jako źródło wiedzy o człowieku. Podsumowanie

Archetypiczność baśni i romansu wynikająca z bliskiego sąsiedztwa mitów i wykorzystania modusu komediowego odpowiada za brak psychologicznego weryzmu postaci, a pozytywne zakończenie utworów, będące w gruncie rzeczy afirmacją ludzkiej aktywności, zwróciło uwagę psychoanalizy zarówno na baśń, jak i romans współczesny, upatrując w popularności tego drugiego zwykle elementów kompensujących życiowe niepowodzenia jednostki<sup>34</sup>. Z kolei baśń, będąca elementem zainteresowań pierwszej i drugiej generacji psychoanalityków, była traktowana jako narracja uzewnętrzniająca konflikty nieświadomości — zarówno tej indywidualnej, jak i społecznej<sup>35</sup>. Bruno Bettelheim, opierając się na teoriach psychologii analitycznej, dowodził, że baśń wnosi istotny wkład w rozwój dziecka — jej główną funkcją jest ukazywanie, że życie nie jest pozbawione sensu, działanie zaś zawsze jest lepsze od życiowej bierności<sup>36</sup>. Przeszkody, które napotykał bohater baśni, są jedynie zantropomorfizowanymi elementami niezintegrowanej (jeszcze) psychiki dziecka, a ich pokonanie — koniecznym elementem dojrzałości i wiary we własną sprawczość. Baśnie o miłości, które są najbardziej zbliżone w swej strukturze do literackich romansów współczesnych, w teorii psychoanalitycznej miały także ukazywać prawdę o różnicy płci, stąd teorie wikłające w literaturę popularną między innymi konflikt edypalny<sup>37</sup>. Prawdą jest, że badacze literatury romansowej, nie tylko spod znaku psychoanalizy, zwracają uwagę, że różnica płci ma w romansach charakter patologiczny — bohaterki i bohaterowie romansów egzystują w innych światach, a porozumienie między płciami nie jest nigdy w pełni możliwe — można tu co najwyżej wypracować pewną praktykę porozumiewania przy uwzględnieniu nieredukowalnych różnic między kobietą a mężczyzną<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, s. 183.

<sup>34</sup> Zob. np. tekst o *Śpiącej Królownie* Stefanii Bornstein, *Baśń o Śpiącej Królownie w ujęciu psychoanalitycznym*, [w:] *Psychoanaliza w Polsce w latach 1909–1946*, red. L. Magnone, t. 2, Warszawa 2016; oraz A. Snitow, *op. cit.*, s. 160–175.

<sup>35</sup> B. Bettelheim, *op. cit.*, s. 51.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>37</sup> Zob. A. Snitow, *op. cit.*, s. 162–164.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 162.



Baśnie i romanse, niezależnie od tego, czy ich przedmiotem jest wyobrażenie o miłości idealnej, czy też konflikt z antagonistą, odzwierciedlają przede wszystkim odwieczne marzenie człowieka o szczęściu i docenieniu ze strony otoczenia. Anarchizujący potencjał opowieści, w których jednostka za sprawą swojej woli (czasem także przypadku) pnie się po szczeblach drabiny społecznej, w czasach rozwoju kultury masowej jest znacznie bardziej eksploatowany niż kiedyś. Kapitalizm sprzyja ekspansji ego, wykorzystując odwieczny archetyp — pragnienie uczynienia jedyne go świata, jaki zna jednostka, całkowicie jej przyjaznym. Fikcja baśni czy romansu ze względu na swą komunikacyjną przejrzystość i łatwość w rozpowszechnianiu archetypu staje się jednym z rozpoznawalnych elementów tej nowej, świeckiej religii ego, która dziś, wraz ze swymi utopiami i odmienną od dawnej definicją szczęśliwości, uzależnionej od poczucia wolności jednostki, wysunęła się na pierwszy plan.

## Bibliografia

- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne*, przeł. D. Danek, W.A.B., Warszawa 2010.
- Bornstein S., *Baśń o Śpiącej Królowie w ujęciu psychoanalitycznym*, [w:] *Psychoanaliza w Polsce w latach 1909–1946*, red. L. Magnone, t. 2, Fundacja Hr. Augusta Cieszkowskiego, Warszawa 2016.
- Campbell J., *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 1994.
- Cassirer E., *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Duff D., *Modern Genre Theory*, Routledge, London-New York 2014.
- Frye N., *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokiniec, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2012.
- Frye N., *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 303–321.
- Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 283–302.
- Illouz E., *Kiedy rynek spotkał miłość*, przeł. K. Iszkowski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 137–149.
- Iser W., *Czym jest antropologia literatury. Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 11–35.
- James E.L., *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, przeł. M. Wiśniewska, Sonia Draga, Katowice 2012.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Aletheia, Warszawa 2010.
- Łebkowska A., *Między teoriami a fikcją literacką*, Universitas, Kraków 2001.
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Nycz R., *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 34–49.
- Rosner K., *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970.
- Snitow A., *Romans masowy. Pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kurtyka, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 160–175.
- Walas T., *Zagadka „Trędowatej”*, [w:] *Lektury polonistyczne: od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, t. 2, Universitas, Kraków 2001, s. 421–436.
- Żukowska K., *Amor młodopolski. O wyjątkowości „Trędowatej” Heleny Mniszek*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2017, nr 16, s. 41–52.

---

## **Tale and romance as analysed by literary anthropology: Wishful thinking about reality as a reason for similarities between literary genres**

### Summary

The aim of the paper is to analyse, within the paradigm of literary anthropology, the similarities between two literary genres: romance and tale. According to the assumptions provided by Wolfgang Iser and Northrop Frye the article considers fiction — taken as a building block of literature — the linguistic reflection of the natural world, and at the same time, the conceptual framework for the archetypes appearing in the literary work. What, in Frye's view, both genres have in common is that they present the described world in the mode of comedy, essential to which is that an individual prevails by creating the new reality around him. The comparative analysis of both tale and romance allows one to discover the internal mechanisms of archetypes, which form the intrinsic "logic" of the world given in the literary work.

## **II. Kryminał**



**Anna Gemra**

ORCID: 0000-0003-2389-4337

Uniwersytet Wrocławski

## **Zbrodnie na współmałżonku w wybranych utworach Agathy Christie**

**Słowa kluczowe:** Agatha Christie, kryminał, powieść detektywistyczna, małżeństwo, zbrodnia

**Keywords:** Agatha Christie, crime fiction, detective story, marriage, murder

Przestępstwa popełnione w rodzinie należą do najbardziej przerażających. Nie chodzi przy tym o to, w jaki sposób zostały dokonane, chociaż oczywiście ma to swoje znaczenie, ale przede wszystkim o to, kto się ich dopuścił i przeciwko komu. Podobnie jak dom materialny, tak i rodzina zapewnia nam azyl, daje bezpieczeństwo w rozumieniu komfortu fizycznego i psychicznego. Jeśli tak się nie dzieje, stają się one znanymi z gotyckich opowieści grozy antydomem i antyrodziną<sup>1</sup>; z azylu zmieniają się w miejsce uwięzienia i opresji, pułapkę. Trudno się z niej uwolnić nie tyle ze względu na sytuację przestrzenną, ile ze względu na relacje międzyludzkie: mury, zamki, kłódki i łańcuchy łatwiej pokonać i zerwać niż więzy rodzinne, nawet jeśli są patologiczne.

Przemoc, w tym zbrodnia, jeśli zdarzyły się w kręgu osób najbliższych, zwykle świadczą o tym, że rodzina nie funkcjonuje prawidłowo. Zazwyczaj otoczenie tego nie dostrzega, aż do momentu katastrofy: rodzina tworzy bowiem swoisty, zamknięty mikroświat, rządzący się własnymi prawami i niedopuszczający osób z zewnątrz. Nasi krewni są pierwszą grupą ludzi, z którymi się spotykamy: formu-

---

<sup>1</sup> Można to zauważyć chociażby w chętnie wykorzystywanym przez autorów kryminałów motywie zamkniętego pokoju: przestrzeń jest w ten czy inny sposób zamknięta (pokój czy dom — od środka; może to być jednak także wyspa, pociąg, statek w ruchu itp.), nikt z zewnątrz nie miał dostępu, a w środku jest trup. Związki między kryminałem a opowieścią gotycką są tu oczywiste. W wypadku kryminału wyjaśnienie jest racjonalne, w horrorze również — na poziomie metafizycznym, nadprzyrodzonym.

ją nas, mają na nas największy wpływ w inicjalnych etapach naszego życia<sup>2</sup>; dostarczają nam wzorców i antywzorców zachowań. Są nam najbliżsi: wśród nich, wśród ludzi, z którymi łączą nas geny czy choćby tylko powinowactwo, powinniśmy się czuć, z założenia, bezpieczni. A jednak to właśnie w kręgu osób bliżej lub dalej z sobą spokrewnionych dochodzi do różnych przestępstw, począwszy od znęcania się, przez molestowanie seksualne, kradzieże, porwania, szantaż, odmawianie opieki, po — wreszcie — zabójstwa<sup>3</sup>. Świadczą o tym dane statystyczne z różnych regionów świata<sup>4</sup>. Dzieje się tak między innymi dlatego, że to właśnie w rodzinie, ze względu na istniejące pomiędzy jej członkami ściśle, wieloletnie i różnorakie relacje, może dochodzić do wybuchu silnych emocji, konfliktów, a w konsekwencji do mniej lub bardziej gwałtownych reakcji zarówno pod wpływem chwili, w afekcie, niepremedytowanych, jak i szczegółowo zaplanowanych, będących skutkiem długo tłumionych, z rozmaitych względów, negatywnych

<sup>2</sup> Zob. Z. Tyszka, *Socjologia rodziny*, Warszawa 1976, s. 5; także H. Muszyński, *Zarys teorii wychowania*, Warszawa 1981.

<sup>3</sup> W polskim kodeksie karnym znajduje się osobny rozdział „Przestępstwa przeciwko rodzinie i opiece”, w którym wymienia się różne rodzaje przestępstw ściśle powiązanych z rodziną, w tym bigamię, znęcanie się, rozpijanie małoletnich, uchylanie się od alimentów, porzucenie osoby nieporadnej lub małoletniej, płatną adopcję (czyli *de facto* sprzedaż dziecka), uprowadzenie osoby małoletniej albo nieporadnej itp. Zabójstwo, szantaż czy molestowanie nie zostały tutaj ujęte, zatem sprawcy tych przestępstw podlegają takim samym karom, jak gdyby dokonali ich przeciwko osobom niespokrewnionym i niespowinowaconym. Innymi słowy nie stanowią one odrębnego typu czynu zabronionego (zob. np. K. Buchała, *Prawo karne materialne*, Warszawa 1980, s. 7 n., 196 n.). W praktyce sądowej jednak w przypadku przestępstw „przeciwko własnej krwi” orzekane kary są zazwyczaj surowsze, niż gdy pokrzywdzona osoba nie jest związana ze sprawcą żadnymi więzami.

<sup>4</sup> Na przykład w Polsce w 2009 roku „wszczęto 729 postępowań w sprawach o zabójstwa. [...] W 469 przypadkach motyw zabójstwa został ustalony, najczęściej były to nieporozumienia rodzinne — tak było [w] 221 przypadkach” (*Zabójstwa — raport statystyczny za 2009 rok*, Statystyka Policja, <https://bit.ly/2O307xQ>, dostęp: 10.04.2019). Z kolei w USA w 2002 roku morderstwa w rodzinie stanowiły 22% wszystkich zabójstw, z czego 9% zabójstwa współmałżonka, 6% zabójstwa dzieci przez rodziców, a 7% morderstwa dokonane przez innych członków rodziny (*Family Violence Statistics Including Statistics on Strangers and Acquaintances*, Office for Justice Programs, <https://bit.ly/3djGt9h>, dostęp: 10.04.2019). We Włoszech, w których istnieje pojęcie *familiicidio* (połączenie słów: *la famiglia* — rodzina oraz *un omicidio* — zabójstwo) na określenie zabójstw i rozszerzonych samobójstw w rodzinie, w 2018 roku prawie 50% wszystkich zabójstw stanowiły te w kręgu najbliższych krewnych i w związkach uczuciowych (S. Barricelli, *La metà degli omicidi in Italia avviene in famiglia. Un rapporto*, AGI, <https://bit.ly/31I6dHn>, dostęp: 2.07.2020). W Hiszpanii w 2018 roku na 401 zabójstw 142 stanowiły zabójstwa w rodzinie: zamordowanych zostało 100 kobiet (na 156 żeńskich ofiar w ogóle) i 42 mężczyźni (na 245) (*Menos asesinatos en España, Expansión/datosmacro.com*, <https://bit.ly/31uEGca>, dostęp: 18.12.2019; zob. także *Informe homicidios registrados en España (2010–2012)*, Ministerio del Interior. Gobierno de España, Madrid 2018, <https://bit.ly/3czFv9U>, dostęp: 17.11.20219). Równie zatrważająco wyglądają statystyki w Wielkiej Brytanii (zob. np. *Homicide in England and Wales: Year Ending March 2019*, Office for National Statistics, <https://bit.ly/3cy4IXF>, dostęp: 14.02.2020), Austrii (*70 Prozent der Morde werden in der Familie verübt*, STANDARD Verlagsgesellschaft, <https://bit.ly/3u4zmZo>, dostęp: 12.10.2019) czy Niemczech (*Polizeiliche Kriminalstatistik 2019. Ausgewählte Zahlen im Überblick*, Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat, Berlin 2020, <https://bit.ly/3syBCaZ>, dostęp: 3.06.2020).

uczuciu. Zdarza się także, że już sama motywacja wejścia do danej rodziny jest intencjonalna: ma umożliwić popełnienie przestępstwa, na przykład odziedziczenia majątku po zmarłym współmałżonku.

Tematykę związaną z różnymi rodzajami przestępstw w rodzinie podejmują często autorzy kryminałów, w tym Agatha Christie. Pokazuje ona przy tym nie tylko „efekt końcowy” — zabójstwo — lecz także to, co ostatecznie popchnęło bohatera do takiego czynu. W toku śledztwa na jaw wychodzą skrywane od lat tajemnice, drobne grzeszki, zatargi i niezalutwione sprawy z dawnych czasów, relacje i napięcia pomiędzy krewnymi, a wreszcie — wewnętrzne prawa, którymi dana rodzina się rządzi, sposób rozwiązywania konfliktów, status jej członków, ich miejsce w rodzinnej hierarchii czy sposób ich funkcjonowania w kręgu bliskich. W interpretacji Christie wszystko to może być impulsem do zbrodni, choć oczywiście jej przyczyna nie zawsze musi tkwić w samej rodzinie, jej kształcie i wewnętrznej dynamice. Istotną rolę odgrywają też warunki społeczne i kulturowe, określające funkcje osoby w społeczeństwie, jej możliwości, stawiane jej wymagania i oczekiwania wobec niej. Czynnikiem ostatecznie determinującym popełnienie przestępstwa<sup>5</sup> jest jednak niezaprzeczalnie charakter jednostki dopuszczającej się czynu, to, jak radzi sobie z trudnościami i jaki jest jej stosunek do siebie i innych ludzi. Nie mają przy tym znaczenia wiek<sup>6</sup> czy płeć: naruszenia prawa, w tym morderstwa, może dopuścić się każdy, byleby zadziałał wystarczająco silny impuls.

Warto zwrócić uwagę, że jeśli chodzi o twórczość kryminalną Agathy Christie, na 66 jej autorskich powieści<sup>7</sup> aż w 38 — czyli w ponad połowie — główna intryga osnuta jest wokół zbrodni popełnionych w kręgu rodzinnym lub przez domowników (choć nie zawsze są to osoby spokrewnione). Jednym z częstszych przypadków zabójstw w rodzinie ukazywanych przez Christie jest zabójstwo współmałżonka: we wspomnianych 38 powieściach aż 15 ma taki właśnie wątek<sup>8</sup>. Gdyby przedstawić rzecz procentowo, otrzymalibyśmy następujące wyniki:

<sup>5</sup> Myślę tu o przestępstwie w szerokim tego słowa znaczeniu, a więc nie tylko o zabójstwie, ale też o przemocy, kradzieży, szantażu itp. Definicję przestępstwa w polskim prawie zob. m.in. A. Gubiński, *Zasady prawa karnego*, Warszawa 1986, s. 35.

<sup>6</sup> Chodzi o sytuację, w której dana osoba, mając rozeznanie co do obowiązujących reguł i norm społecznych, a więc rozeznając dobro i zło, podejmuje świadome działanie przeciwko tym regułom i normom. Problemem staje się często zarówno stan psychiczny, jak i wiek osoby, która dopuściła się czynu zabronionego.

<sup>7</sup> Do bibliografii Christie wliczana jest niekiedy jeszcze jedna powieść kryminalna: *The Floating Admiral* (1931). Książka powstała jako efekt współpracy członków The Detection Club (w liczbie 14). Christie jest autorką tylko jednego z rozdziałów powieści, dlatego nie uwzględniam tego tekstu w swoich obliczeniach. Nie biorę również pod uwagę utworów niekryminalnych, publikowanych pod pseudonimem Mary Westmacott.

<sup>8</sup> Byłoby ich 17, gdyby doliczyć *Pięć małych świnek* (*Five Little Pigs*, 1942), w którym to utworze żona została niesprawiedliwie — jak się okazało po latach — oskarżona o śmierć męża i zmarła w więzieniu, oraz *Godziny zero* (*Towards zero*, 1944): tu mąż przygotował scenę popełnionego przez siebie morderstwa tak, by wymiar sprawiedliwości oskarżył o to jego byłą żonę i skazał ją na śmierć przez powieszenie.

ponad 57% powieści tej autorki podejmuje wątek morderstwa w rodzinie, z nich zaś około 40% (dokładniej: 39,47%) dotyczy zbrodni na współmałżonku. Zatem w skali ogólnej 22,22% kryminałów Agathy Christie podejmuje tematykę takiej właśnie zbrodni. Jak na istniejące możliwości wyboru ofiary jest to liczba imponująca, a przy tym zdradzająca umiejętności obserwacyjne autorki *Morderstwa w Orient Expressie* (*Murder on the Orient Express*, 1934).

Wykazała je już przy swojej pierwszej powieści, *Tajemniczej historii w Styles* (*The Mysterious Affair at Styles*, 1920). Obmyślając intrygę i stawiając sobie pytanie: „Kto ma zostać zamordowany?”, uznała, że „[m]ąż mógłby zamordować swoją żonę, to jednak chyba morderstwo najczęściej spotykane”<sup>9</sup>. Trudno się więc dziwić, że i w wielu kolejnych tekstach powracała do wątku zbrodni w małżeństwie (choć czasem osobą winną nie był mąż, lecz żona). Byłyby to w porządku chronologicznym: *Morderstwo na plebanii* (*The Murder at the Vicarage*, 1930), *Śmierć lorda Edgware’a* (*Lord Edgware dies*, 1933), *Śmierć w chmurach* (*Death in the Clouds*, 1935), *Morderstwo w Mezopotamii* (*Murder in Mesopotamia*, 1936), *Śmierć na Nilu* (*Death on the Nile*, 1937), *Zło, które żyje pod słońcem* (*Evil under the Sun*, 1941), *Zatrute pióro* (*The Moving Finger*, 1942), *Niedziela na wsi* (*The Hollow*, 1946), *Zbrodnia na festynie* (*Dead Man’s Folly*, 1956), *4.50 z Paddington* (*4.50 from Paddington*, 1957), *Zwierciadło pęka w odłamków stoś*<sup>10</sup> (*The Mirror Crack’d from Side to Side*, 1962), *Karaibska tajemnica* (*A Caribbean Mystery*, 1964), *Noc i ciemność* (*Endless Night*, 1967) oraz *Kurtyna* (*Curtain*, 1975)<sup>11</sup>. Motyw ten pojawia się również w opowiadaniach Christie<sup>12</sup>, choć nie zawsze jako wątek główny. Z częstotliwości jego wykorzystywania można wnioskować, iż, podobnie jak przy swoim debiucie w roku 1920, także później autorka uważała, że zabójstwo męża przez żonę lub odwrotnie jest czymś bardzo prawdopodobnym. Pisząc o pierwszej skomponowanej przez siebie intrydze (przypomnę: *Tajemnicza historia w Styles*) stwierdzała: „Mogłabym naturalnie wymyślić jakieś niezwykle morderstwo i niezwykle motyw”<sup>13</sup>. Wypowiedź ta sugeruje, że mężo- czy żono-bójstwo Christie uważała za coś „zwykłego”, realistycznego; że zbrodniarza należy szukać przede wszystkim wśród najbliższych krewnych ofiary. Nie darmo

<sup>9</sup> A. Christie, *Autobiografia*, przeł. M. Konikowska, T. Lechowska, Poznań-Wrocław 2018, s. 234.

<sup>10</sup> Powieść ta zasługuje na osobną uwagę, dotyczy bowiem zabójstwa z miłości: panna Marple sugeruje, że mąż zabił żonę, nie chcąc, by poniosła odpowiedzialność za popełnione przez siebie czyny — i by, zostając przy życiu, nie dopuściła się ona kolejnych zbrodni.

<sup>11</sup> Tu mamy do czynienia z usiłowaniem zabójstwa. Uwzględniłam jednak tę powieść w obliczeniach, ponieważ istotne jest, jaki był zamiar niedoszłego sprawcy, a nie efekt końcowy.

<sup>12</sup> Można wymienić między innymi: *Klub wtorkowych spotkań*, *Krew na ulicy* i *Tragedię w Boże Narodzenie* ze zbioru *Trzydzieści zagadek* (*The Thirteen Problems*, 1932), *Tragedię w Marsdon Manor* z *Poirot prowadzi śledztwo* (*Poirot Investigates*, 1924), *Mieszkanie na trzecim piętrze* oraz *Na pełnym morzu* z tomiku *Wczesne sprawy Poirota* (*Poirot’s Early Cases*, 1974), *Śmiertelną klątwę* ze zbioru pod tym samym (polskim) tytułem (oryg. *Miss Marple’s Final Cases*, 1979).

<sup>13</sup> A. Christie, *Autobiografia*, s. 234.



panna Marple powiada, iż „w takich wypadkach pierwszą osobą, która przychodzi nam na myśl, jest [...] mąż”<sup>14</sup> — generalnie zaś rzecz ujmując, współmałżonek.

Nie ma jednej przyczyny takich zbrodni i tak też pokazuje to Christie, choć wydaje się, że na plan pierwszy wysuwają się zasadniczo trzy motywy: nienawiść do współmałżonka, miłość do innej osoby (często z sobą powiązane) i chciwość. Żadnego z nich nie można łączyć jedynie z małżeństwem: uczucia takie są impulsem do przestępstw także w „zwykłych” stosunkach międzyludzkich. Ale to właśnie w relacjach pomiędzy małżonkami nabierają szczególnego znaczenia i podlegają, jako przyczyny zbrodni, surowszej niż w innych wypadkach ocenie. Narzeczeni składają sobie bowiem przysięgę wzajemnej miłości, wierności, uczciwości — trwania przy sobie na dobre i na złe, w zdrowiu i chorobie. Mają więc prawo — jak się wydaje — czuć się bezpiecznie w swojej obecności.

Małżeństwo wszakże to kwestia umowy społecznej, przyjętych odgórnie i kulturowo usankcjonowanych norm i założeń. Nie ma racjonalnych powodów, by zakładać, że strony dotrzymają warunków porozumienia, przyjmuje się jednak, iż tak będzie: relacje małżonków, ich funkcjonowanie w związku są oparte na obopólnym zaufaniu. Inaczej instytucja małżeństwa nie miałaby sensu. Niemniej zdarza się — i nie są to wypadki odosobnione — iż wspomniane poczucie bezpieczeństwa okazuje się nie tylko ułudą, ale wręcz pułapką: zwyczajowe zaufanie do męża/żony powoduje, że osłabi się instynkt samozachowawczy, zdolność krytycznego myślenia i właściwej oceny sytuacji, w tym zachowania drugiej osoby. Małżonkowie nie podejrzewają — dłaczegóż mieliby to robić? — iż mogą być potraktowani jak przeszkoda, którą trzeba usunąć, by zrealizować własne pragnienia i potrzeby, na przykład finansowe, emocjonalne lub wynikające z odmiennych priorytetów życiowych. Chęć uniknięcia kosztownego procesu rozwodowego i związanego z nim ostracyzmu społecznego<sup>15</sup> oraz konieczność rezygnacji z majątku, jeśli jego właścicielem jest współmałżonek, powodują, że niektórzy uznają, iż lepszym wyjściem niż opuszczenie męża/żony jest ich pozbycie się raz na zawsze — na przykład przez zabójstwo.

Z taką sytuacją mamy do czynienia między innymi w *Tajemniczej historii w Styles* Christie: śmierć pani Inglethorp ma pozwolić jej mężowi, Alfredowi, na rozpoczęcie nowego, dostatniego życia u boku ukochanej, Eweliny Howard, będącej zarazem przyjaciółką Emiliy. Tylko po to uwiódł i poślubił bogatą wdowę Cavendish: by stać się jej spadkobiercą. Traktował ją instrumentalnie: jako osoba, jako kobieta nic dla niego nie znaczyła, ważne było tylko to, że jest zamożna. Czasem ofiara w jakiś sposób prowokuje swój los — głównie przez swoje postępowanie<sup>16</sup>. Można by powiedzieć, że tak się stało również w tym wypadku: Emiliy In-

<sup>14</sup> A. Christie, *Zatrute pióro*, przeł. I. Kulczycka, Gdańsk 1993, s. 274.

<sup>15</sup> Trzeba pamiętać, że w czasach, w których toczy się akcja utworów Christie, rozwody były stosunkowo rzadkie i zawsze były powodem do wstydu w „towarzystwie”. Jak powiada Emiliy Inglethorp, o której losach dalej: „Skandal małżeński to coś strasznego” (A. Christie, *Tajemnicza historia w Styles*, przeł. T.J. Dehnel, Wrocław 1992, s. 187).

<sup>16</sup> Zob. np. uwagi panny Marple w powieści *Zwierciadło pęka w odlamków stos* na temat pierwszej ofiary morderstwa — Heather Badcock. Mówi ona: „tacy ludzie jak Heather [...] potrafią wyrzą-

glethorp, rzeczowa, konkretna, asertywna, lubiąca sama decydować o wszystkim (jak wspomina kapitan Hastings: „[z]awsze robiła na mnie wrażenie nieprzeciętnej, władczej indywidualności”<sup>17</sup>) i mająca już swoje lata (co najmniej 70), nagle straciła czujność i wykazała się daleko posuniętą naiwnością. „Co za szczególne zadurzenie u kobiety tak trzeźwej i rozumnej!” — komentuje przyjaciel Poirota<sup>18</sup>. Mająca duże poczucie własnej wartości Emily założyła, że niemający własnego majątku mężczyzna (zresztą dużo młodszy)<sup>19</sup> to nie łowca posagów, lecz ktoś, kto poszukuje prawdziwego uczucia. Nie dostrzegała tego, co inni, w tym Hastings, widzieli od razu<sup>20</sup>: teatralnego wręcz zachowania męża, demonstrującego publicznie, na rozmaite sposoby, swoją wielką miłość i troskę o żonę. Na tym polegała jej „wina”: na dziecinnej w gruncie rzeczy wierze w uczucie i nadmiernej pewności siebie. Zwłaszcza to ostatnie przyczynia się do tragicznego końca: gdy pani Inglethorp odkrywa prawdę o mężu i przyjaciółce, nie podejmuje żadnych stanowczych kroków oprócz spalenia testamentu, w którym wszystko zapisywała mężowi. Choć „uprzytamnia sobie perfidię męża i panny Howard, [...] nie dostrzega bezpośredniego niebezpieczeństwa”<sup>21</sup>. Fakt, iż została zdradzona, uważa za największą krzywdę; nie dostrzega (czy dlatego, że ostatecznie godziłoby to w jej ego?), iż już samo małżeństwo zostało zaplanowane przez Inglethorpa i jego kochankę. Czuje się zraniona, ale nie zagrożona: nie przypuszcza, by dwójka tak jej niegdyś bliskich ludzi mogła posunąć się jeszcze dalej, mimo że Alfred w liście do Eweliny jasno pisze, że „Po sprzątnięciu starej nadejdą dobre czasy”<sup>22</sup>. Błędne założenia, na których oparła swój związek, nadmierna ufność, kosztowały ją życie.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Śmierci na Nilu*. Tu także za zbrodnią stoją przyczyny finansowe i emocjonalne, a małżeństwo zostało zawarte nie

---

dzic wiele zła, ponieważ brakuje im... nie, nie dobroci, są dobrymi ludźmi, ale zastanowienia, jak ich działania mogą wpłynąć na innych. Myślała tylko, co ten czyn znaczył dla niej, i nie zastanawiała się nawet przez moment, co może oznaczać dla kogoś innego” (A. Christie, *Zwierciadło pęka w odłamków stos*, przeł. E. Gepfert, Warszawa 1998, s. 125). Sprowokować zabójcę może właściwie każdy — nie musi to być osoba spokrewniona, choć w rodzinie powodów do zbrodni może być więcej. Wątek ofiary-prowokatora niepozostającej w relacjach rodzinnych z mordercą pojawia się u Agathy Christie między innymi w wspomnianym już *Zwierciadle... Kartach na stół* (*Cards on the Table*, 1936), *Rendez-vous ze śmiercią* (*Appointment with Death*, 1938), *Pięciu małych świnkach*, *Morderstwo odbędzie się...* (*A Murder is Announced*, 1950) czy *Kocie wśród gołębi* (*Cat among the Pigeons*, 1959). Najsłynniejszą chyba powieścią Christie z tym motywem jest *I nie było już nikogo* (*And Then There Were None*, 1939; pierwotny tytuł: *Ten Little Niggers* [*Dziesięciu małych Murzynków*]).

<sup>17</sup> A. Christie, *Tajemnicza historia w Styles*, s. 6.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Nawet współcześnie taka różnica wieku — dwadzieścia lat — zwłaszcza jeśli osobą starszą jest kobieta, budzi niekiedy kontrowersje. W czasach akcji utworu dla większości było oczywiste, iż taki związek nie opiera się na miłości.

<sup>20</sup> Już przy pierwszym spotkaniu z Inglethorpem Arthur Hastings zauważa, iż ten „wyglądałby naturalnie na scenie [...] w realnym życiu zdaje się dziwnie nie na miejscu” (A. Christie, *Tajemnicza historia w Styles*, s. 11).

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 198.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 193.

z miłości, lecz z wyrachowania — po to, by zabić bogatą żonę i odziedziczyć jej majątek. Klasyczny trójką: on, ona i „ta trzecia” — w *Tajemniczej historii w Styles* niewidoczny aż do podsumowania dochodzenia — w *Śmierci na Nilu* oczywisty od samego początku, organizuje fabułę, wytycza tok myślenia o wydarzeniach. Wbrew pozorom i stereotypom tą trzecią nie jest jednak, w wypadku obu powieści, kochanka, lecz żona. W *Tajemniczej historii w Styles* panna Howard sprowadza ukochanego, by uwiódł jej przyjaciółkę, natomiast w *Śmierci na Nilu* Jacqueline przedstawia narzeczonego przyjaciółce, Linnet Ridgeway, bez żadnych złych intencji. Chce po prostu, by go zatrudniła. To Linnet robi wszystko, żeby Simon porzucił Jacqueline — i dopina swego, a przynajmniej tak sądzi. Jest pewna siebie, przebojowa, przekonana, iż nikt nie może oprzeć się jej urokowi: „[c]zego nie może [...] zdobyć za pieniądze, kupuje [...] uśmiechem”<sup>23</sup>. Jak stwierdza Poirot, „nieczęsto musi się [...] w życiu godzić z koniecznością”<sup>24</sup>; zawsze dostaje to, czego chce, uważając przy tym, że inni też chcą tego samego, co ona. Wydaje się jej więc oczywiste, że skoro pokochała Simona, on odwzajemnia jej uczucie. Nigdy nawet nie powstała jej w głowie myśl, iż mimo jej uroku i urody wybranek mógłby poślubić ją wyłącznie dla pieniędzy, zaś jego prawdziwą miłością pozostaje Jacqueline — uboga, mniej urodziwa Jacqueline. Śmierć pani Doyle, *née* Ridgeway, jest wynikiem splotu cech charakteru jej męża i jej własnych. Nim kierują przede wszystkim chciwość („Zawsze straszliwie pożył pieniądze”<sup>25</sup> — mówi Poirotowi Jacqueline; „To by dopiero było szczęście, gdybym tak się z nią [Linnet] ożenił, a ona po roku umarła i całą forszę mi zostawiła!”<sup>26</sup> — takie marzenie ma Simon), lenistwo i niechęć do władczej, majątnej połowicy: jak mówi, „taka żona to koszmar!”<sup>27</sup>, „[n]ie chcę być czymś w rodzaju Księcia Małżonka”<sup>28</sup>. Nią z kolei rządzi skrajny egoizm i egocentryzm na pograniczu psychopatii, niepozwalający jej nawet na dopuszczenie myśli, że jest nie celem zabiegów Simona, lecz środkiem do celu, jakim są jej pieniądze; że to nie ona, a jej majątek mogą być obiektem pożądania. W tekstach Agathy Christie z motywem zbrodni popełnionej przez współmałżonka to dość powszechna sytuacja. Lektura powieści tej autorki wskazuje, że właściwie nie ma wśród nich utworu, w którym jako przyczyna zbrodni pojawiałyby się jednoczesna kombinacja trzech elementów: niechęci do męża/żony, pragnienia uwolnienia się od niego i przejęcia majątku, będące pokłosiem związku zawartego nie z wyrachowania, lecz w dobrej wierze. Częstszym motywem zabójstwa jest wtedy nie chciwość (nawet jeśli ostatecznie morderca odziedziczy spadek), lecz narastająca przez wiele lat nienawiść czy choćby tylko niechęć, zwykle w połączeniu z miłością do innej osoby: idzie więc tu raczej o sferę psychologiczną niż finansową.

<sup>23</sup> A. Christie, *Śmierć na Nilu*, przeł. N. Billi, Wrocław 2009, s. 22.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 59.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 327.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 328.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

Tak właśnie dzieje się w powieści *Zatrute pióro*. Neurotyczna, egoistyczna i egocentryczna żona prawnika, Mona Symmington, nie liczy się z uczuciami innych ludzi, w tym swego męża Richarda. Skupiona na sobie, nie dostrzega, że to, co ją zupełnie satysfakcjonuje — dostatnie życie bez większych wzruszeń — dla jej partnera jest niewystarczające; że pragnie on czegoś nowego, innego. W tym wypadku — młodej, miłej kobiety, będącej przeciwieństwem oschłej, wymagającej żony. Małżeństwo z Moną staje się przeszkodą na drodze do celu, który chce osiągnąć, a jest nim szczęśliwa egzystencja przy boku pięknej, troskliwej, opiekuńczej dziewczyny, którą pokochał. Nie zamierza przy tym rezygnować ani ze swojego statusu majątkowego, ani z szacunku ludzi — a jeśli chciało się go utrzymać w tak małej społeczności, zwłaszcza w czasach, w których toczy się akcja (początek lat czterdziestych XX wieku)<sup>29</sup>, rozwód nie wchodził w grę. Panna Marple wyjaśnia przyczyny zbrodni zarówno charakterem Symmingtona — podobnie jak żona jest egoistycznie nastawiony do życia i niezainteresowany uczuciami innych — jak i jego wiekiem i środowiskiem, w którym żyje:

raczej oschły, mało uczuciowy człowiek, związany dożgonnym węzłem z neurastenicką, kobietą kłótliwą, spotyka promienną, młodą dziewczynę. A trzeba wiedzieć, że mężczyźni w pewnym wieku, jeżeli się zakochują, to przechodzą to bardzo ciężko, jak chorobę, jak szal. O ile wiem, Symmington nigdy nie był specjalnie dobry ani czuły, ani sympatyczny. Przeważały w nim raczej cechy ujemne, stąd też brak mu było siły w zwalczaniu szaleństwa. W takiej zaś miejscowości jak Lymstock jedynie śmierć żony mogła rozwiązać problem. Bo on chciał poślubić dziewczynę. Poza tym jest bardzo przywiązany do dzieci i nie zamierzał ich tracić... Chciał mieć wszystko: dom, dzieci, szacunek ludzi i... Elsie. Ceną, którą musiał za to wszystko zapłacić, było morderstwo<sup>30</sup>.

Jane Marple, jak widać, całą winą obarcza — słusznie zresztą — mordercę. Można jednak zaryzykować stwierdzenie, iż ostateczna katastrofa jest też po części skutkiem postępowania obojga małżonków: nie dbają o uczucie, które ich kiedyś (prawdopodobnie) połączyło, nie podtrzymują „płomienia miłości”, lecz są zajęci utrzymywaniem *status quo*. Wydaje się, jakby małżeństwo było dla nich nie rozpoczęciem, lecz zamknięciem pewnego etapu życia, zwalniającym ich z obowiązku zabiegania o drugą osobę. Nietrudno wtedy o miejsce dla „tej trzeciej” czy „tego trzeciego”, a w rezultacie o katastrofę, choć oczywiście nie zawsze musi nią być morderstwo.

Czysto finansowe powody stoją za zbrodnią w *Karaibskiej tajemnicy*. Dla Tima Kendala małżeństwo z Molly było sposobem na podniesienie własnego statusu majątkowego, a nie wyrazem miłości. Poślubiając ją, ożenił się, jak zauwa-

<sup>29</sup> Czas akcji nie został jasno określony, jednak można go ustalić pośrednio. Bohaterowie powieści podczas odbywania wizyt towarzyskich rozmawiają z miejscowym kolekcjonerem sztuki, panem Pye, który stwierdza w pewnym momencie: „tutejsi poczciwcy, jeżeli usłyszą »balet«, to natychmiast przychodzą im na myśl piruety, spódniczki i inne wspomnienia starszych panów, uzbrojonych w olbrzymie lornetki... wszystko gdzieś z frywolnych lat dziewięćdziesiątych. Łagodnie mówiąc, to wszyscy tylko tutaj są cofnięci co najmniej o pięćdziesiąt lat” (A. Christie, *Zatrute pióro*, przeł. I. Kulczycka, Gdańsk 1993, s. 48).

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 274–275.

za panna Marple, z posagiem<sup>31</sup>: brakuje informacji, czy planował uśmiercenie Molly, ale też z pewnością go nie wykluczał. Miał już przecież na koncie kilka morderstw — jak powiada panna Marple, „specjalizował się w zabójstwach żon”<sup>32</sup> — za które nie poniósł żadnej kary, a które polepszyły jego stan majątkowy. W momencie gdy zyskuje możliwość wzbogacenia się, nie waha się ani chwili. Zabójstwo Molly, podobnie jak ślub z nią, są wynikiem czystego wyrachowania: Tim nie przejawia żadnych wyższych uczuć, nie ma żadnych „ludzkich” rysów. Inglethorp, Doyle, Symmington — wszyscy oni byli zdolni do miłości czy to do wybranej osoby, czy choćby, jak w wypadku Symmingtona, także do dzieci. Ale nie Kendal: on kocha wyłącznie siebie. Sprytna intryga ma nie tylko uwolnić go od żony, ale też sprawić, by pozostał poza podejrzeniami policji. Realizuje wyjątkowo okrutny pomysł: nie zabija od razu, lecz metodycznie podtruwa kobietę, sprawiając, iż wydaje się jej, że traci rozum. „Podsunał jej książkę o zaburzeniach psychicznych, podawał jej narkotyki, które wywoływały koszmarne sny i halucynacje”<sup>33</sup>. Próbuje w ten sposób doprowadzić Molly do stanu, w którym popełnione przez niego na niej morderstwo będzie mogło zostać uznane za samobójstwo. Gdy przez pomyłkę zamiast żony uśmierca inną kobietę, zmienia swój plan tak, by uznano, że to Molly dokonała zbrodni w przypiływie szaleństwa, a potem, zrozumiałwszy, co zrobiła, zabiła się. Zamierza więc nie tylko odebrać jej życie, ale też zbezczcić pamięć o niej. Gdyby intryga nie została wykryta, pani Kendal na zawsze pozostałaby w ludzkiej pamięci jako szalona morderczyni i zarazem samobójczyni. A jest przecież tylko prostoduszną, zakochaną młodą kobietą; jej największym błędem było to, że związała się z psychopatycznym, zimnym mordercą, który z dziedziczenia po zabitych przez siebie kobietach, poślubionych wyłącznie dla pieniędzy, uczynił sobie sposób na biznes. Była zbyt ufna, zbyt naiwna; brakowało jej — czy to z powodu tego, iż była bardzo młoda, czy też dlatego, że taka była jej osobowość — zdolności zauważania i oceny ludzkich zachowań i charakterów; nie dostrzegała sygnałów wskazujących, że jej wybranek nie jest takim, za jakiego chciałaby go uważać<sup>34</sup>. Ten brak doświadczenia i łatwowierność prawie kosztowały ją życie.

W utworach Agathy Christie rodzina, małżeństwo są często przedstawiane w mrocznych barwach, a domy, w których z pozoru nic złego nie powinno się

<sup>31</sup> A. Christie, *Karaibska tajemnica*, przeł. M. Gołaczyńska, Wrocław 1998, s. 212–213.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 209.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 213.

<sup>34</sup> Jak mówi panna Marple, rodzina pani Kendal początkowo protestowała przeciwko jej małżeństwu, uznając kawalera za nieodpowiedniego: usłyszeli „o nim coś złego [...], że miał podejrzaną przeszłość” (*ibidem*, s. 212) i uważali, iż to mężczyzna niewłaściwy dla Molly (*ibidem*, s. 152). Zamiast wyjaśnić ewentualne nieporozumienie i starać się o ich przychylność, Tim „zapalał szczerym oburzeniem i oświadczył, że nie chce zostać przedstawiony rodzinie” ukochanej (*ibidem*, s. 212). Namówił dziewczynę do oszustwa, które bez większego wysiłku pozwoliło mu na wejście do jej rodziny. Już to powinno być dla Molly ostrzeżeniem, że jej wybranek nie jest człowiekiem, któremu mogłaby całkowicie zaufać.



zdarzyć — zamożne, otoczone pięknymi ogrodami — stają się scenerią zbrodni<sup>35</sup>. To niezwykle dramatyczna i tragiczna wizja — świata, w którym nikt nie może czuć się bezpiecznie, do nikogo nie można mieć zaufania; świata, w którym miłość i uczciwość są pojęciami bardzo względnymi. Nieustannie należy się mieć na baczności, albowiem nawet najbliżsi nam ludzie mogą skrywać w swoich sercach pragnienia i żądze, które ukazałyby ich nam w zupełnie innym świetle. Jeśli stracimy czujność, odpowiedzialność za zbrodnię — oczywiście w sensie metaforycznym — będzie obciążać także nas. Nie wiemy — możemy mieć tylko nadzieję, że wiemy — co rządzi postępowaniem osób, którym powierzyliśmy, na przykład w małżeństwie, swoje życie. To, co uznajemy za pewnik, może się okazać jedynie ułudą, naszym życzeniowym myśleniem. Nic też nie jest dane na stałe: miłość może się zmienić w nienawiść, nienawiść — w pragnienie śmierci, a pragnienie śmierci — w próbę doprowadzenia do niej. Przyczyny zbrodni mogą być różne: zazdrość, chciwość, zemsta, miłość do innej niż małżonek osoby, najrzadziej — miłość do ofiary, jak w *Zwierciadło pęka w odlamków stos*, *Morderstwo w Mezopotamii* czy w *Niedzieli na wsi*. Ofiary współmałżonków są szczególnie bezbronni: nie spodziewają się ataku ze strony osób im najbliższych. Są łatwym celem, zabójcy znają bowiem ich zwyczaje, mają dostęp do ich prywatnych pomieszczeń, przedmiotów, dzielą z nimi dach nad głową. A gdy na jaw wychodzi, iż przestępcą jest ktoś z domowników, wzrasta poczucie zagrożenia. Skoro bowiem zło nie musi pochodzić z zewnątrz, lecz może być częścią naszego mikrokosmosu, oznacza to, że dla bohaterów nie ma miejsca, w którym mogliby się schronić przed niebezpieczeństwem. Nie ma już „domu”: jest obca, groźna przestrzeń, z której w każdej chwili mogą wypełznąć potwory; obcy, groźni ludzie, kierujący się niepojętymi dla nas pobudkami. I nic oraz nikt nas przed nimi nie obroni.

## Bibliografia

### Teksty

- Chesterton G.K. *et al.*, *The Floating Admiral*, Hodder & Stoughton, London 1931.  
 Christie A., *4.50 z Paddington*, przeł. T. Cioska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.  
 Christie A., *Godzina zero*, przeł. M. Madaliński, Prószyński i S-ka, Warszawa 1994.  
 Christie A., *I nie było już nikogo*, przeł. R. Chrzastowski, Wydawnictwo Dolnośląskie — Oddział Publicat, Poznań-Wrocław 2010.  
 Christie A., *Karaibiska tajemnica*, przeł. M. Gołaczyńska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.  
 Christie A., *Karty na stół*, przeł. K. Bockenheimer, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.  
 Christie A., *Kot wśród gołębi*, przeł. K. Bockenheimer, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995.  
 Christie A., *Kurtyna*, przeł. A. Szeryńska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

<sup>35</sup> W utworach Agathy Christie zbrodnie z reguły dokonywane są wśród przedstawicieli tak zwanej klasy średniej lub wyższej.

- Christie A., *Morderstwo na plebanii*, przeł. W. Komarnicka, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.
- Christie A., *Morderstwo odbędzie się...*, przeł. T.J. Dehnel, Phantom Press International, Gdańsk 1993.
- Christie A., *Morderstwo w Mezopotamii*, przeł. E. Gepfert, Prószyński i S-ka, Warszawa 1994.
- Christie A., *Morderstwo w Orient Expressie*, przeł. M. Kisiel-Małecka, Wydawnictwo Dolnośląskie — Oddział Publicat, Poznań-Wrocław 2014.
- Christie A., *Niedziela na wsi*, przeł. J. Bartosik, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
- Christie A., *Noc i ciemność*, przeł. A. Mencwel, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995.
- Christie A., *Pięć małych świnek*, przeł. I. Kulczycka-Dąbmska, Phantom Press International, Gdańsk 1992.
- Christie A., *Rendez-vous ze śmiercią*, przeł. T.J. Dehnel, Phantom Press International, Gdańsk 1992.
- Christie A., *Śmierć lorda Edgware'a*, przeł. A. Bihl, Phantom Press International, Gdańsk 1993.
- Christie A., *Śmierć na Nilu*, przeł. N. Billi, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2009.
- Christie A., *Śmierć w chmurach*, przeł. J.S. Zaus, I. Ciecchanowska-Sudymont, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992.
- Christie A., *Śmiertelna klątwa*, [w:] *eadem, Śmiertelna klątwa i inne opowiadania*, przeł. A. Bihl, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.
- Christie A., *Tajemnicza historia w Styles*, przeł. T.J. Dehnel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992.
- Christie A., *Tragedia w Marsdon Manor*, [w:] *eadem, Poirot prowadzi śledztwo*, przeł. B. Kaliszewicz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.
- Christie A., *Trzynaście zagadek*, przeł. M. Weiss, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994 (tu: *Klub wtorkowych spotkań, Krew na ulicy, Tragedia w Boże Narodzenie*).
- Christie A., *Wczesne sprawy Poirota*, przeł. A. Rojkowska, A. Milcarz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001 (tu: *Mieszkanie na trzecim piętrze, Na pełnym morzu*).
- Christie A., *Zatrute pióro*, przeł. I. Kulczycka, Phantom Press International, Gdańsk 1993.
- Christie A., *Zbrodnie na festynie*, przeł. A. Milcarz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.
- Christie A., *Zło, które żyje pod słońcem*, przeł. M. Stawiński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993.
- Christie A., *Zwierciadło pęka w odlamków stos*, przeł. E. Gepfert, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.

## Opracowania

- Buchała K., *Prawo karne materialne*, PWN, Warszawa 1980.
- Christie A., *Autobiografia*, przeł. M. Konikowska, T. Lechowska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Poznań-Wrocław 2018.
- Gubiński A., *Zasady prawa karnego*, PWN, Warszawa 1986.
- Kodeks karny*, red. M. Jarecka, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2019.
- Muszyński H., *Zarys teorii wychowania*, PWN, Warszawa 1981.
- Tyszka Z., *Socjologia rodziny*, PWN, Warszawa 1976.

## Źródła internetowe

- 70 Prozent der Morde werden in der Familie verübt, STANDARD Verlagsgesellschaft, <https://bit.ly/3u4zmZo>.
- Barricelli S., *La metà degli omicidi in Italia avviene in famiglia. Un rapporto*, AGI, <https://bit.ly/3116dHn>.

*Family Violence Statistics Including Statistics on Strangers and Acquaintances*, Office for Justice Programs, <https://bit.ly/3djGt9h>.

*Homicide in England and Wales: Year Ending March 2019*, Office for National Statistics, <https://bit.ly/3cy4IXF>.

*Informe homicidios registrados en España (2010–2012)*, Ministerio del Interior. Gobierno de España, Madrid 2018, <https://bit.ly/3czFv9U>.

*Menos asesinatos en España*, Expansión/datosmacro.com, <https://bit.ly/31uEGca>.

*Polizeiliche Kriminalstatistik 2019. Ausgewählte Zahlen im Überblick*, Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat, Berlin 2020, <https://bit.ly/3syBCaZ>.

*Zabójstwa — raport statystyczny za 2009 rok*, Statystyka Policja, <https://bit.ly/2O307xQ>.

## Crimes against a spouse in selected works by Agatha Christie

### Summary

According to statistical data, homicides, and other criminal offences in family circles rank first on the list. It applies primarily to the murders of spouses and partners. Also, in Agatha Christie's novels the percentage of such crimes is very high. Out of 66 of her original novels, as many as 38 concern crimes committed by family members or household members as a main topic and in 15 of them it is a murder committed by a spouse. The motives of such crimes vary, i.e. greed, jealousy, hatred, love for another person or even love for a partner. Their victims are particularly defenceless: they do not expect an attack from those closest to them. Christie shows how over-trust in another person, gullibility, naivety, but also over-confidence, selfishness, and a belief in one's own uniqueness can lead to a catastrophe.



**Alicja Mazan-Mazurkiewicz**

ORCID: 0000-0001-5782-042X

Uniwersytet Łódzki

## **„Szekspir uważał, że należałoby ich wszystkich powiesić...” — czyli o tym, jak wielka sztuka służy morderstwu. Cykl powieściowy Alana Bradleya wobec twórczości Williama Szekspira**

**Słowa kluczowe:** literatura młodzieżowa, kryminał, Szekspir

**Keywords:** literature for young adult, crime fiction, Shakespeare

Akcja cyklu powieściowego Alana Bradleya<sup>1</sup> rozgrywa się w Anglii w latach 1950–1951, w prowincjonalnym Bishop’s Lacey; w siódmym tomie przenosi się do Kanady<sup>2</sup>, by w następnych tomach powrócić na Wyspy Brytyjskie. Główną

---

<sup>1</sup> Na bestsellerowy (i uhonorowany licznymi nagrodami) cykl składa się dziesięć powieści i jedno opowiadanie specjalne, wydane w formie e-booka. Są to: *The Sweetness at the Bottom of the Pie* (2009), *The Weed That Strings the Hangman’s Bag* (2010), *A Red Herring Without Mustard* (2010), *I Am Half-Sick of Shadows* (2011), *Speaking From Among the Bones* (2013), *The Deal in Their Vaulted Arches* (2014), *The Curious Case of the Copper Corpse* (2014, opowiadanie), *As Chimney Sweepers Comes to Dust* (2015), *Thrice the Brinded Cat Hath Mew’d* (2016), *The Grave’s Fine and Private Place* (2018), *The Golden Tresses of the Dead* (2019). Po polsku opublikowano dotąd dziewięć części: *Zatrute ciasteczko*, przeł. J. Polak, Poznań 2009; *Badył na katowski wór*, przeł. J. Polak, Poznań 2010; *Ucho od śledzia w śmietanie*, przeł. J. Polak, Poznań 2011; *Tych cieni oczy znieść nie mogą*, przeł. J. Polak, Poznań 2012; *Gdzie się cis nad grobem schyla*, przeł. M. Moltzan-Malkowska, Czerwonak 2014; *Obelisk kładzie się cieniem*, przeł. M. Moltzan-Malkowska, Czerwonak, 2015, *Jak kominiarzy śmierć w proch zmieni*, przeł. M. Król, Czerwonak 2017; *Po trzykroć wrzasnął kocur szary*, przeł. M. Król, Czerwonak 2018; *Przytulnym miejscem jest mogiła*, przeł. M. Król, Czerwonak 2019. W artykule poddaję analizie jedynie części cyklu przetłumaczone na język polski; ze świadomością, że nie jest to ogląd pełny.

<sup>2</sup> Autor cyklu jest Kanadyjczykiem.

bohaterką, a zarazem narratorką jest początkowo jedenastoletnia Flawia de Luce, najmłodsza z trzech córek wdowca, pułkownika Havillanda de Luce, zamieszkująca rodzową posiadłość Buckshaw. Niecodzienne, zwracające uwagę otoczenia imiona panien de Luce: Ofelia Gertruda (w rodzinie zwana Felą), Dafne (dla bliskich Dafi) i Flawia Sabina wiele mówią o kulturowych fascynacjach ich ojca, wpływających na atmosferę domu.

Wiek bohaterki cyklu nie jest równoznaczny z wiekiem założonego odbiorcy; powieści zdecydowanie nie są przeznaczone dla dzieci ani młodszych nastolatków. Mamy do czynienia z kryminałami w typie *cozy mystery*, bez epatowania przemocą, jednak (w przeciwieństwie do kryminalnych powieści dla dzieci) obecna jest rzeczywista zbrodnia i trup, prezentowany niekiedy bardzo sugestywnie. Ponadto poziom komplikacji świata przedstawionego (w tym samego języka) wymaga zdecydowanie większych kompetencji lekturowych niż te, które są właściwe przeciętnym rówieśnikom Flawii.

Cykl Bradleya — co jest współcześnie normą powieści kryminalnej — oferuje znacznie więcej niż samą intrygę kryminalną. Po pierwsze, można go rozpatrywać jako opowieść o dorastaniu, o zyskiwaniu samoświadomości i odnajdywaniu miejsca w świecie najbliższym, rodzinnym i w ramach społeczności. Rodzina de Luce'ów trwa od dziesięciu lat w kryzysie spowodowanym zaginięciem Harriet, matki Flawii, nieprzepracowaną żalobą, atmosferą niedopowiedzeń. Podstawowym dążeniem samej Flawii jest poszukiwanie prawdy. Jej dociekania dotyczą nie tylko morderstw, ale przede wszystkim tajemnic materii (odsłaniających się w studiowaniu chemii), tajemnic rodzinnych (okoliczności śmierci matki, przemilczanej przeszłości innych bliskich), relacji między nią a otoczeniem. „Czy muszę wydedukować, na jakie tajemne sposoby okazuje mi się tutaj miłość?”<sup>3</sup> — rozmyśla osamotniona jedenastolatka, która od starszych sióstr doświadcza co najmniej chłodu, a najczęściej objawów nienawiści. Rewanżuje się im głównie w wyobraźni, rozważając użycie trucizn. Stopniowo wyzwala się jednak spod destrukcyjnego wpływu przeszłości, nawiązuje pozytywne relacje z otoczeniem i zyskuje poczucie własnej wartości.

Inny aspekt, w kontekście refleksji o funkcjonowaniu odniesień do twórczości Szekspira szczególnie istotny: cykl Bradleya można czytać jako opowieść o Anglii. Lepiej powiedzieć: o angielskości. Wzorcowo angielskie jest samo miejsce akcji — gniazdo arystokratycznego rodu, wielowiekowa posiadłość o niezliczonej ilości opuszczonych pomieszczeń. Autor cyklu wprowadza bogatą rekwizytornię wizytówek kulturowych Anglii, na którą składają się między innymi kulinaria,

<sup>3</sup> A. Bradley, *Tych cieni oczy znieść nie mogą*, przeł. J. Polak, Poznań 2012, s. 44. Odtąd posługiwać się będę lokalizacją skróconą cytatów z powieści Bradleya, w tekście głównym w nawiasie podając skrót tytułu powieści i numer strony. Zastosowane skróty: ZC (*Zatrute ciasteczko*), BNKW (*Badył na katowski wór*), UOŚWS (*Ucho od śledzia w śmietanie*), TCOZNM (*Tych cieni oczy znieść nie mogą*), GSCNGS (*Gdzie się cis nad grobem schyla*), OKSC (*Obelisk kładzie się cieniem*), JKŚWPZ (*Jak kominiarzy śmierć w proch zmieni*), PMJM (*Przytulnym miejscem jest mogiła*).

wytwory angielskiej techniki, motywy ornitologiczne (rudzik). Rekwizytornia angielska stanowi jednak przede wszystkim wyposażenie umysłowe bohaterów powieści. Zwłaszcza, oczywiście, Flawii, której bogate kulturowe uposażenie odzwierciedla się w prowadzonej przez nią narracji.

Ważnym — i atrakcyjnym literacko — komponentem fabuły jest sama praca umysłu Flawii, detektywa amatora.

Dawno temu odkryłam, że kiedy coś wylatuje mi z głowy — jakies słowo czy wzór — najlepiej jest skoncentrować się na czymś zupełnie innym, na przykład na tygrysach czy owsiance. (UOŚWŚ, s. 179)

To spostrzeżenie Flawii jest oczywiste, niemal elementarne, jednak jego praktyczne ukonkretnienie (tygrys lub owsianka) bawi i zaskakuje. Czytelnik, jeśli wszedł już w zażyłość z bohaterką i wie, czego należy po niej się spodziewać, może oczekiwać tygrysa rodem z literatury; najpewniej z angielskiej klasyki. Faktycznie:

Żeby dać wytchnąć mózgowicy, pozwoliłam sobie na myśl o tygrysie. Pierwszy tygrys, jaki przyszedł mi do głowy, pochodził z wiersza Williama Blake’a i rozświetlał noc skupioną grozą swej symetrii. (UOŚWŚ, s. 179)<sup>4</sup>

W kulturowy stereotyp angielskości wpisują się drugoplanowi bohaterowie, tworzący swoistą galerię dziwaków. Ekspozowane są także cechy angielskiego charakteru narodowego, szczególnie dbałość o zachowywanie zasad konwensansu i emocjonalny dystans: „My, de Luce’owie, nie jesteśmy egzaltowani” (TCOZNM, s. 266). Bohaterowie i miejsca wpisują się w lokalną i narodową historię. Składają się na nią zarówno średniowieczne legendy — opisując wygląd własnego domostwa, Flawia wspomina o dachówkach, które „wyglądały tak, jakby leżały tu od czasu, gdy król Alfred Wielki przypalił placki” (BNKW, s. 173) — jak i echa niedawnej wojny (traumy związane z przebywaniem w obozach jenieckich na Dalekim Wschodzie, przynależność członków rodziny do wywiadu brytyjskiego). Wielokrotnie podejmowane są kwestie związane z brytyjskimi instytucjami społecznymi, systemem szkolnictwa czy kulturowym wymiarem religii (relacje między dominującym anglikanizmem a katolicyzmem rodziny de Luce’ów). Angielskość w rodzinie Flawii jawi się jako fundamentalne zobowiązanie, wyrażające się w gotowości do ofiarnej służby krajowi i w dumie z jego tradycji. Na co dzień objawia się to chociażby słuchaniem (narzuconym przez ojca, niepoddawanym

<sup>4</sup> Warto z uznaniem podkreślić, że polski tłumacz Bradleya wykorzystał w mikrocytacie fragment doskonałego przekładu *Tygrysa* Blake’a autorstwa Stanisława Barańczaka. Dziękując się tajnikami własnego warsztatu, Barańczak pisał, że jego ambicją było znaleźć artystycznie zadowalający rym do „symetrii” (dzięki czemu słowo to mogłoby wybrzmieć, zgodnie z oryginałem, w kłamrze strofy), „jednocześnie zachowując w wierszu charakterystyczne sprzężenie »symetrii« z »grozą«” (S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatoologiczny, albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, [w:] *idem, Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, s. 53.

dyskusji) audycji radiowych BBC, na przykład — jakże by inaczej — adaptacji dramatów Szekspira.

Zarazem jednak aspiracje związane z kulturą angielską są formą snobizmu; częstokroć stają się w powieściach Bradleya źródłem komicznych scen. Przykładem może być epizod z jednym z licznych absztyfikantów najstarszej siostry Flawii. To amerykański lotnik Carl Pendracka. Przedstawiając go bliskim, Ofelia robi szczególny użytek z jego nazwiska: „Rodzina Carla jest spokrewniona z Pendragonami, od których pochodzi król Artur” (TCOZNM, s. 113). Rzekome rycerskie koligacje nie pomogą jednak wielbicielowi, gdy popełni on skandaliczną gafę, przekreślając go raz na zawsze w oczach pułkownika, a jego niefortunny prezent dla Feli (element damskiej garderoby) trafi do kominka.

Cykl Bradleya ukazuje także atrakcyjność angielskiej kultury, jej moc przyciągania. Dość przewrotnie motyw ten obrazują losy Dietera, młodego lotnika niemieckiego. Swoją nadzwyczaj krótką wojenną historię podsumowuje on w zdaniu: „zaryzykuję tezę, że zostałem zestrzelony nad Anglią z powodu sióstr Brontë” (BNKW, s. 210)<sup>5</sup>. To fanatyczny miłośnik powieści angielskiej; jego zdaniem „William Szekspir dorównuje wielkością samej Emily Brontë” (TCOZNM, s. 98). Znalazłszy się na Wyspach jako jeńiec wojenny, postanawia tu zostać z nadzieją, że z czasem „będzie uczył angielską dialektę zawiloci narracyjnych *Wichrowych wzgórz* i *Jane Eyre*” (TCOZNM, s. 98). Młodzieńcze losy Dietera zyskują nieco ironiczny *happy end*, gdy zostaje on szczęśliwym zwycięzcą w konkurach o względy Ofelii, jedynej gardzącej literaturą spośród trzech panien de Luce.

Pomijając bowiem próżną, zapatrzoną w lustro i nieustannie zaprzątniętą kwestiami własnej urody Fełę, bohaterów cyklu Bradleya w specyficzny sposób łączy literatura piękna. Stanowi ona szczególnie ważny element ich wyposażenia umysłowego: jest przez nich intensywnie wykorzystywana jako kod komunikacyjny nadbudowany nad językiem naturalnym. Sama Flawia wyznaje: „Jak na siostrę mola książkowego [to jest Dafne — A.M.M.] przysłało, znałam tytuły milionów książek, których nie przeczytałam” (TCOZNM, s. 106). Jej wiedza literacka, choćby nawet pochodziła z drugiej ręki (w co wielokrotnie nie sposób uwierzyć), jest jednak uwewnętrzniona, finezyjnie wykorzystywana.

Powieści o Flawii zawierają mnóstwo odniesień intertekstualnych wprowadzanych za pośrednictwem wielu postaci, rozmaicie usytuowanych w obrębie tekstu i sfunkcjonalizowanych. To temat zasługujący na osobną, wnikliwą analizę; zaledwie go zasygnalizuję. Wyjątkowo istotne wydaje się intensywne przenikanie się poziomów komunikacji: wewnątrz- i zewnątrztekstowej. Każda część cyklu poprzedzona jest mottem z dawnej literatury angielskiej (w ósmej, zatytułowanej *Trzykroć wrzasnął kocur szary*, wykorzystany został Szekspirowski *Makbet*). Mikrocytat pochodzący z motta stanowi natomiast tytuł danej powieści<sup>6</sup>. Zara-

<sup>5</sup> Na pasję Dietera wielki wpływ miała jego guwernantka Drusilla, miłośniczka angielskiej powieści, która „Połykała książki tak samo, jak wieloryb połyka kryla” (BNKW, s. 210).

<sup>6</sup> W przekładzie na język polski ta relacja nie zawsze zostaje zachowana.

zem, żartobliwie rzecz ujmując, można powiedzieć, że Flawia zna tytuły książek o sobie; w wykreowanej rzeczywistości bohaterka styka się z tekstami będącymi źródłami tytułu i motta.

Świat powieściowy nasycony jest nawiązaniem do literatury pięknej, głównie, choć nie wyłącznie, angielskiej. Pojawiają się one zarówno w narracji, jak i w toczonych przez bohaterów rozmowach. Tłumacze polscy (Jędrzej Polak, Magdalena Moltzan-Małkowska i Marek Król) wielokrotnie widzą potrzebę dodania przypisów. Zawierają one dokładną lokalizację cytatów literackich; niekiedy także dodatkowe informacje objaśniające sens przywołanego w tekście głównym fragmentu.

Warto zauważyć, że w wypadku cytatów z Szekspira tłumacze korzystają z różnych polskich przekładów, zarówno dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnych. Dotyczy to nawet cytatów z tego samego dramatu Szekspira, w tym samym tomie przygód Flawii. Niekiedy owa zmienność może razić; bywa, że ten sam sławny cytat powtarza się w kolejnych tomach w odmiennym tłumaczeniu, wynikającym zapewne z preferencji kolejnego z tłumaczy cyklu Bradleya. Efektem są na przykład rozmaite wersje imienia szekspirowskiego bohatera: powiernik Hamleta Horacy (z przekładu Józefa Paszkowskiego) pojawia się w innym tomie jako Horacjo (z przekładu Stanisława Barańczaka)<sup>7</sup>. Jednak w innych przypadkach mamy do czynienia z działaniem celowym, wynikającym z respektu wobec funkcjonalności cytatu; konkretny polski przekład Szekspira dobierany jest tak, by jak najlepiej oddawał obecną w oryginale powieści Bradleya grę słów między przywołaniem a tekstem mu towarzyszącym.

Literatura piękna uwodzi — i zwodzi. To oczywistość dla świadomego, wyrobionego czytelnika, lecz niekoniecznie dla bohaterów powieści. Status literatury pięknej jako przewodniczki po świecie ludzkich tajemnic, jednak przewodniczki niepewnej, gdy nie wspiera jej doświadczenie życiowe, uzmysławia scena, gdy dziewczynka detektyw ze względu na prowadzone śledztwo chce uzupełnić wiedzę życiową o sprawy zarezerwowane dla dorosłych ludzi. Owej wiedzy szuka w powieściowym arcydziele Gustawa Flauberta:

Miałam z grubsza pojęcie, co się dzieje między dwojgiem ludzi nawiązujących romans, ale nie znałam dokładnej mechaniki tego procesu. Pewnego razu, gdy tata wyjechał na kilka dni do Glasgow na wystawę znaczków, Dafi uparła się, żeby czytać nam na głos przy posiłkach *Panią Bovary*, i robiła to rano, w południe i wieczorem, a nawet przy herbacie. Skończyła po trzech dniach, gdy tata stał już w progu.

W tamtym czasie o mało nie umarłam z nudów, choć później powieść ta weszła do kanonu moich ulubionych lektur, gdyż w ostatnich rozdziałach zawiera najpiękniejszy i najbardziej ekscytujący w całej literaturze opis zgonu wskutek zatrucia arsenikiem. Osobliwie upodobałam sobie fragment, w którym Emma „podniosła się jak trup tknięty prądem”. Teraz jednak zdałam sobie ze smutkiem sprawę, że ogarnięta ekscytacją klinicznym opisem sa-

<sup>7</sup> Nieuzgodnienie imion w polskim przekładzie dotyczy też niekiedy drugoplanowych postaci świata przedstawionego. Można także żałować, że przekład cyklu, którego wyrazistą wartością artystyczną jest specyficzny styl językowy, nie pozostał w całości w gestii jednego tłumacza.

mobójstwa nieszczęsnej Madame Bovary, nie zdołałam przyswoić sobie w należyтым stopniu mechaniki kilku przedstawionych w książce romansów. Zapamiętałam jedynie, że Emma Bovary, sam na sam z Rudolfem, przy pokrytym rzęsą stawie pełnym skaczących żab, zalała się łzami i ukrywszy twarz, wzdragając się dosyć długo, postanowiła „mu się oddać”.

Cokolwiek to znaczy. Zapytam o to Doggera. (BNKW, s. 281–282)

Pracujący w posiadłości Buckshaw wszechstronny i niezastąpiony Dogger, towarzysz wojennych niedoli pułkownika de Luce, tłumaczy, że Emma i Rudolf „zostali wielkimi przyjaciółmi. Największymi z przyjaciół” (BNKW, s. 283). Zarówno kontekst obyczajowy epoki, jak i relacja Doggera i Flawii nie pozwalają na inne wyjaśnienie. Flawia przyjmuje te słowa z aprobatą; potwierdzają one jej wyobrażenie. A przecież czytelnik, jeśli pamięta o rzeczywistym stosunku Rudolfa do nieszczęsnej Emmy, musi odebrać to sformułowanie jako niezamierzenie ironiczne.

Rozważając kwestie związane z Szekspirem, nie sposób pominąć zagadnienia teatru. Szekspir to wszak dramaturg *par excellence* sceniczny. Teatr i teatralizacja świata odgrywają znaczącą rolę w cyklu Bradleya; często, choć nie zawsze, w powiązaniu z Szekspirem.

W powieściowym świecie Bradleya kobiety zazwyczaj są bardziej aktywne od mężczyzn. I to one udają, odgrywają role, charakteryzują się i przebijają. Owe zabiegi miewają wymiar codzienny i przyziemny, służą wywarciu na otoczeniu odpowiedniego wrażenia. Fela, chcąc ukryć przed ojcem, że znęcała się emocjonalnie nad Flawią, i pragnąc wzbudzić w nim współczucie wobec siebie, podmalowuje na czarno oczy, „tworząc pod nimi tragiczne teatralne półkola”, jak określa to Flawia. Złość na obłudną starszą siostrę miesza się z uznaniem dla jej umiejętności: „Wiedźma! Ale miała zimną krew, jak aktorka charakteryzująca się na scenie, czym wzbudziła mój podziw” (UOŚWŚ, s. 52). Sama Flawia góruje jednak nad Felą tupetem, zdolnością do gry *va banque* i zaufaniem wobec magii teatru; choć własne talenty w tym zakresie opisuje z nutą humoru:

Dużo wody upłynęło od czasu, gdy po raz ostatni odgrywałam rolę „małej zagubionej dziewczynki”, ale muszę powiedzieć, że zaaranżowanie odpowiedniego wyrazu twarzy i ułożenia ciała było jak wciągnięcie starego wygodnego swetra. Ramiona lekko zgarbione (jest!), ręce ułożone w pozycji „załamywanie rąk” (jest!), włosy potargane (jest!), potrzeć oczy, żeby były czerwone i wilgotne, a potem wybałuszy je, jednocześnie wprawiając gałki oczne w nerwowy ruch z prawej na lewą (jest!), głos o pół oktawy w górę [...]. (JKŚWPZ, s. 128)

Teatralizacja pojawia się niejednokrotnie jako element intrygi kryminalnej. Cyganka Fenella udaje, że wróży, by się zemścić, wywołując swoimi przepowiedniami lęk. Nieszczęsna Grace przebiera się za swoje zmarłe w tajemniczych okolicznościach dziecko. Ciało zamordowanej i ukrytej w kominie Franceski Rainsmith zostaje przez jedną z uczennic Żeńskiej Akademii panny Bodycote rozpoznane dzięki czerwonej skarpecie, elementowi przebrania Kopciuszka, w którym wystąpiła na corocznym szkolnym balu.



Flawia dysponuje pewną wiedzą o profesjonalnym teatrze i wykorzystuje ją, podobnie jak wiedzę literacką, do opowiadania o tym, co dzieje się wokół niej. Jest ponadto niezmiernie wrażliwa na urok sztuki teatralnej, gdziekolwiek by się z nią spotkała. Gdy Rupert, twórca i główny aktor sławnego teatru kukielkowego, deklamuje na scenie parafialnej *Sonet CXXXVIII* Szekspira, Flawia ocenia: „Oświetlenie nie byłoby bardziej teatralne, nawet gdyby kłaniał się publiczności na deskach Old Vic” (BNKW, s. 32). Ale gdy deklamacja sonetu zostaje nagle przerwana wtrąconym prozaicznym zwrotem skierowanym do proboszcza, komentuje: „Czar prysł! Zabrzmiało to tak, jakby Laurence Olivier zadeklamował »być albo nie być... raz... dwa... trzy... próba mikrofonu«” (BNKW, s. 33).

Artystyczna wrażliwość Flawii nie tłumi jej detektywistycznej wnikliwości, być może nawet jest pomocna jako jeszcze jeden aspekt uważnego oglądu. Innym bohaterom zdarza się ulegać zwodniczym iluzjom. Poppi Mandrill, niegdyś wybitna aktorka, obecnie (za sprawą tragicznego wypadku na scenie) jeżdżąca na wózku inwalidzkim, widząc wyciągniętego z wody topielca, reaguje słowami: „W co ty się zabawiasz? To jakaś gra? Kolejny z twoich wyglupów? Wstawaj natychmiast, Orlando, pobrudzisz strój” (PMJM, s. 33). Musi minąć dłuższa chwila, zanim jej irytacja na młodego protegowanego (w którym, jak później zwierza się Flawii, dostrzegła ogromny talent aktorski) ustąpi zrozumieniu rzeczywistego stanu rzeczy i wybuchowi rozpacz.

Dopowiedzieć można, że bezpośrednie doświadczenie teatralne bohaterów Bradleya związane z Szekspirem jest bardzo zróżnicowanej jakości. Flawia wspomina, że ojciec „zawiózł nas kiedyś do Stratfordu nad Avonem, żebyśmy obejrzały Johna Gielguda w tytułowej roli” (BNKW, s. 114); kilkakrotnie przywołuje Laurence’a Oliviera, zapewne najśłynniejszego odtwórcę ról szekspirowskich. Wspomina londyński teatr Old Vic, specjalizujący się w inscenizacjach szekspirowskich, który w latach 1914–1921 wystawił całe *First Folio* i na którego deskach występowali obaj aktorzy<sup>8</sup>. Ale także... zamęt w salce parafialnej parafii w Bishop’s Lacey podczas „przedstawienia *Króla Lira*, odgrywanego przez Teatryk Naszych Milusińskich” (BNKW, s. 297). Zastanawiając się nad znaczeniem używanego przez uczennice Żeńskiej Akademii zwrotu „być zrobioną na czarno”, stwierdza: „muszę przyznać, że nie brzmiało to zabawnie. Oczyma wyobraźni ujrzałam, jak nakładają na mnie pastę do butów, jak na naszego pastora, kiedy miał grać Otella” (JKŚWPZ, s. 70).

W świecie bohaterów Bradleya Szekspir jest zarazem uwielbiany i traktowany z bezceremonialną poufałością. Nie on jeden spośród postaci szczególnie ważnych dla Anglików. W liście Doggera do przebywającej w kanadyjskiej szkole Flawii pojawia się uroczo brzmiąca wzmianka o jej ukochanym rowerze, na-

<sup>8</sup> Zob. <http://www.oldvictheatre.com/about-us/history-of-the-old-vic-2/1900-1949/> (dostęp: 1.07.2021).

zwanym Gladys; odnowiony, „Z siedzeniem nakrytym starym jedwabnym szalem bardzo przypomina naszą drogą królową Elżbietę” (JKŚWPZ, s. 220). Ujrzyany w teźże szkole ludzki szkieleł budzi we Flawii nostalgię za domem; konkretnym obiektem tęsknoty jest „Yorick, mój własny ukochany szkieleł wiszący cierpliwie w laboratorium w Buckshaw” (JKŚWPZ, s. 120). I królowa, i Szekspir splatają się harmonijnie z tym, co własne, najbliższe. A oto jak poczyną sobie z Szekspirem ciotka pańien de Luce, jedna z dzielnych wojennych konspiratorek, w których ślady ma pójść Flawia:

Wszyscy doskonale zdajemy sobie sprawę — trąbiła ciocia Felicity — że *mors nigra*, czyli „czarna śmierć”, czyli zaraza, czyli epidemia dżumy, została sprowadzona do Anglii przez kauzyperdów. Szekspir uważał, że należałoby ich wszystkich powiesić, a w świetle nowoczesnych reform sanitarnych okazuje się, że miał rację! Prawnicy to zaraza! (BNKW, s. 271)

Wypowiedź ciotki Felicity umieściłam w tytule artykułu, gdyż w moim przekonaniu doskonale reprezentuje ona sposoby przywoływania cytatów z Szekspira przez bohaterów cyklu Bradleya. Po pierwsze, współgra ona z „tęsknotą za trupem”; nieodłączną wszak cechą czytelniczego odbioru kryminału. Tęskni zresztą także główna bohaterka; gdy w Bishop’s Lacey zbyt wiele miesięcy mija bez kolejnej zbrodni, zaczyna się niecierpliwic, a „nowo zmarła Phyllis Wywern” (TCOZNM, s. 176) interesuje ją o wiele bardziej niż nowo narodzone dziecko. Ponadto sparafrazowany przez ciotkę cytat wyraziście ukazuje to, jak bohaterowie powieści zazwyczaj poczynają sobie z Szekspirem. Pochodzące z jednej z kronik historycznych<sup>9</sup> zdanie „The first thing we do, let’s kill all the lawyers” funkcjonuje w angielskiej kulturze jako żart prawniczy. Wymowa tych słów w dramacie jest bowiem w istocie dla prawników pochwalna; są oni przeszkodą na drodze do wprowadzenia chaosu. Felicity natomiast posługuje się cytatem tak, jakby wyrażał on pogląd Szekspira. Podpiera własną opinię jego autorytetem, faktycznie ten autorytet lekceważąc, skoro nie liczy się z rzeczywistą intencją dramaturga. Inni bohaterowie Bradleya traktują tekst Szekspirowski równie nonszalancko:

— Ach... — westchnął doktor Darby. — „O Horacy, więcej jest rzeczy na ziemi w niebie, niż się ich śniło waszym filozofom” [przeł. J. Paszkowski — A.M.M.]. Co może oznaczać, że w wielkim napięciu ludzie zachowują się przedziwnie. A twoja przyjaciółką Porcelana jest bardzo skomplikowaną młodą osobą. (UOŚWŚ, s. 302)

Koleżanka Flawii z Żeńskiej Akademii, zwana Jumbo, cytuje to samo zdanie; na pytanie Flawii, co to znaczy, odpowiada: „Co tylko chcesz” (JKŚWPZ, s. 259). Przy czym jest to konkluzja ważnej dla Flawii rozmowy dotyczącej strategii działania wobec niepokojących (być może związanych ze zbrodnią) faktów.

W obu wskazanych sytuacjach cytat z Szekspira pozwala na wykonanie zgrabnego uniku. Sama Flawia przytacza natomiast szekspirowskie frazy w znacznie bardziej konkretnych znaczeniach.

<sup>9</sup> Z *Henryka VI*, części drugiej (akt 4, scena 2).



Jedną z fascynacji i zarazem obsesji Flawii jest rozkład ciała; chemiczny i biologiczny aspekt śmierci. Gdy chemiczka Bannerman z Żeńskiej Akademii panny Bodycote nieoczekiwanie ujawnia swoją drugą profesję — entomologa służącego pomocą w sprawach kryminalnych — jej wykład dotyczący owadów żerujących na zwłokach w rozmaitych stadiach rozkładu rezonuje u Flawii wspomnieniem doświadczenia lekturowego:

Daft przeczytała mi nawet kiedyś przy śniadaniu („znając moje skłonności”, jak oświadczyła z tym swoim uśmiechem) ten cudowny fragment ze *Straconych zachodów miłości*, w którym jeden z bohaterów mówi: „Tak mnie te letnie pokąsały muchy, żem cały obrzękł, bąblami okryty”. [...] spojrzałam wtedy na Szekspira w zupełnie nowy sposób. Autor takiego zdania nie może być aż takim sztywniakiem. (JKŚWPZ, s. 160)<sup>10</sup>

Ponad wszystko jednak Flawia lubuje się w tajnikach trucizn; rozważając ów temat, również potrafi z wdziękiem zastosować sławną frazę. „Czy zatrucie ołowiem pod inną nazwą brzmiałoby równie zachwycająco?” (TCOZNM, s. 91) — parafrazuje słowa szekspirowskiej Julii<sup>11</sup>.

Pora zatem na przybliżenie tomu czwartego przygód Flawii, *Tych cieni oczyszczyć nie mogą (I Am Half-Sick od Shadows, 2011)*, którego centralnym motywem jest inscenizacja fragmentu *Romea i Julii*.

Tytuł powieści to mikrocytat z opartego na legendach arturiańskich poematu *Pani z Shalott* Alfreda Tennysona<sup>12</sup>; obszerniejszy cytat (zawierający frazę użytą w tytule) stanowi motto. Ten sam poemat (inne jego fragmenty) wykorzystywała (w tytule, jako motto i w samej fabule) Agatha Christie w powieści *Zwierciadło pęka w odłamków stos (The Mirror Crack'd from Side to Side, 1962)*. Królowa kryminału jest wielokrotnie przywoływana w cyklu Bradleya, ale tu odniesienie jest szczególnie wyraziste. U Christie główną bohaterką kryminalnej intrygi jest mająca za sobą burzliwą przeszłość i szukająca życiowego ukojenia gwiazda

<sup>10</sup> Cytat pochodzi z drugiej sceny aktu V, z wypowiedzi Birona. Sformułowanie z szekspirowskiego oryginału: „these summer-flies / Have blown me full of maggot ostentation” jest oceną przerostu form stylistycznych, nadmiernej afektacji w mówieniu o miłości. Wykorzystany przez polskiego tłumacza Bradleya przekład Leona Ulricha pozwala na usamodzielnienie metaforycznego obrazu współgrającego z tematem zajmującym Flawię. Dla przykładu: zupełnie bezużyteczne byłoby tu tłumaczenie dokonane przez Barańczaka: „Ta afektacja, nadęta jak paw, ta / Mucha, co dosyć już się nabzyczęła!” (W. Shakespeare, *Komedia omyłek. Stracone zachody miłości*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1994, s. 254).

<sup>11</sup> Wyjściowy cytat pojawia się także w rozważaniach Flawii o szkolnych przezwiskach (to kwestia, która zaczyna jej oświście dotyczyć, gdy trafia do szkoły w Kanadzie). „Co prawda Szekspir napisał kiedyś: »to, co zwiemy różą, pod inną nazwą nie mniej by pachniało« [przeł. S. Barańczak — A.M.M.], ale w takim razie nawet sam Wielki Bill musiał zapomnieć o tych okrutnych i nieusuwalnych etykietkach, które mogą nam przyczepić inni uczniowie. Zaczęłam się zastanawiać, jak jego nazywali szkolni kumple. Quilliam? Shakey?” (JKŚWPZ, s. 136–137). Polski tłumacz pozostawia tu oryginalną wersję owych domyślnych przezwisk Szekspira, w przypisie przybliżając ich znaczenie.

<sup>12</sup> A. Tennyson, *The Lady of Shalott*, 1842. Tłumacz Bradleya wykorzystał przekład Piotra Cholewy — ten sam, który użyty został w polskim tłumaczeniu powieści Christie.

filmowa Marina Gregg. Jej osiedlenie się w St. Mary Mead (rodzinnej wiosce panny Marple) staje się lokalną sensacją. Wkrótce na przyjęciu z udziałem ludzi ze świata filmu dochodzi do otrucia jednej z zaproszonych kobiet; pojawia się podejrzenie, że stała się ona ofiarą przypadkowo, a rzeczywistym celem mordercy miała być Marina.

Oparty na powieści Christie brytyjski film *Pęknięte zwierciadło* (*The Mirror Crack'd*, 1980, reż. G. Hamilton), z Elisabeth Taylor jako Mariną, eksponuje motyw rywalizacji dwóch aktorek. Jego akcja toczy się, zgodnie z powieściowym oryginałem, w St. Mary Mead. Ośrodkiem fabuły jest realizowany przez amerykańską ekipę filmową film o Marii Stuart (w powieściowym pierwowzorze ów film z Mariną w roli głównej jest wydarzeniem retrospektywnym).

Powieść Bradleya nawiązuje zarówno do powieści Christie, jak i do ekranizacji. Tu także pojawia się związany ze sztuką filmową krąg osób i tematy: walka o rolę, starzenie się pięknej aktorki, brzemień sławy, środowiskowe intrygi. A także, co szczególnie istotne dla fabuły kryminalnej, motywy gry aktorskiej, zatarcia granicy między sztuką a rzeczywistością, iluzji i zwodzenia. Marina Gregg, bohaterka Agathy Christie, wedle opinii jednej z mieszkanek St. Mary Mead jest „Uroczą. Taka naturalna i niezepsuta. Choć w istocie to rodzaj maski”<sup>13</sup>; aura tajemnicy otacza też aktorkę będącą bohaterką powieści Bradleya.

Tuż przed Bożym Narodzeniem zadłużoną posiadłość Buckshaw obejmuje w posiadanie wytwórnia filmowa. Pojawia się Val Lampman, uchodzący za „najsłynniejszego reżysera filmowego w Anglii” (TCOZNM, s. 28). Mieszkańców Buckshaw (niejako wbrew ich woli i pomimo niechęci do obecności obcych w rodowej posiadłości) elektryzuje jednak przede wszystkim przybycie gwiazdy ekranu Phyllis Wyvern. W opinii siostr Flawii, wspartej pismami plotkarskimi dotyczącymi życia sław, Phyllis to:

największa gwiazda filmowa na świecie! [...] W całej galaktyce! [...] Miała zagrać Scarlett w *Przemieńło z wiatrem*, ale dzień przed zdjęciami próbnymi o mało nie udławiła się pestką brzoskwini i nie mogła wykrztusić ani słowa. (TCOZNM, s. 19)

Sama Flawia ulega tej fascynacji, choć jednocześnie jest jej w pełni świadoma i stać ją na chłodne, analityczne spojrzenie: „Jakaś część mnie przyglądała się reszcie mnie, zafascynowanej najsłynniejszą gwiazdą filmową na świecie... w galaktyce... we wszechświecie!” (TCOZNM, s. 51).

Obecny jest także partner sceniczny i filmowy Phyllis Wyvern, Desmon Duncan, którego charakterystyczny profil, jak stwierdza z humorem Flawia, jest „rozpoznawalny od Grenlandii po Nową Gwineę” (TCOZNM, s. 65). Na prośbę proboszcza, a wbrew oporom Vala Lampmana, Phyllis zgadza się wystąpić wraz z Duncanem w scenie z *Romea i Julii* — „przedstawienia, które elektryzowało londyński West End do późnych godzin nocnych, gdy oklaskom i ukłonom nie było końca” (TCOZNM, s. 90). Widzami przedstawienia, z którego dochód ma

<sup>13</sup> A. Christie, *Zwierciadło pęka w odlamków stos*, przeł. A. Siewior-Kuś, Wrocław 2014, s. 29.

wspomóc parafię, są licznie przybyli mieszkańcy Bishop's Lacey. Zawieja śnieżna zmusza wszystkich do pozostania w Buckshaw. W nocy Flawia ukradkiem udaje się do pokoju Phyllis, licząc na pogawędkę. „Była, rzecz jasna, martwa” (TCOZNM, s. 133); mamy wszak do czynienia z kryminałem.

W jaki sposób wielka sztuka służy zbrodni? Szekspir służy zbrodni, choć pośrednio. Służy autorowi powieści do skonstruowania zamkniętej przestrzeni, „wyspy”: zimowa inscenizacja w Buckshaw odcina mieszkańców od świata. Choć „wyspa” to w tym przypadku zaledwie klimat, nastrój. Nie jest ona fabularnie funkcjonalna, gdyż nie pojawia się jako efekt zamknięcia przestrzeni, mały krąg podejrzanych. Przeciwnie, przestrzeń Buckshaw posłużyła mordercy, w którego interesie było dokonanie zbrodni tam, gdzie ludzie przebywają z zagęszczeniem, sztucznym tłoku.

Bezpośredni związek inscenizacji *Romea i Julii* ze zbrodnią jest zatem banalny, rozczarowujący. Morderca nie funduje nam żadnej gry z Szekspirem. Wykorzystuje jedynie nadarzącą się okazję.

O wiele istotniejszy wydaje się inny aspekt, dla fabuły kryminalnej znaczący w sposób pośredni: ukazanie czaru wielkiej sztuki i magii teatru. Dobroczynne przedstawienie w Buckshaw anonsuje proboszcz, przedstawiając „dwoje największych luminarzy srebrnego ekranu”, którzy „odegrają dla nas scenę ze słynnej na całym świecie produkcji *Romeo i Julii* Williama Szekspira” (TCOZNM, s. 120). Ta żenująca pomyłka jest pierwszą w „serii niefortunnych zdarzeń”, które mogą przemienić słynną scenę balkonową w farsę. Grający *Romea* Desmond kilkakrotnie powtarza tę samą frazę, bezskutecznie czekając na włączenie się punktowego oświetlenia, mającego wydobyć z mroku jego partnerkę. Jednak dopiero niezbyt subtelna interwencja Phyllis zadziała: „Światło, do cholery — szczeknął z ciemności głos pięknej Julii” (TCOZNM, s. 121). Chwilę później aktorka wymierza obsługującemu lampę mężczyźnie policzek. Wydawałoby się, że nastrój przedstawienia został bezpowrotnie utracony.

Flawii tak czy inaczej miłosny dialog nie wzrusza. Treść sztuki zna zresztą z radia. Owszem, przyznaje, że „Szekspirowi nie brakowało potoczności w operowaniu słowem” (TCOZNM, s. 124). Tak powściągliwego tonu pochwały nie tłumaczy sam angielski charakter narodowy. Warto choćby wspomnieć, jak o języku Szekspira wypowiadał się Thomas Stearns Eliot:

Nie można powiedzieć, że był poeta angielski, który w ciągu swojego życia osiągnął większą dojrzałość niż Szekspir; nie można nawet powiedzieć, że był poeta, który w równym stopniu jak Szekspir udoskonalił język angielski, czyniąc go zdolnym do wyrażenia najsztubniejszych myśli i najbardziej finezyjnych niuansów uczucia<sup>14</sup>.

Flawia nie ulega przymusowi wielbienia Szekspirowskiego geniuszu; ma bardzo konkretne oczekiwania. „Żałowałam, że nie wybrali jakiejś bardziej eks-

<sup>14</sup> T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk?*, [w:] *idem, Szkice literackie*, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurkowski, W. Chwałewik, Warszawa 1963, s. 206–207.

cytującej sceny z dramatu, na przykład tej, w której w grę wchodzi kwestie toksykologiczne — jedyne w miarę przyzwoicie napisane fragmenty z *Romea i Julii*” (TCOZNM, s. 123)<sup>15</sup>. Tym bardziej wiarygodne są jej spostrzeżenia jako obserwarki ludzkich reakcji. Okazuje się, że mimo fatalnego początku przedstawienia Szekspir w pełni zawładnął publicznością w Buckshaw:

Teatr, jak przypuszczam, jest formą masowej hipnozy, a jeśli tak jest w istocie, Szekspir, mimo ewidentnych braków w wykształceniu chemicznym, należy do największych hipnotyzerów w dziejach ludzkości.

Widziałam na własne oczy, jak hipnoza zaczynała działać, jak została przerwana policzkiem, a potem znów ogarnęła zebranych z zadziwiającą łatwością. To cud, istny cud, jak się nad tym głębiej zastanowić. (TCOZNM, s. 125)

Warto wspomnieć, że w podobny sposób (używając między innymi kategorii cudowności) Flawia mawia zazwyczaj o reakcjach chemicznych, a zwłaszcza o uzyskiwaniu trucizn. Pochwała ma zatem nieznaczny posmak moralnej dwuznaczności. Pamięć polonisty przywołuje w tym momencie podobnie ambiwalentną pochwałę Sienkiewicza wygłoszoną przez Teodora Parnickiego. Sienkiewicz w *Panu Wołodyjowskim* i w *Krzyżakach* „przedstawia mi się jako pewnego rodzaju hipnotyzer, mistyfikator...”<sup>16</sup>.

W powieści Bradleya moc sztuki Szekspirowskiej pokonuje niekorzystne warunki psychologiczne (związane z okolicznościami odbioru), ale też czysto fizyczne: przemiana aktorów w postaci, których role odgrywają. Choć oczywiście przemiana ta byłaby niemożliwa bez talentu aktorskiego:

prawdziwa Julia — jeśli istniała — nie miała więcej niż dwanaście czy trzynaście lat, o czym nie omieszczała mnie poinformować Dafi. [...] Phyllis Wyvern była nieco starsza od Julii i Dafi — miała pięćdziesiąt dziewięć lat, jeśli wierzyć jej słowom. Jakim cudem pozbywała się czterdziestu pięciu lat różnicy w świetle reflektorów, pozostawało niewyjaśnioną zagadką. (TCOZNM, s. 184–185)

Tak rozmyśla Flawia w konfrontacji z martwym ciałem aktorki. Proces deziluzji ma kolejne stopnie: kwiaty we włosach Phyllis („kwietna korona Julii”) nie zwiędły, bo nie są prawdziwe; ich świeżość to pozór. Gdy Flawia wyszarpuje jeden z kwiatów, spada peruka osłaniająca łusą głowę zamordowanej.

A przecież dla widzów Phyllis, choć „nieco starsza”, była prawdziwą Julią. Dygresyjnie można dopowiedzieć, że podobnie (choć finezyjniej) ujęty motyw przeobrażającej mocy Szekspirowskiego dramatu występuje w jednym z opowiadań Karen Blixen. Bohater opowiadania, reżyser Valdemar Soerensen, przeznacza wieloletnie oszczędności, zdobyte dzięki wystawianiu sztuk rozrywkowych,

<sup>15</sup> Jednak tylko „w miarę przyzwoicie”, gdyż młodociana chemiczka zgłasza uwagi merytoryczne. Jej zdaniem Szekspir „Nie wziął w ogóle pod uwagę różnicy między truciznami a narkotykami i kompletnie się zakałupaćkał, jeśli idzie o roślinne i mineralne środki drażniące mózg i rdzeń kręgowy” (TCOZNM, s. 124).

<sup>16</sup> T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980, s. 319. Książka jest zapisem cyklu wykładów gościnnych wygłoszonych na Uniwersytecie Warszawskim.

na spełnienie artystycznego marzenia: wystawienie *Burzy* Szekspira. Na obiekcie upatrzonej przez niego młodziutkiej aktorki, że jest za duża, zbyt postawna, by grać Ariela w *Burzy*, odpowiada: „nasz William jest z pewnością człowiekiem, którego stać na uporanie się z tak pospolitą zasadą, jak prawo ciężenia”<sup>17</sup>. Z pogardą odnosi się także do sztuczek technicznych, do możliwości unoszenia aktora dzięki konstrukcjom: „To słowa poety sprawiają, że Ariel fruwa. Czyż my, którzy jesteśmy sługami naszego Williama, mamy polegać bardziej na jakiejś żelaznej linie niż na jego niebiańskich stancach?”<sup>18</sup>.

Na bohaterkę powieści Bradleya Szekspir wywiera przemożny wpływ w okolicznościach, które zdają się zupełnie nieodpowiednie do objawienia teatralnej magii. Z inicjatywy inspektora Hewitta dochodzi do ponownego odegrania sceny balkonowej w celach ściśle związanych ze śledztwem: chodzi o ustalenie dokładnego czasu trwania owej sceny. Rolę Romea ponownie odgrywa Desmond Duncan, kwestie należące do Julii ma wygłosić Dafi, która, jak się okazuje, potrafi recytować tekst z pamięci. Podczas eksperymentu jego uczestnicy i świadkowie doświadczają czegoś nieoczekiwanego:

Słowa wylewały się potokiem ze złocistego gardła, potykając się pozornie o siebie z przejścia, choć każde z nich było wyraźne i krystalicznie czyste.

— Ach! — jęknęła nagle Dafi na oparciu fotela.

— Cicho! coś mów! — odpowiedział Romeo z prawdziwie zdumioną miną.

[...]

Trudno było orzec, czy tylko mnie, czy i wszystkim innym zrobiło się nagle gorąco.

— Romeo! Romeo! — szepnęła Dafi całkiem zmienionym, eterycznym głosem. —

Czemuż ty jesteś Romeo!?

Coś między nimi zaiskrzyło, coś powstało z niczego; coś, czego wcześniej nie było.

Świat zamglił się przy krawędziach. Poczulałam dreszcze. Widziałam i słyszałam czary.

Dafi ma trzynaście lat. Jest Julią.

Romeo odpowiedział. (TCOZNM, s. 201–202)

„Czy ta prześliczna istotna jest naprawdę moją myszowatą siostrą?” (TCOZNM, s. 202) — pyta sama siebie Flawia. To momentalne przeobrażenie Dafi, z którą na co dzień Flawia jest w stanie brutalnej siostrzanej wojny, jest jednak częścią procesu, w którym i narratorce, i czytelnikowi objawia się bardziej złożony, pełen niuansów obraz członków rodziny de Luce.

Jednocześnie można domniemywać, że magia teatru była katalizatorem zbrodni; że widok Phyllis jako Julii ugodził w uśpione ambicje jej przegranej rywalki, kochanki Vala Lampmana. On sam doznał upokarzającego poczucia podległości wobec Phyllis, gdy bezskutecznie próbował sprzeciwić się wystawieniu *Romea i Julii* w Buckshaw. Zbrodnię ukartowano wcześniej, zapewne i tak by do niej doszło. A może jednak nie?

<sup>17</sup> K. Blixen, *Burze*, [w:] *eadem, Anegdoty o przeznaczeniu*, przeł. W. Juszcak, Warszawa 1995, s. 72.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 73. Choć bohater to duński reżyser (Duńczykami są też aktorzy), William i tak jest w jego przekonaniu „nasz”.

Fabula powieści *Tych cieni oczy znieść nie mogą* wprowadza jeszcze jeden aspekt obecności Szekspira w życiu mieszkańców Buckshaw, związany z historią rodu de Luce i osobistą historią rodziców Flawii. W posiadłości są „pokaźne zbiory wydań Szekspira” (TCOZNM, s. 198). Ponieważ używany zazwyczaj egzemplarz *Romea i Julii* gdzieś się zawieruszył, do celów wspomnianego już eksperymentu Dafi sięga po inne wydanie: „Dosyć sfatygowane, ale powinno wystarczyć” (TCOZNM, s. 198). Desmond Duncan ocenia je jako nieprzydatne: „tekst różni się od tego, z jakim przywykłem pracować na scenie. Będziemy musieli polegać na mojej pamięci” (TCOZNM, s. 200). A jednak to on lojalnie informuje rodzinę de Luce o wartości sfatygowanego tomiszcza. Jest to wydanie Johna Dantera z 1597 roku, znane jako „złe *quarto*”<sup>19</sup>. Duncan podpowiada, że egzemplarz może osiągnąć na aukcji wartość miliona funtów, pod warunkiem że usunie się ze strony tytułowej późniejsze inskrypcje: „profesjonalista zdoła usunąć ten monogram bez trudu” (TCOZNM, s. 262).

Na Dafi ogromne wrażenie robi myśl, że tom z biblioteki domowej mógł niegdyś znajdować się w rękach Szekspira. Natomiast pułkownik de Luce przegląda księgę od końca, zatrzymuje się na stronie tytułowej i wodzi dłonią po inskrypcji. A są nią (co Flawia zauważyła już wcześniej) przeplecione monogramy jej rodziców:

Niemal telepatycznie czytałam myśli przebiegające mu przez głowę. Przypominał sobie dzień, chwilę, w której sporządzili monogram — czerwone litery ręką Harriet, a czarne jego.

Czy nie siedzieli wtedy przypadkiem na oknie w pełni lata? A może ukryli się bez tchu w szklarni, gdy rozpętała się letnia ulewa, spływająca niezauważenie po szybach potokami, rzucającymi delikatne ruchome półcienie na ich młode, pełne zachwyty twarze? (TCOZNM, s. 264)

Sprzedanie tomu zgodnie z sugestią Duncana (który nie omieszkał upomnieć się o procent za dokonanie odkrycia) pomogłoby spłacić długi i ocalić rodową posiadłość. Flawia wie, że ojciec jest tego świadom. I czeka na jego decyzję.

I oto następuje trzecia w fabule powieści scena deklamacji partii z *Romea i Julii*. Tym razem nie jest to miłosny dialog z Julią na balkonie, lecz monolog Romea przy grobowcu ukochanej. Flawia rozumie, że dla ojca słowa te dotyczą Harriet. Stają się wyznaniem realnej, nie fikcyjnej miłości; miłości, której nie unicestwiła śmierć<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Pojęcie „złego *quarto*” (*bad quarto*) związane jest z koncepcją szekspirologów przeciwstawiającą wersje manuskryptów autoryzowane przez Szekspira wersjom zanieczyszczonym, wywodzącym się od wykonawców. „Złe *quarto*” byłyby zatem szczególnie mocno powiązane z teatralnymi dziejami *Romea i Julii*; jego odrzucenie przez aktora szekspirowskiego byłoby przejawem obecnej w historii ironii.

<sup>20</sup> Skierowane przez Romea ku martwej (w jego przekonaniu) Julii, a przez Havillanda de Luce ku Harriet słowa „Nie jesteś jeszcze zwyciężoną” (przeł. J. Paszkowski) zostały tu wyeksponowane, przedstawione w stosunku do miejsca, jakie zajmują w tekście Szekspira.



Po ukończeniu recytacji pułkownik wychodzi z salonu, „jakby odchodząc od grobu” (TCOZNM, s. 265). Nie trzeba pytać i nikt istotnie nie pyta, jaką podjął decyzję.

Ostatecznie okazuje się zatem, że ani wiekowe Buckshaw, ani Szekspir nie są dla prawdziwego Anglika, jakim jest ojciec Flawii, najważniejsze.

Sceptyczny wobec egzystencjalnej prawdy *Romea i Julii* Wystan Hugh Auden pisał:

Romeo i Julia nie znają siebie nawzajem, lecz gdy jedno umiera, drugie nie może dalej żyć. Ostatecznie ich porywcze samobójstwo, także reakcja na wygnanie Romea, skrywa brak uczucia, strach przed niemożnością podtrzymania związku [...]. Gdyby stali się młodą parą, nie byłoby pięknych mów — może i dobrze. Wówczas zaczęłyby się prawdziwe życiowe wyzwania, z którymi sztuka ma zaskakująco niewiele wspólnego. Romeo i Julia bałwochwalczo wielbią się nawzajem, co prowadzi do ich samobójstwa<sup>21</sup>.

Havilland i Harriet de Luce nie uciekali od życia; stworzyli dom, rodzinę, mieli trzy córki. Ich miłość sprawdziła się w codziennej bliskości. Osiągnęła swój pełny blask w życiu, a nie dopiero poprzez śmierć Harriet.

Szekspir nie jest najważniejszy; zarazem jednak jest tak wielki i żywy, że jego tekst może unieść to, co jest ponad sztuką literacką: prawdę niepokonanej miłości.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

Blixen K., *Anegdoty o przeznaczeniu*, przeł. W. Juszczyk, Sic!, Warszawa 1995.

Bradley A., *Badyl na katowski wór*, przeł. J. Polak, Vesper, Poznań 2010.

Bradley A., *Gdzie się cis nad grobem schyla*, przeł. M. Moltzan-Malkowska, Vesper, Czerwonak 2014.

Bradley A., *Jak kominiarzy śmierć w proch zmieni*, przeł. M. Król, Vesper, Poznań 2017.

Bradley A., *Obelisk kładzie się cieniem*, przeł. M. Moltzan-Malkowska, Vesper, Czerwonak 2015.

Bradley A., *Tych cieni oczy znieść nie mogą*, przeł. J. Polak, Vesper, Poznań 2012.

Bradley A., *Ucho od śledzia w śmietanie*, przeł. J. Polak, Vesper, Poznań 2011.

Bradley A., *Zatrute ciasteczko*, przeł. J. Polak, Vesper, Poznań 2009.

Christie A., *Zwierciadło pęka w odlamków stos*, przeł. A. Siewior-Kuś, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2014.

Szekspir W., *Komedia omyłek. Stracone zachody miłości*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1994.

### Opracowania

Auden W.H., *Wykłady o Shakespearze*, przeł. P. Nowak, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2015.

Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu*, a5, Kraków 2004.

<sup>21</sup> W.H. Auden, *Romeo i Julia*, [w:] *idem, Wykłady o Shakespearze*, przeł., wstęp i posłowie P. Nowak, Warszawa 2015, s. 60–61. Pierwodruk: *Lectures On Shakespeare*, Princeton, NJ 2000.

Eliot T.S., *Szkice literackie*, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, PAX, Warszawa 1963.

Parnicki T., *Historia w literaturę przekuwana*, Czytelnik, Warszawa 1980.

### Źródła internetowe

<http://www.oldvictheatre.com/about-us/history-of-the-old-vic-2/1900-1949>.

## **“Shakespeare believed that they all should be hanged...” — How great art serves murders: The series of novels by Alan Bradley in the view of William Shakespeare’s works**

### Summary

The series of crime novels by the Canadian writer Alan Bradley can be perceived as a series about England and Englishness. William Shakespeare and his works constitute an extremely significant part among the cultural markers of Englishness. Thus, it is not surprising that in the world of literature there is a great number of references to the texts of the great playwright; and these references serve various functions and appear on different textual levels. The aim of this article is a thorough and multifaceted presentation of these references, as well as a demonstration of the literary character of the series about Flavia de Luce in the light of these references.



**Paweł Kaczyński**

ORCID: 0000-0003-1141-1967

Uniwersytet Wrocławski

## **Refleksje o powieści milicyjnej (na marginesie książki Doroty Skotarczak *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL*)**

**Słowa kluczowe:** powieść kryminalna, powieść milicyjna, konwencja literacka, PRL, Dorota Skotarczak

**Keywords:** crime fiction, milicja-novel, literary convention, Polish People's Republic, Dorota Skotarczak

W trzydziestą rocznicę swej naturalnej śmierci powieść milicyjna doczekała się monografii. Ponieważ zaś należy już do historii, nie powinno dziwić, że autorką owego opracowania jest historyczka, która — jak sama pisze — traktuje przedmiot swoich badań „jako rodzaj źródła historycznego” i skupia się „przede wszystkim na opisie świata przedstawionego w kryminałach” oraz rejestruje zmiany treści książek w kontekście zmian społeczno-politycznych w PRL<sup>1</sup>. Warsztat historyka nie zawiera oczywiście narzędzi literaturoznawczych; Skotarczak zatem, choć w rozdziale wstępnym referuje opracowania Anny Martuszeńskiej, Jerzego Jastrzębskiego, Stanisława Barańczaka i Wojciecha Piotra Kwiatka, w całej książce niewiele uwagi poświęca analizie omawianych powieści w aspekcie ich literackości, choć czasem aż prosiłoby się o to. Dlatego książka ta, prócz innych inspiracji i refleksji, skłania także do przemyśleń, jak mogłaby wyglądać monografia powieści milicyjnej w ujęciu literaturoznawczym.

---

<sup>1</sup> D. Skotarczak, *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL*, Szczecin-Warszawa 2019, s. 18.

Dla przykładu wskażmy rozważania o całkiem licznie pojawiającej się we wczesnej powieści milicyjnej służbie domowej. Autorka, powołując się między innymi na świadectwa pamiętnikarskie, stara się znaleźć potwierdzenie częstego jeszcze w tamtych czasach zatrudniania pomocy domowych, choć kilka stron wcześniej zauważyła bardzo trafnie, że „gospościa zdaje się naturalnym elementem świata przedstawionego powieści kryminalnej”<sup>2</sup>. Nie rozwija jednak tego stwierdzenia, a dopiero połączenie kontekstu historycznego z konwencją klasycznego kryminału, w którym służba domowa odgrywa istotną — choć nigdy pierwszoplanową — rolę (na przykład kamerdyner w porządnym klasycznym kryminale nie może być zabójcą), wyjaśnia ostatecznie ową nadreprezentację ludzi tej profesji we wczesnych powieściach milicyjnych.

Autorka monografii w ogóle dość pobieżnie traktuje to, co o powieści milicyjnej mieli do powiedzenia literaturoznawcy. Trudno jej z tego czynić zarzut, skoro stosuje inną metodologię. Jeśli już jednak zdecydowała się w rozdziale poświęconym stanowi badań przywołać prace historyków i teoretyków literatury, należałoby oczekiwać konsekwencji. Wymienione przez Skotarczak opracowania łączy jedno: wszystkie powstały w czasach, gdy powieść milicyjna była jeszcze niezamkniętym rozdziałem powojennej polskiej literatury. Mimo więc monograficznych ambicji (na przykład rozprawa Barańczaka w pełnej wersji wydanej w Paryżu w 1983 roku) nie mogły zaprezentować jej kompletnego obrazu. Po roku 1989 nie powstała żadna literaturoznawcza monografia tej odmiany gatunkowej, pojawiły się natomiast naukowe opracowania pewnych aspektów i motywów powieści milicyjnej ujmujące ją już jako zamkniętą całość i pisaną bez na przykład cenzuralnych ograniczeń, którym podlegały analizy w poprzedniej epoce. Tymczasem autorka monografii poza artykułem Anny Martuszeńskiej w *Słowniku literatury popularnej* i szkicem Wojciecha Piotra Kwiatka w „Tygodniku Solidarność” odnotowuje tylko, że po zmianie ustroju „o powieści milicyjnej pisano okazjonalnie w prasie, powtarzając w zasadzie wcześniejsze ustalenia, okraszając je tylko innymi przykładami”<sup>3</sup>, a w przypisie wymienia artykuły Krzysztofa Vargi i Joanny Podgórskiej z „Polityki”. Pomija natomiast prace chociażby Pauliny Małochleb<sup>4</sup>, Roberta Dudzińskiego<sup>5</sup>, Krystyny Walc<sup>6</sup>

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>4</sup> P. Małochleb, *Dziedzictwo powieści milicyjnej. PRL jako temat literatury popularnej*, [w:] *Opowiedzieć PRL*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, Warszawa 2011.

<sup>5</sup> Zob. np. R. Dudziński, *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje — motywy — konteksty*, Gdańsk 2017; *idem*, *Milicjanci, milicja i specjaliści. Proceduralny aspekt powieści milicyjnej*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, Kraków 2016; *idem*, *Wszystkie kobiety porucznika Borewicza. Kobiecość i męskość w serialu 07 zgłoś się w kontekście jego literackiego pierwowzoru*, [w:] *Kobiecego strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016, <http://tricksterzy.pl/download/kobiecego-strona-popkultury/>.

<sup>6</sup> K. Walc, *Nie tylko powieść milicyjna. Kryminalne serie PRL-u: „Klub Srebrnego Klucza”, „Labirynt” i „Seria z Jamnikiem”*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red.

czy piszącego te słowa<sup>7</sup>. To dość poważna luka w stanie badań, nawet jeśli książka Skotarczak reprezentuje inny typ ujęcia analizowanego materiału.

Niewątpliwym atutem monografii jest diachroniczne potraktowanie powieści milicyjnej. Dzięki takiemu podejściu możliwe stało się wyodrębnienie jej kolejnych faz rozwojowych. Wcześniejsze quasi-monograficzne prace nie uwzględniały tego aspektu, przedstawiając powieść milicyjną synchronicznie jako zamkniętą całość, choć — jak wspomniano — wszystkie powstały w czasie, gdy ta odmiana gatunkowa była jeszcze żywym organizmem. Ujęcie procesualne pozwoliło dostrzec istotne różnice między wczesną a późniejszymi fazami rozwojowymi i wyróżnić na przykład „kryminał odwilżowy”, w którym pewne cechy powieści milicyjnej już się pojawiły, ale nie uległy jeszcze petryfikacji. Oprócz nich występowały jednak próby rozwiązań i chwytów później stanowczo wyrugowane, chociażby uczynienie winnym milicjanta.

Analizując skonstruowaną na podstawie oglądu produkcji literackiej drugiej połowy lat pięćdziesiątych kategorię „kryminału odwilżowego”, Skotarczak dostrzega odniesienia do literackich konwencji, głównie klasycznego kryminału, zauważając predylekcję do przedstawiania środowisk klasy „średniej i średniej wyższej socjalizmu” czy stosowanie motywu wyspy (choć terminu tego nie używa)<sup>8</sup>. Czy nie warto jednak byłoby dokładniej się przyjrzeć także możliwym filiacjom z czarnym kryminałem czy szerzej — thrillerem? Skotarczak dostrzega je tylko w kreacji postaci Stefana Downara w *Czarnym mercedesie* (pierwodruk: Warszawa 1958)<sup>9</sup>. Tymczasem występowanie niektórych elementów, zwłaszcza krytycznego obrazu milicji, czasem nieudolnej, czasem wręcz zamieszanej w przestępstwa lub próbującej je tuszować, i związana z tym konieczność rozwiązywania spraw przez „cywili”, może nasuwać przypuszczenie, że takie inspiracje były znacznie częstsze w tym pionierskim okresie. Można się zastanawiać nad łagodnością cenzury, która na takie nieortodoksyjne ukształtowanie świata przedstawionego zezwalała, i tłumaczyć je już to czasowym (po październiku 1956) złagodzeniem reżimu (jak czyni Skotarczak<sup>10</sup>), już to ograniczonym zasięgiem wielu z tych powieści, co mogło powodować inne ich traktowanie. Mianowicie wiele przytaczanych przez autorkę monografii przykładów najbardziej „nieprawomyślnych” kryminałów to

A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Wrocław 2014; *eadem*, *Stare kryminały. O powieściach Jerzego Edigeja*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, Kraków 2015; *eadem*, *Detektywi Zygmunta Zeydlera-Zborowskiego*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów...*

<sup>7</sup> P. Kaczyński, *Świat poprawiony. Autentyczne sprawy kryminalne jako tworzywo powieści milicyjnej*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje*, red. A. Gemra, Wrocław 2015; *idem*, *Detektyw amator w powieści milicyjnej. Kilka dopowiedzeń*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Wrocław 2016; *idem*, *Wielki przeciwnik, podwójne życie i przebieranki. Tradycje powieści tajemnic w kryminałach Anny Klodzińskiej*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, Kraków 2016.

<sup>8</sup> D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 59–63.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 68.

tak zwane gazetowce, które w postaci książkowej ukazały się dopiero po upadku komunizmu, w ramach serii „Z »warszawą«” wydawnictwa Wielki Sen. Powieści te oryginalnie publikowane były w odcinkach w lokalnej prasie, co znacząco zmniejszało ich zasięg odbiorczy i stąd być może przyzwolenie na większą swobodę w traktowaniu „organów” i inne nieortodoksyjne w kontekście późniejszego rozwoju gatunku rozwiązania (na przykład pojawianie się detektywów amatorów, którzy rozwiązują sprawy bez pomocy milicji)<sup>11</sup>.

Tęsknota za konwencją czarnego kryminału przejawia się jednak w toku dziejów powieści milicyjnej także później. Stanisław Barańczak dostrzegł pewne jego elementy, które jako część hybrydycznej struktury łączą się na zasadzie nierozwiązywalnej sprzeczności z konwencją powieści detektywistycznej<sup>12</sup>, ale też próby zastosowania konkretnych chwytów i rozwiązań w przykładowo analizowanej powieści Artura Moreny (właśc. Andrzeja Wydrzyńskiego) z 1969 roku *Czas zatrzymuje się dla umarłych*. Według Barańczaka takie próby mają jednak charakter ułomny, jak bowiem wykazuje, niestandardowe działania detektywa-milicjanta (zamknięcie podejrzanego w kasie pancерnej, by wymusić zeznania; romans z podejrzaną) zostały obudowane zabezpieczeniami, które sprawiają, że charakterystyczny dla powieści milicyjnej manichejski podział świata zostaje utrzymany, a rozkład racji nie zaciera się (strona ścigająca ma zawsze słuszość)<sup>13</sup>, zatem zasadnicze cechy czarnego kryminału (moralna wieloznaczność świata przedstawionego i postępowania detektywa, względność racji i ocen etycznych, wątpliwy, cząstkowy lub nieproporcjonalny w stosunku do poniesionych kosztów charakter końcowego triumfu sprawiedliwości) nie mogą zdominować przekazu. Mimo stylizowania kreacji niektórych detektywów-milicjantów na samotnych, zgorzkniałych „twardzieli” i indywidualistów, sleuthów rodem z czarnego kryminału zawsze pozostają oni reprezentantami instytucji, która z przyczyn zasadniczych mylić się nie może, a jej końcowy triumf musi być jednoznaczny — w sensie zarówno pragmatycznym, jak i ideologicznym<sup>14</sup>.

Niemożliwość stworzenia prawdziwego thrillera w ramach powieści milicyjnej nie zniechęcała jednak części autorów do podejmowania takich prób. Niektórzy,

<sup>11</sup> Szerzej na ten temat zob. P. Kaczyński, *Detektyw amator w powieści milicyjnej. Kilka dopowiedzeń*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Wrocław 2016.

<sup>12</sup> Zob. S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL. Rozdział VI: W kręgu powieści: Nadludzie w niebieskich mundurach*, [w:] *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wybór, oprac. i posł. A. Poprawa, Wrocław 2017 [wyd. oryg.: Paryż 1983].

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 391–392. Por. też analizę filmowej adaptacji tej powieści *Tylko umarły odpowie* w reż. S. Chęcińskiego: R. Dudziński, *Dlaczego milicjant zamknął podejrzanego w kasie pancерnej?*, [w:] *Sylwester Chęciński*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Wrocław 2015. Według ustaleń Dudzińskiego film jeszcze wyraźniej niż powieść wykorzystuje elementy konwencji *noir* (scenariusz napisał autor powieści).

<sup>14</sup> Por. S. Barańczak, *op. cit.*, s. 378.

jak wspomniany Andrzej Wydrzyński, próbowali znanego już sposobu — osadzenia akcji powieści w zachodnich realiach (na przykład *Ciudad Trujillo* — pierwodruk pod tytułem *Ostatnia noc w Ciudad Trujillo*, Katowice 1962). Podobnie zrobił Jerzy Siewierski, który jako George Quiryn opublikował *Zaufajcie Drakuli* (Warszawa 1979), powieść zresztą bezlitośnie (i chyba przesadnie) wyszydzoną przez Barańczaka w *Książkach najgorszych*<sup>15</sup>, w zbiorze zaś pastiszów *Pięć razy morderstwo* (Warszawa 1976) zamieścił nowelę *Sprowadź mi męża, Barlow*, napisaną ewidentnie „pod Chandlera”.

Nie ustały jednak próby przeszczepiania elementów czarnego kryminału w tkankę powieści milicyjnej. Skotarczak zauważa, że „kryminały lat osiemdziesiątych robiły się coraz bardziej ponure”, ale tłumaczy to tylko tym, że „w jakiś sposób przecież oddawały w ten sposób [*sic!*] klimat swoich czasów. Nie nosiły pocieszenia, tak jak nie było go w otaczającej rzeczywistości”<sup>16</sup>. To wyjaśnienie nie wyklucza innego: że do budowy takiej atmosfery pisarze używali chwytów znanych z thrillera. Kiedy czytamy wymienione przez Skotarczak kryminały Wojciecha Wiktorowskiego, Andrzeja Kakieta czy Wojciecha Piotra Kwiatka, rozpoznajemy bezbłędnie implanty z czarnego kryminału, dzięki którym ów klimat jest taki, a nie inny. Implanty, dodajmy, umieszczone znów w otoczeniu, które je skutecznie neutralizuje, co zauważa autorka monografii — kolektyw lub zwierzchnik zawsze w końcu służą jako oparcie dla borykającego się z problemami służbowymi i osobistymi funkcjonariusza, którego ogarnia depresja<sup>17</sup>. Różnica w porównaniu z próbami z poprzedniego okresu polega może na tym, że rozwiązania problemów nie niwelują wcześniejszego wrażenia ogólnej ponurości świata przedstawionego.

Ciekawy finał tych prób przypomniało ostatnio wydawnictwo Wielki Sen, wznawiając w serii „Z »warszawą«” (Warszawa 2018) dwie minipowieści Marcina Lis-Kuklińskiego (*Podwójna pułapka* i *Przesyłka z Budapesztu*) oryginalnie wydane w latach 1990 i 1991, czyli tuż po upadku ustroju, który zrodził powieść milicyjną. Te dwie nowelki, nie wiadomo, czy pisane jeszcze w czasach PRL, czy zaraz po jej zakończeniu, są z pozoru powieściami milicyjnymi, jednak zawierają elementy, które w latach osiemdziesiątych i wcześniej nie przeszłyby przez sito cenzury. Zwierzchność hamująca zbytnią gorliwość młodego śledczego, konieczność tuszowania spraw, w które zamieszani są lokalni prominenci, itp. — to ciekawa kłamra z „kryminałem odwilżowym”. Zarazem można by uznać te dwie nowele za prekursorskie w stosunku do mającej się dopiero za lat parę narodzić powieści neomilicyjnej<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> S. Barańczak, *Cała prawda o Florydzie*, [w:] *idem, Książki najgorsze*, Poznań 1990, s. 117–119.

<sup>16</sup> D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 171.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 163.

<sup>18</sup> Zob. P. Kaczyński, *O powieści neomilicyjnej*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody...*

Przyjęcie w hipotetycznej monografii perspektywy literaturoznawczej dla oglądu powieści milicyjnej wymagałoby także bogatszego, niż robi to Dorota Skotarczak, uwzględnienia retorycznych cech formułowanego przez tę odmianę gatunkową przekazu. Autorka *Otwierać, milicja!*, jak już wspomniano, deklaruje traktowanie powieści milicyjnej jako „rodzaju źródła historycznego”, nie wykląda jednak nigdzie metodologii takiego podejścia. Domyślać się tylko można, że jest ona dość prosta — badaczka (z grubsza rzecz ujmując) prezentuje wizję świata przedstawionego w powieści milicyjnej na poszczególnych etapach jej istnienia i ocenia jej prawdziwość w kontekście rzeczywistości historycznej. Tymczasem już Barańczak, a zwłaszcza Kwiatek, dostrzegli, że ów obraz świata jest dość skomplikowany i wielowarstwowy — z punktu widzenia środków i celów — i w ostatecznym rozrachunku zawsze pełni funkcję perswazyjną.

Szczegółowo rozpatrzył to zagadnienie Kwiatek, wyodrębniając kolejne stopnie nasycenia powieści realiami w porządku narastania perswazyjnej celowości takich zabiegów. Powieść milicyjna, po pierwsze, „kokietuje czytelnika swojskością, »lokalnym kolorytem«. Dąży ona bowiem w pierwszej swej fazie do wyrobienia w odbiorcy odruchu pełnej akceptacji tego, co się będzie działo”<sup>19</sup>. Bohaterowie odwiedzają istniejące w rzeczywistości kawiarnie, popijają kawę „marago”, jedzą kiełbasę „zwyczajną”, słuchają transmisji radiowej z Wyścigu Pokoju lub oglądają *Stawkę większą niż życie* albo teatr „Kobra”.

Drugi poziom tych zabiegów polega na traktowaniu powieści kryminalnej niczym gazety, oczywiście gazety w ówczesnym rozumieniu, a więc na wypełnianiu tła „wziętymi z życia szczegółami i wydarzeniami, ciekawostkami z obszaru problemów handlu, gospodarki komunalnej, prawodawstwa, wąsko pojętej ekonomiki czy codziennych bolączek gospodyń domowych, mieszkańców małych miasteczek, badylarzy, dozorców, kolejarzy etc.”<sup>20</sup>. Mamy więc brudne pociągi, niedoświetlone ulice, nieciekawe menu w lokalach gastronomicznych i setki innych spostrzeżeń, jakie wypełniały ówczesne gazety tak często, że nabrały cech stereotypu. Znow czytelnik otrzymuje sygnał o prawdziwości przedstawionego świata, który ma go skłonić do „akceptacji tego, co się dzieje, poprzez »uśpienie« jego krytycyzmu i »uczujności« drogą wprowadzenia go w typowy, dobrze znany pejzaż”, ale, jak zauważył Kwiatek, w tym wypadku „pogłębienie zjawiska akceptacji nabiera [...] cech pewnej presji. Oto daje nam się sprawy, które powinny nas interesować przede wszystkim. Bez oporu akceptujemy opinie i ujęcia tematu, tak są one obiegowane i schematyczne”<sup>21</sup>.

Wreszcie trzeci poziom opisany zarówno przez Kwiatka, jak i Barańczaka: kryminał milicyjny w jeszcze większym stopniu niż klasyczna powieść detektywistyczna, w której też obowiązywał swoiście manichejski podział świata, wy-

<sup>19</sup> W.P. Kwiatek, *Zagadki bez niewiadomych, czyli kto i dlaczego zamordował polską powieść kryminalną*, Brwinów 2007, s. 130.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 131.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 133.



rażnie różnicuje całą opisywaną rzeczywistość na obszary „czarne” i „białe”. Stąd stereotypowe ujęcia realiów, polegające na przykład na tym, że przedstawiciele niektórych środowisk zawsze opisywani są pozytywnie (między innymi urzędnicy państwowi, funkcjonariusze szeroko pojętego aparatu ścigania wraz z rodzinami, robociarze-fachowcy, kombataneci), inni zaś niejako automatycznie stawiani są w kręgu podejrzenia. Nawet jeśli nie są akurat sprawcami danej zbrodni, to i tak mają coś na sumieniu — na przykład przedstawiciele prywatnej inicjatywy, rzemieślnicy, pracownicy spółdzielni, kelnerzy, często studenci, artyści. Prowadzą podejrzone interesy, rozwiązyły tryb życia albo po prostu są niesympatyczni. Z tych kręgów wywodzi się zwykle sprawca, inaczej niż w klasycznym kryminale, w którym kryje się on właśnie wśród osób o nieposzlakowanej opinii.

Wyłączywszy uprzednio system odruchów kontrolnych czytelnika, wprowadziwszy go w świat typowych, codziennych sytuacji, kryminal zaczyna kształtować coraz wyraźniej światopogląd czytelnika drogą podsuwania mu szczegółowego systemu ocen i wartości danych *a priori* i absolutnie mechanicznie<sup>22</sup>.

Peerelowska rzeczywistość jest więc w powieści milicyjnej poddawana rozmaitym zabiegom porządkującym, o czym winniśmy pamiętać, jeśli chcemy czytać te utwory jako świadectwo historyczne. Na pewno z większym zaufaniem traktować można rozmaite szczegóły życia codziennego i kultury materialnej, natomiast z dużo mniejszym stereotypowe przedstawienia postaw, zachowań, poglądów. W tych przypadkach mamy bowiem do czynienia ze schematycznymi uogólnieniami, które odzwierciedlają „oficjalną linię”, tworząc ewidentnie propagandowy obraz rzeczywistości. Dotyczy to również tych sytuacji, w których powieść milicyjna przedstawia świat postulowany raczej niż rzeczywisty, na przykład funkcjonariuszy aparatu ścigania, którzy nigdy nie nadużywają alkoholu i nie biorą łąpówek. Szczególnie wymownym przykładem przytoczonym przez Kwiatka są liczne w powieściach milicyjnych wzmianki o potędze prasy, której opinii boją się milicjanci i prokuratorzy<sup>23</sup>. Wszystko to ma miejsce w PRL, gdzie bez zgody odpowiednich organów, w tym cenzury, prasa nie mogła niczego opublikować.

Kwiatka te cztery wyróżnione w porządku coraz dalszego odbiegania od rzeczywistości strategie perswazyjne nazywa: „powieść jako bedeker”, „powieść jako gazeta”, „powieść kryminalna jako *roman à thèse*” i „powieść jako postulat”. Skotarczak w swych analizach dostrzega oczywiście ewidentne zafałszowania rzeczywistości i czasem je komentuje, nie wyróżnia jednak tak skrupulatnie poszczególnych warstw perswazyjnego przekazu, choć sama tę funkcję powieści milicyjnej przypisuje.

Osobnym problemem jest kompetencja autorów milicyjnych kryminałów. Stanisław Barańczak zauważył, że niektórzy z nich dość dawno nie mieli kontaktu z rzeczywistością, którą próbują opisywać. Na przykład Jerzy Edigey we-

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 137.

<sup>23</sup> Por. *ibidem*, s. 137–139.

dług Barańczaka na temat języka potocznego ma wyobrażenie „sprzed lat mniej więcej dwudziestu, kiedy to przyszłemu autorowi dwudziestu kilku powieści milicyjnych [pisane w 1975 roku — P.K.] zdarzało się jeszcze przejść po mieście piechotą”<sup>24</sup>. Podobnie Zygmunt Zeydler-Zborowski, z którego powieści *W kręgu podejrzania*, wydanej w roku 1975, zdumiony czytelnik może się dowiedzieć, że wszyscy mężczyźni „czeszą się pod górę, ekstrawagancka młodzież chodzi w wąskich spodniach i czarnych golfach, w kawiarniach pija się fruktowit, chevrolet uchodzi za najbardziej nowoczesny samochód”, a młodzieżowe wyrzutki słuchają płyt „Armstronga, Priestleya [!] i innych jazzowych [!] gwiazd”<sup>25</sup>. O słabej znajomości realiów u Zeydlera-Zborowskiego z właściwą sobie ironią pisał też nieco wcześniej Janusz Głowacki<sup>26</sup>.

Historyk oczywiście poradzi sobie z odróżnieniem tego, co w milicyjnych kryminałach jest kronikarskim zapisem rzeczywistości, od tego, co w PRL nie mogło mieć miejsca. Gorzej ze współczesnym przeciętnym czytelnikiem, który nie przeżywszy tamtych czasów, traktuje powieść milicyjną, podobnie jak tworzone z zupełnie innych pobudek komedie Stanisława Barei, jako wierny zapis życia w PRL. Tymczasem tak jak bar Apis z *Misia* jest hiperboliczną karykaturą, tak na przykład wizja wolnej prasy w powieści milicyjnej jest — jak zauważył Kwiatek — niemającym nic wspólnego z rzeczywistością elementem konwencji służącej funkcji perswazyjnej. Prawdziwy obraz życia w PRL powieść milicyjna rzadko przekazuje wprost. Od informacji stematyzowanej istotniejsza jest ta implikowana — to, co autorzy przekazywali niejako mimochodem, a co dziś ma wartość dokumentu. Świadcstwo tego, czym była PRL, znajdujemy na przykład w sferze wartości, którym hołduje narrator i pozytywni bohaterowie, uważający prywatny biznes za podejrzany margines życia gospodarczego. Jest to świat, w którym przykładowo kupienie przez kogoś motocykla marki Jawa niezawodnie kieruje na niego uwagę władz śledczych (J. Edigey, *Czek dla białego gangu*, Warszawa 1963), a sprawą wagi państwowej stawiającą na nogi całą milicję jest przemysł do Polski płaszczy ortalionowych, których jakoś nie potrafił wytworzyć przemysł państwowy (Z. Stewa, *Miliony majora G.*, Katowice 1972). W innej powieści zaczątkiem akcji jest śledztwo w sprawie kradzieży z wagonów kolejowych dobra luksusowego w postaci bułgarskich pomidorów (M. Patkowski, *Strzały w schronisku*, Warszawa 1969).

Takie właśnie głębiej ukryte (choć także historyczne) motywacje pewnych powieściowych sytuacji mogą ująć uwagi nawet historyka. Znow z pomocą może przyjść podejście literaturoznawcze, analiza struktury komunikatu i jego składników. Dorota Skotarczak zauważa na przykład, że dopiero z wydanej w 1970 roku

<sup>24</sup> S. Barańczak, *Ciaćki*, [w:] *idem*, *Książki najgorsze*, s. 44.

<sup>25</sup> S. Barańczak, *Jedenaste: Nie mieszaj*, [w:] *idem*, *Książki najgorsze*, s. 50–51. Podkreślenia w cytatach pochodzą od autora recenzji.

<sup>26</sup> J. Głowacki, *W nocy gorzej widać*, [w:] *idem*, *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*, Warszawa 1996.



powieści Kłodzińskiej *Potem przychodzi ktoś inny* dowiadujemy się, że kapitan Szczęsny „służył w Armii Krajowej. Miał więc — rzec można — nieortodoksyjny życiorys”<sup>27</sup>. Nie próbuje jednak wyjaśnić, dlaczego właśnie w tym czasie Kłodzińska zdecydowała się dać swemu bohaterowi taką przeszłość. Książka ukazała się w ostatnim roku władzy Gomułki, w czasach gdy ideowy patron Kłodzińskiej generał Mieczysław Moczar, człowiek, którego w marcu 1968 niektórzy chcieli widzieć jako następcę towarzysza Wiesława, wciąż jeszcze miał mocne poparcie w wielu kręgach: wśród części działaczy partyjnych, w aparacie MO i SB, wśród kombatantów, a także w pewnych kręgach publicystów, mimo że w lipcu 1968 roku przestał być ministrem spraw wewnętrznych. Powieść Kłodzińskiej przybiera w niektórych fragmentach postać peanu na cześć generała i tego wszystkiego, co wówczas uosabiała jego postać. Nie ma tu mowy o żadnych konkretnych wydarzeniach politycznych, a jednak czujemy atmosferę tego czasu. Cytowany przez Skotarczak fragment, z którego dowiadujemy się o akowskiej przeszłości Szczęsnego, swą strukturą i zawartością odzwierciedla ideologię „partyzantów”:

Znali się od pierwszych dni po wyzwoleniu kraju. Major, starszy o cztery lata, wówczas młodziutki kapral z piątego oddziału szturmowego 1 Brygady AL im. Ziemi Lubelskiej, odznaczony wysoko za walkę w Lasach Janowskich i Puszczy Solskiej, z nietajonym wzruszeniem słuchał, jak Szczęsny opowiadał o Powstaniu. I mimo iż walczyli nie w tych samych szeregach, to przecież wspólna im była odwaga, gorące umiłowanie wolności i wiara w nową — taką właśnie — Ojczyznę<sup>28</sup>.

Wszystko jest tu zgodne z polityką prowadzoną przez Moczara jako prezesa ZBoWiD-u (Związku Bojowników o Wolność i Demokrację), który lansował tezy o równej wadze przelanej krwi, organizował kombatantkie zloty, gdzie przy ognisku, grochówce i wódce bratali się byli żołnierze AL, AK, BCh. Takimi akcjami przyciągnął do kierowanego przez siebie związku sporo byłych akowców. Komunista Moczar nie miał oczywiście zamiaru przyznawać słuszności politycznej czynowi zbrojnemu Armii Krajowej, a hasła narodowo-patriotyczne miały mu pomóc w zbudowaniu zaplecza do walki o władzę w ramach jedynie słusznego ustroju. Nieprzypadkowo więc „starszym bratem” w tej relacji dwóch milicjantów jest major Daniłowicz, były alowiec, a Szczęsny — choć akowiec — wierzy w nową ojczyznę. Dopiero połączenie analizy retorycznego ukształtowania komunikatu ze znajomością kontekstu historycznego umożliwi jego właściwe zrozumienie.

Takich dopełnień wywodów Skotarczak można by zaproponować znacznie więcej. Nie zawsze zresztą musiałyby wynikać z przyjęcia innej perspektywy. Na przykład do wymienianych przez autorkę „antysolidarnościowych” kryminałów można by dorzucić *Śmierć nadjechała fiatem* Jerzego Parfiniewicza (Warszawa 1988), a prawem kontrastu *Inny czas* Andrzeja Dziurawca, niezwykle pozytywnie jak na powieść milicyjną przedstawiający przełom sierpniowy 1980 roku, choć wydany został w 1983, kiedy w oficjalnym obiegu raczej w ogóle tej tematyki,

<sup>27</sup> D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 76.

<sup>28</sup> A. Kłodzińska, *Potem przychodzi ktoś inny*, Warszawa 1970, s. 172–173.

kóra musiała ewokować wspomnienie zdelegalizowanej „Solidarności”, w świetle pozytywnym nie poruszano.

Niniejszy tekst nie jest jednak recenzją<sup>29</sup>, lecz jedynie zbiorem luźnych refleksji zainspirowanych pierwszą, pod wieloma względami udaną, próbą monografii powieści milicyjnej. Wydaje się, że można z zamieszczonych tu uwag wysnuć dwa wnioski: po pierwsze — warto dalej badać tę swoistą odmianę gatunkową powojennej literatury popularnej w Polsce, można bowiem o niej powiedzieć znacznie więcej, niż udało się zawrzeć w monografii Doroty Skotarczak; po drugie — najważniejsze w takich badaniach jest podejście interdyscyplinarne, łączące metody co najmniej dwóch nauk: historii i literaturoznawstwa, a pomocniczo i innych (na przykład bibliologii).

## Bibliografia

- Barańczak S., *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL. Rozdział VI: W kręgu powieści: Nadludzie w niebieskich mundurach*, [w:] *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wybór, oprac. i posł. A. Poprawa, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2017 [wyd. oryg.: Paryż 1983].
- Barańczak S., *Książki najgorsze*, wyd. 2 zmien., Wydawnictwo a5, Poznań 1990.
- Dudziński R., *Dlaczego milicjant zamknął podejrzanego w kasie pancерnej?*, [w:] *Sylwester Chęciński*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Gajt, Wrocław 2015.
- Dudziński R., *Milicjanci, milicja i specjaliści. Proceduralny aspekt powieści milicyjnej*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, EMG, Kraków 2016.
- Dudziński R., *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje — motywy — konteksty*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017.
- Dudziński R., *Wszystkie kobiety poręcznika Borewicza. Kobiecość i męskość w serialu 07 zgłoś się w kontekście jego literackiego pierwowzoru*, [w:] *Kobieca strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016, <http://tricksterzy.pl/download/kobieca-strona-popkultury/>.
- Głowacki J., *W nocy gorzej widać*, [w:] *idem, Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1996.
- Kaczyński P., *Detektyw amator w powieści milicyjnej. Kilka dopowiedzeń*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów. Instytut Filologii Polskiej. Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2016.
- Kaczyński P., *O powieści neomilicyjnej*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów. Instytut Filologii Polskiej. Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2014.
- Kaczyński P., *Świat poprawiony. Autentyczne sprawy kryminalne jako tworzywo powieści milicyjnej*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje*, red. A. Gemra,

<sup>29</sup> Dlatego darujemy sobie na przykład wytykanie autorce książki błędów rzeczowych i lapsusów, takich jak choćby zaliczenie *Ulewy* Słomczyńskiego do powieści sensacyjnych, zrobienie z Vicki Baum mężczyzny czy nazwanie Antoniego Słonimskiego — „Słomińskim”. Nie omawiamy także wszystkich poruszonych w monografii wątków, na przykład rozdziałów dotyczących cenzury czy inwigilacji Andrzeja Piwowarczyka przez SB.

- Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów. Instytut Filologii Polskiej. Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2015.
- Kaczyński P., *Wielki przeciwnik, podwójne życie i przebieranki. Tradycje powieści tajemnic w kryminałach Anny Kłodzińskiej*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, EMG, Kraków 2016.
- Kłodzińska A., *Potem przychodzi ktoś inny*, Warszawa 1970.
- Kwiątek W.P., *Zagadki bez niewiadomych, czyli kto i dlaczego zamordował polską powieść kryminalną*, Wydawnictwo Piekarska 221B, Brwinów 2007.
- Małochleb P., *Dziedzictwo powieści milicyjnej. PRL jako temat literatury popularnej*, [w:] *Opowiadanie PRL*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, Warszawa 2011.
- Skotarczak D., *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL*, Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Szczecin-Warszawa 2019.
- Walc K., *Detektywi Zygmunta Zeydlera-Zborowskiego*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, EMG, Kraków 2016.
- Walc K., *Nie tylko powieść milicyjna. Kryminalne serie PRL-u: „Klub Srebrnego Klucza”, „Labyrinth” i „Seria z Jamnikiem”*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów. Instytut Filologii Polskiej. Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2014.
- Walc K., *Stare kryminały. O powieściach Jerzego Edigeja*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, EMG, Kraków 2015.

## Reflections on the milicja-novel in the margins of the book *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL* by Dorota Skotarczak

### Summary

The paper is a set of thoughts on the milicja-novel, inspired by the book *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL* by Dorota Skotarczak. This book, being a work of a historian, treats the milicja-novel as a specific historical source, transformations of which are a reflection of changes in the social and political environment of the Polish People's Republic. The author of the paper suggests other methodological possibilities, showing via chosen examples, that using methods of literary studies, e.g. considering the category of the literary convention or the rhetorical formation of the discourse, allows one to find complete responses to many research questions. Considering the literary methods of forming the message can also prevent an oversimplified view of the milicja-novel as a historical source. As a conclusion, further research on this genre of popular literature is postulated, while the author considers an interdisciplinary approach, connecting methods of at least two sciences: history and literary studies, and additionally others (e.g. bibliography), to be the most appropriate.



## **III. Fantasy, SF i przygoda**



**Joanna Kokot**

ORCID: 0000-0002-4648-3402

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **Od legendy do faktu — od faktu do legendy. Wczesne romanse podróżnicze H. Ridera Haggarda**

**Słowa kluczowe:** H. Rider Haggard, romans podróżniczy, legenda, zaginione cywilizacje, peritext

**Keywords:** H. Rider Haggard, quest romance, legend, lost civilizations, peritext

Koniec wieku XVIII i wiek XIX to okres geograficznych wypraw badawczych między innymi do interioru Afryki, do których intensyfikacji walnie przyczyniło się założenie w 1788 roku Królewskiego Towarzystwa Geograficznego. Już w roku 1770 James Bruce, podróżując po Sudanie i Etiopii, odkrył jezioro Tana i źródła Nilu Błękitnego (wówczas uznane za źródła całej rzeki). Pod koniec XVIII wieku inny szkocki podróżnik, Mungo Park, na zlecenie Towarzystwa Afrykańskiego prowadził badania nad biegiem rzeki Niger. Szczyt odkryć przypada na drugą połowę wieku XIX. W latach 1850–1856 David Livingstone przemierzył Afrykę z zachodu na wschód, odkrywając między innymi Wodospad Wiktorii, natomiast podczas późniejszej wyprawy (1866–1873) dotarł między innymi do jeziora Tanganika (odkrytego w 1858 roku przez Richarda Francisa Burtona i Johna Hanninga Speke’a). W latach 1860–1863 James Augustus Grant i John Hanning Speke badali bieg górnego Nilu, odkrywając miejsce wypływu tej rzeki z Jeziora Wiktorii. Richard Thornton wraz z Karlem Klausem von der Deckenem podjął pierwszą próbę zdobycia masywu Kilimandżaro (odkrytego w latach czterdziestych przez niemieckich podróżników Johanna Ludwiga Krapfa i Johanesa Rebmana). Wreszcie Henry Morton Stanley w latach 1876–1877 poprowadził wyprawę po dorzeczu Konga — była to kontynuacja ekspedycji rozpoczętej



w 1871 roku, mającej na celu zbadanie źródeł Nilu. To jedynie niektóre z licznych ekspedycji, które wszakże nie wyeliminowały wszystkich białych plam na mapie Afryki.

Wszystkie te wyprawy, o których głośno było w ówczesnej prasie, stały się źródłem inspiracji dla pisarzy przełomu XIX i XX wieku. Podobnie jak gwałtowny rozwój techniki sprowokował rozwój tak zwanego romansu scjencyficznego w Anglii, tak wyprawy geograficzne dały początek spekulacjom dotyczącym nie tylko topografii dotąd niezbadanych obszarów, ale też zamieszkujących je ludów i ich kultur. Między 1880 a 1920 rokiem rozwinęła się odmiana powieści przygodowej zwana *quest romance* (używana jest także nazwa „romans imperialny”), w której motywacją akcji jest wyprawa w niezbadane dotąd rejony świata. I taką właśnie wyprawę do interioru afrykańskiego podejmują protagoniści trzech najwcześniejszych romansów H. Ridera Haggarda: *Kopalni króla Salomona* (*King Solomon's Mines*, 1885), *Allana Quatermaina* (1887) i powieści *Ona* (*She*, 1887)<sup>1</sup>.

W pierwszym z utworów trzej Anglicy — Allan Quatermain, sir Henry Curtis i kapitan Good — wraz z tajemniczym Zulusem, przedstawiającym się jako Umbopa, wyruszają na poszukiwanie brata sir Henry'ego, George'a, który zaginął, próbując odnaleźć legendarne kopalnie diamentów. Kierując się szesnastowieczną mapą, podróżnicy odkrywają kraj Kukuanich, odcięty od cywilizowanego świata pustynią i wysokimi górami. W *Allanie Quatermainie* celem wyprawy tych samych trzech postaci (tym razem towarzyszą im Zulus Umslopogaas i Francuz Monsieur Alphonse) jest legendarna kraina Zu-Vendis w samym sercu Afryki, zamieszkała przez białą rasę<sup>2</sup>. Podobną wyprawę podejmują główni bohaterowie utworu *Ona*: profesor Holly i jego wychowanek Leo Vincey; ich celem jest odzyskanie królestwa nieśmiertelnej i wiecznie młodej Ayeshy, by pomścić przod-

<sup>1</sup> Podstawą analizy są następujące wydania: H.R. Haggard, *King Solomon's Mines*, London-Toronto-Melbourne [b.d.w.] (polski przekład: H.R. Haggard, *Kopalnie króla Salomona*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2013); *idem*, *Allan Quatermain, Being an Account of his Further Adventures and Discoveries in Company with Sir Henry Curtis, Bart., Commander John Good, R.N., and one Umslopogaas*, Chicago [b.d.w.] (tłumaczenie cytatów własne); *idem*, *She. A History of Adventure*, London 1887 (polski przekład: H.R. Haggard, *Ona. Dzieje niezwykłej przygody*, przeł. W. Jerzyński, Poznań 2014).

<sup>2</sup> Nawet jeśli idea rdzennej białej ludności zamieszkującej tereny centralnej bądź południowej Afryki mogłaby wydać się fantastyczna, była ona zakorzeniona w ówczesnych spekulacjach sprowokowanych odkryciem ruin starożytnych kamiennych miast w Wielkim Zimbabwe. Zgodnie z dziewiętnastowiecznymi teoriami dawna cywilizacja Czarnej Afryki była znacznie słabiej rozwinięta w porównaniu ze współczesnymi jej cywilizacjami białej rasy, a zatem nie mogłaby stworzyć podobnych konstrukcji. Stąd teorie o egipskim, wczesnoportugalskim czy fenickim pochodzeniu owych budowli (Haggard wyraźnie skłania się ku wersji fenickiej); echa owych teorii pojawiają się w komentarzach zawartych w odnarratorskich lub odedytorskich przypisach, w których próbuje się wyjaśnić początki cywilizacji odkrytych przez podróżników — nie tylko wciąż istniejącej kultury Zu-Vendis, ale też tych kultur, których ślady znajdują się w świecie przedstawionym książeczki *Ona* czy *Kopalni króla Salomona*. Por. L. Stiebel, *Creating a Landscape of Africa: Baines, Haggard and Great Zimbabwe*, „English in Africa” 2001, nr 28, s. 129.

ka Leo, kapłana Kallikratesa, który wiele stuleci wcześniej poniósł śmierć z ręki pięknej władczyni.



W każdym przypadku miejsce będące celem wyprawy protagonistów jest zarazem znane i nieznanie. Nieznane, jako że wciąż czeka na odkrycie (a raczej ponowne odkrycie), znane — ponieważ jest przedmiotem legend i pogłosek, nawet jeśli początkowo są one przez protagonistów traktowane na w pół poważnie.

Istotnie, początkowo może się wydawać, że opowieści o ukrytych cywilizacjach i zapomnianych skarbach nie mają pokrycia w rzeczywistości. Nie ma nikogo, kto mógłby potwierdzić istnienie kopalni króla Salomona: José da Silvestra, który cztery stulecia przed właściwą akcją utworu podjął pierwszą próbę dotarcia do nich, nigdy nie powrócił z wyprawy; jego potomka zabijają trudy podróży przez pustynię; George Curtis ginie bez śladu. Przyjaciel Allana, niejaki Evans, który opowiada mu o kopalniach, usłyszał o nich od pewnego szamana — nie jest to najbardziej wiarygodne źródło informacji. Gdy Good słyszy o owym miejscu, jego komentarz jest więcej niż sceptyczny: „No cóż [...] dwa razy objechałem świat na okrągło, byłem we wszystkich jego portach, ale niech zawisnę na stryczku, jeśli kiedykolwiek słyszałem czy czytałem osobliwszą historię”<sup>3</sup>. Nie on jeden kwestionuje prawdziwość opowieści. Nawet Umbopa — zuluski towarzysz podróżników, który ostatecznie okazuje się prawowitym władcą Kukuanich Ignosim — mówi o kraju swoich narodzin, jakby był on ziemią z legendy, krainą cudów i magicznego piękna: „To dziwny kraj, kraj czarów i przepięknych rzeczy, kraj dzielnych ludzi, drzew i strumieni, gór pod śniegiem i wielkiej białej drogi. Tak słyszałem, cóż jednak po słowach? Mrok zasiewają. Ci, co przeżyją, zobaczą” (*Kopalnie króla Salomona*, s. 75).

Informacja o Zu-Vendis dociera do Allana, Gooda i Curtisa za pośrednictwem misjonarza Mackenziego, który z kolei usłyszał ją od uciekiniera z północy. Na nieszczęście uciekinier umiera, a misjonarz nie ma pojęcia, co sądzić o jego rewelacjach: „nie jestem w stanie powiedzieć, czy jest w tym choćby źdźbło prawdy” (*Allan Quatermain*, s. 42). Nie bardziej prawdopodobna jest starożytna historia miłosna z powieści *Ona*, zgodnie z którą Ayesha, wiecznie młoda i zjawiskowo piękna kobieta, w akcie zazdrości zabija swego ukochanego Kallikratesa, podczas gdy jej ciężarna rywalka, egipska księżniczka Amenartas, ucieka, by zapoczątkować linię mścicieli, kończącą się na Leo Vinceyu. Gdy Holly kończy czytać ową historię spisaną (a raczej przetłumaczoną) przez ojca Leo, jego pierwsza myśl to: „biedny mój przyjaciel w swym szaleństwie także i tę historię zmyślił” (*Ona*, s. 45).

<sup>3</sup> H.R. Haggard, *Kopalnie króla Salomona*, s. 33. Pozostałe odniesienia do tej i pozostałych powieści znajdują się w nawiasach w tekście głównym.

Jednakże te pozornie niewiarygodne historie są przynajmniej częściowo potwierdzone śladami materialnymi: dokumenty datowane na odległą przeszłość. Allan jest w posiadaniu mapy sporządzonej w 1590 roku przez da Silvestrę, na której pokazana jest droga do kopalń, oraz listu Portugalczyka, mówiącym o odkryciu i skarbu, i kraju Kukuanich. Co ważne, mapa nie jest zawieszona w geograficznej próżni: zaznaczone są na niej rzeki wyraźnie znane protagonistom (Kalukawi i Lukanga), co może być pomocne do zlokalizowania samego miejsca na mapie Afryki. W książce *Ona* świadectwu Amenartas, egipskiej księżniczki, zapisanemu na glinianej skorupie, towarzyszą zapiski sporządzone przez potomków Kallikratesa, którzy podjęli trud wyprawy do królestwa Ayeshy. Pełnią one funkcję podobną do nazw geograficznych na mapie da Silvestry: jedne umieszczają legendarne obszary w kontekście świata znanego postaciom (i czytelnikom), drugie tworzą pomost między starożytnym zapisem a czasami współczesnymi, wskazując na ciągłość między legendarną przeszłością a teraźniejszością Leo i Holly'ego.

Co więcej, pogłoski o ukrytych cywilizacjach będących celem ekspedycji uwiarygodnione są także przez materialne pozostałości innych legendarnych czy mitycznych miejsc, na które natknęli się ongiś protagoniści. Sam Allan opowiada swoim towarzyszom o starożytnej drodze, którą przemierzał w czasach swojej młodości, prowadzącej do niedokończonej galerii, z jakichś powodów zaniechanej przez budowniczych:

Jest tam szeroka droga dostawcza wykuta w litej skale, a kończy się ona wejściem do czegoś w rodzaju podestu. W środku widać sterty przetykanego złotem kwarcu poukładane do przeróbki, co sugeruje, że kopiący, kimkolwiek byli, musieli miejsce to opuścić w pośpiechu. Podest ten obudowany jest na dobre dwadzieścia kroków i powiem tylko, że to kawał świetnej roboty. (*Kopalnie króla Salomona*, s. 28)

Nic nie wiadomo o cywilizacji, która stworzyła ową drogę, podobnie jak nic nie wiadomo o budowniczych miasta, do którego ruin dotarł ongiś przyjaciel Allana, Evans, podejrzewając, że mogą być to szczątki biblijnego Ofiru, którego lokalizacja wciąż pozostaje tajemnicą.

Wagę owych śladów odnośnie do wizji świata przedstawionej w utworach Haggarda potwierdza fakt, że odkryte przez podróżników kultury same mają tajemniczą przeszłość i własne legendy. Do kraju Kukuanich dotrzeć można drogą wyciętą w skale, która nie mogła być dziełem obecnych mieszkańców tego regionu. Jej nazwa — Wielka Droga Salomona — podobnie jak płaskorzeźby przedstawiające wojowników na rydwanach wskazuje na znacznie dawniejsze pochodzenie, jeszcze sprzed czasów, gdy na tych ziemiach pojawili się Kukuanie. I chociaż sir Henry powątpiewa, że ich budowniczy byli istotnie poddanymi króla Salomona, nie zaprzecza starożytnej proveniencji budowli:

— No cóż, nazwano ten trakt Wielką Drogą Salomona — rzekł sir Henry po dokładnym zbadaniu starodawnych dzieł sztuki — ale, wedle mej skromnej opinii, zanim stanęli tu ludzie Salomona, wcześniej przybyli na tę ziemię Egipcjanie. Jeśli nawet nie są to rzeźby egipskie lub fenickie, to ogromnie je przypominają. (*Kopalnie króla Salomona*, s. 110)

Wejścia do grobowca królów kukuańskich strzegą posągi zwane przez tubylców „Milczącymi”, w których Allan rozpoznaje pogańskie bóstwa znane mu ze Starego Testamentu: Astarte, Kemosza i Milkoma, którym Salomon oddawał cześć pod wpływem swoich żon. Jak twierdzi odwieczna szamanka Kukuanich, Gagool, zarówno droga, jak i kopalnie oraz posągi zostały wykonane przez białych ludzi ongiś zamieszkujących te ziemie:

Kto położył wielką drogę, powiedzcie! Kto pokrył obrazami skały, rzeknijcie mi? Kto Trzy Milczące ustawił nam tak, że patrzą w czelusć otchłani? [...] Wy nie wiecie, ale ja wiem! Biali ludzie, którzy tu byli przed wami, którzy będą, gdy was zabraknie, którzy was pożrą i zniszczą. (*Kopalnie króla Salomona*, s. 147)

Zbroje i topory bojowe podarowane Allanowi i jego towarzyszom przez Ignosiego także pochodzą z odległej przeszłości. „Nie wiemy, kto je zrobił, a teraz zostało ich już tylko kilka” (*Kopalnie króla Salomona*, s. 156), powie Infadoos, stryj Ignosiego.

Z kolei w książce *Ona* królestwo Amahaggerów powstało na ruinach dawnej cywilizacji Kôr — nawet jeśli przetrwały jej materialne pozostałości, obecni mieszkańcy nie wiedzą nic o swoich poprzednikach. Płomień Życia, źródło nieśmiertelności Ayeshy, to relikwium owych zamierzchłych czasów, nie tylko poświadczający niezwykle umiejętności ludu Kôr, ale i wskazujący na istnienie praw odmiennych od tych, które znane są protagoniście: słup ognia zapewnia temu, kto w niego wstąpi, wieczne życie i młodość.

Tak więc również ukryte kultury mają swoje legendy, nawet jeśli nie dotyczą one niedostępnych regionów, ale zamierzchłej przeszłości. Niezależnie od przyjętej perspektywy legendy poświadczane są materialnymi śladami, dowodzącymi, że mogą być one czymś więcej niż tylko opowieściami bez pokrycia w faktach. Relikwium przeszłości potwierdza prawdziwość przynajmniej niektórych elementów legend, wypełniając luki w czasie, podobnie jak Allan, Good i Curtis wypełniają luki w przestrzeni, zmieniając białe plamy *terrae ubi leones* w znane i zbadałe obszary. Ostatecznie legendy o ukrytych cywilizacjach okazują się faktem. A przynajmniej tak mogłoby się wydawać.

\* \* \*

Odkrycie i opisanie legendarnych cywilizacji nie jest równoznaczne z przyłączeniem ich do znanego świata. Mimo że kraina Kukuanich, a także Kôr i Zu-Vendi zostały odkryte przez garstkę śmiałków, wciąż pozostaną one enklawami. Naturalne przeszkody strzegące owych królestw przed intruzami — zabójcza pustynia i wysokie góry w *Kopalniach króla Salomona*, zdradliwe bagna w powieści *Ona* czy liczne bariery Zu-Vendis w *Allanie Quatermainie* — przecież nie znikną, a zatem ziemie te pozostaną równie niedostępne dla kolejnych eksploratorów jak przedtem. Zadbają o to i sami mieszkańcy ukrytych królestw. W Zu-Vendis

kilka Komitetów Pogranicza pracowało na różnych odcinkach granic [...] aby sprawdzić, czy istnieją jakiegokolwiek możliwości wejścia lub wyjścia; w rezultacie odkryto przeoczony dotąd tunel umożliwiający skomunikowanie się ze światem zewnętrznym. Tunel ten, najwyraźniej jedyny, [...] ma zostać skutecznie zablokowany. (*Allan Quatermain*, s. 246)

Nawet jeśli Allan Quatermain we wstępie do „swoich” „kopalni króla Salomona” wskazuje na konieczność podjęcia dalszych studiów nad florą i fauną krainy Kukuanich i obyczajami tego ludu, sama kraina pozostanie nieosiągalna dla potencjalnych badaczy. Ignosi, król Kukuanich, oznajmia: „Żaden biały człowiek nie przekroczy odtąd granicy gór, nawet jeśli się żywy przez nie przedostał” (*Kopalnie króla Salomona*, s. 278), odrzucając w ten sposób „dobrodziejstwa”, jakie mógłby przynieść kontakt z zachodnią cywilizacją<sup>4</sup>. Nie ma więc możliwości, aby pójść w ślady protagonistów i kontynuować ich studia i obserwacje.

Także sami protagoniści znikają ze znanego świata. Holly i Leo Vicy udają się do Tybetu, a więc w nieznaną. Umslopogaas ginie w walce, Allan umiera od ran wkrótce po tym, jak kończy swoje wspomnienia, podczas gdy sir Henry i Good decydują się pozostać na zawsze w Zu-Vendis. Co więcej, Monsieur Alphonse, który powraca do Europy z rękopisem Allana, ginie z pola widzenia i nawet wysiłki George’a Curtisa nie doprowadzą do jego odnalezienia. Ziemie odkryte przez bohaterów Haggarda ponownie zapadają w niebyt wraz ze swymi odkrywcami. Nawet homodiegetyczny wydawca książki *Ona* (to jest rękopisu Holly’ego) powątpiewa w prawdziwość opowieści, proponując inne jej interpretacje:

Zrazu skłonny byłem sądzić, że opowieść o kobiecie, na którą w majestacie jej niemal niezliczonych lat, jakby rzucony mrocznym skrzydłem nocy, pada cień wieczności, to jakaś wielka alegoria, której sensu nie jestem w stanie dociec. Potem pomyślałem, iż może jest to śmiała próba odmalowania możliwych efektów posiadania praktycznej nieśmiertelności, stającej się udziałem istoty, która siły swe czerpała z ziemi i w której piersi — jakże ludzkiej — pulsowały, wzbierały i opadały namiętności tak samo, jak w otaczającym świecie niespokojnie pulsują, wzbierają i opadają wiatry i fale. (*Ona*, s. 12)

<sup>4</sup> Według Richarda Patesona zakończenie *Kopalni króla Salomona* pozostawia kraj Kukuanich „w duchu, jeśli nie faktycznie, kolonią brytyjskiego imperium” (B. Street, *The Savage in Literature*, London 1975, s. 123, cyt. za: R.F. Pateson, *King Solomon’s Mines: Imperialism and Narrative Structure*, „The Journal of Narrative Technique” 1978, nr 2, s. 120; jeśli nie podano inaczej, z ang. przeł. J.K.). Dowodem na owo skolonizowanie ma być obietnica złożona przez Ignosiego sir Henry’emu, dotycząca zaprzestania polowań na czarownice i zabijania ludzi bez sądu (jak gdyby sądy były wynalazkiem europejskiej kultury!). Jak powie Pateson: „W rezultacie białe wpływy w krainie Kukuanich powróciły po upływie wielu stuleci” (*ibidem*, s. 121). Nieco wątpliwa to teza, zważywszy na zdecydowaną negatywną ocenę zachodniej cywilizacji dokonaną przez Ignosiego (wspomina on o handlarzach bronią i alkoholem, a także o misjonarzach wzbudzających lęk przed śmiercią jako o zagrożeniu dla prawdziwych i szlachetnych wojowników). Tak właśnie ową przemowę Ignosiego interpretuje Norman A. Etherington (*Rider Haggard, Imperialism, and the Layered Personality*, „Victorian Studies” 1978, nr 1, s. 75–76), sprzeciwiając się twierdzeniom, jakoby Haggard gloryfikował imperialne dążenia białego człowieka. Sojusz między Ignosim a trzema podróżnikami to nie poddanie krainy Kukuanich europejskiej (brytyjskiej) cywilizacji, lecz sojusz między wielkimi ludźmi: dla Curtisa, Gooda i Quatermaina — i tylko dla nich — droga do królestwa Ignosiego stoi otworem.

Istotnie, jedynymi śladami przygód w obcych krajach są rękopisy pozostawione przez podróżników — i to nie tylko rękopisy Holly’ego i Allana. Jeszcze przed podjęciem ekspedycji najważniejszym (choć nie do końca uznanym za wiarygodne) źródłem informacji były listy czy zapiski pozostawione przez wcześniejszych podróżników. Co istotne, dokumenty te nie są niezależnymi od siebie notatkami, ale można je postrzegać jako wielowarstwowe zbiory — kolejne zapiski nadbudowane są na wcześniejsze podania, funkcjonując jako ich suplementy, kontynuacje czy wersje.

W *Kopalniach króla Salomona* Allan otrzymuje od José da Silvestre kawałki płótna, na których widnieje mapa, i list dotyczący odkrycia kopalni. Mapa ma swój odpowiednik w kopii sporządzonej przez Allana, podczas gdy list został przepisany przez Silvestre, później zaś przełożony z portugalskiego na angielski przez Allana. Każda wersja zbliża oryginalny dokument do czasów współczesnych.

Zasada ta jest jeszcze bardziej oczywista w powieści *Ona*. Do świadectwa Amenartas spisane na skorupie dołączone zostały jego przekłady na średnio-wieczną łacinę (krój gotycki) i współczesną angielszczyznę (ten ostatni sporządzony został przez ojca Leo). Kolejne suplementy to transkrypcja oryginalnego tekstu świadectwa (pismo uncjalne) i jego transliteracja na współczesny grecki, a także transliteracja przekładu na łacinę, dokonane przez Holly’ego. Z kolei inskrypcji po drugiej stronie skorupy, stanowiącej jej centralną część, a spisanej po łacinie (pismem gotyckim), towarzyszy przekład na średnioangielski (także pismo gotyckie) — Holly dodaje do obydwu dokumentów transkrypcję tekstu ze skorupy, jej transliterację i transliterację tłumaczenia angielskiego.

Istotne jest, że kolejne wersje oryginalnego dokumentu nie są po prostu wspomniane w narracji. Wszystkie zostały przytoczone czy to przez narratora, czy to przez homodiegetycznego wydawcę opowieści. W *Ona* facsimile obydwu stron skorupy to frontysepis powieści, podczas gdy transkrypcje, transliteracje i przekłady wplecione są w narrację, co więcej — przytoczone są w oryginalnej pisowni: jako pismo gotyckie albo pismo uncjalne. Także w *Kopalniach króla Salomona* portugalski oryginał listu da Silvestry został zacytowany w przypisie<sup>5</sup>; zamieszczona jest też mapa prowadząca do kopalni. Tak więc czytelnik ma do dyspozycji wszystkie dokumenty przeglądane przez protagonistów. Zauważmy jednak, że żadna z wcześniejszych, nieangielskich, wersji zapisków nie dodaje nic, jeśli chodzi o przebieg zdarzeń czy wiedzę czytelnika o przedstawionej rzeczywistości. Pozornie są one jedynie świadectwem erudycji autora albo przydają kolorytu opowiadanej historii.

Są one jednak istotne. Rysuje się bowiem ekwiwalencja między dokumentami i mapami „przytaczanymi” w opowieściach a samymi opowieściami, będącymi materialnym faktem w wewnątrztekstowej rzeczywistości. Narracje Holly’ego i Allana funkcjonują bowiem jako kontynuacja przytaczanych świadectw z prze-

<sup>5</sup> Przypisu tego nie ma w polskiej wersji powieści.



szości, jako kolejny zapis poszukiwana Ayeshy, kolejna wersja opowieści o uwiedzeniu, kolejny „list” potwierdzający istnienie krainy Kukuanich i „kopalni króla Salomona”. Legendarne ziemie i ich mieszkańcy, stawszy się faktem, nie popadają w zapomnienie, ale z powrotem obracają się w legendę — wraz ze swymi odkrywcami, którzy znikają ze znanego świata<sup>6</sup>.

\* \* \*

Jednakże legenda nie należy wyłącznie do świata wewnątrztekstowego. Zauważmy, że nie dość, iż narracje Holly’ego i Allana spisane są w pierwszej osobie, to także ich publikacja jest faktem w świecie przedstawionym. We wstępie do *Kopalni króla Salomona* Allan otwarcie komentuje to, że opowieść jest już w druku, podobnie jak czyni to homodiegetyczny wydawca książki *Ona*, podczas gdy w *Allanie Quatermainie* rękopis Allana trafia do George’a Curtisa za pośrednictwem Monsieur Alphonse’a, a finalna notka sugeruje, że to właśnie George jest odpowiedzialny za opublikowanie tekstu. Stematyzowanie publikacji manuskryptów i zdefiniowanie Holly’ego i Allana jako faktycznych autorów książek<sup>7</sup>, które trafią do rąk rzeczywistych czytelników, zaciera granicę między rzeczywistością wewnątrz- i pozatekstową.

Co więcej, konstrukcja romansów Haggarda jest analogiczna do sposobu, w jaki ułożone są dokumenty w rzeczywistości fikcyjnej. Podczas gdy fikcyjne świadectwa wzbogacone są o kontynuacje i późniejsze wersje, zbliżające je do czasów protagonisty, opowieść narratora poszerzona jest o peritekst znacznie bardziej rozbudowany niż w utworach literackich współczesnych Haggardowi i równie wielowarstwowy co intratekstowe serie dokumentów. Są przypisy dodane przez nadawcę homodiegetycznego, a więc należącego do przedstawionej rzeczywistości. A ściślej — przez kilku nadawców.

Przypisy nie są bowiem jednorodne, jeśli chodzi o ich autorstwo (powtórzmy — autorstwo fikcyjne, jako że wszystkie są ostatecznie dziełem samego Haggarda). Po pierwsze (chronologicznie rzecz ujmując), mamy przypisy samego narratora (odpowiednio Allana bądź Holly’ego), wyraźnie dodane po tym, gdy ukończona została właściwa opowieść. Dostarczają one dodatkowych wyjaśnień dotyczących faktów przedstawionych w narracji, wypełniając w ten sposób luki informacyjne

<sup>6</sup> Wyrażna jest tu analogia do zakończenia przygód podróżników w krainie Kukuanich. Po śmierci Twali, syna uzurpatora, Ignosi śpiewa pieśń sławiącą bohaterskie czyny jego białych przyjaciół, podczas gdy cios zadany Twali przez Curtisa zapamiętany będzie jako „cios Inkubu” („Inkubu” to imię nadane sir Henry’emu przez Kukuanich). Protagonisci stają się więc częścią legendy opowiedzianej przez przyszłe pokolenia Kukuanich.

<sup>7</sup> Jak powie Richard D. Mullen: „Wszystkie opowieści z Allanem Quatermainem zostały re-komponowane przez samego Allana, Haggard zaś funkcjonuje jedynie jako wydawca” (*idem, The Books of Rider Haggard. A Chronological Survey*, „Science Fiction Studies” 1978, nr 5, s. 287), w ten sposób uzasadniająca obecność nazwiska Haggarda na stronie tytułowej.



lub czyniąc pozornie niekonsekwentną historię bardziej wiarygodną, bądź też modyfikują wcześniejsze opinie narratora. Niektóre z nich niosą dalsze informacje na temat przemierzanych ziem, ich flory i fauny, a także (rzeczywistych i fikcyjnych) kultur. Na przykład w *Kopalniach króla Salomona* znaleźć można wiele przypisów na temat obyczajów Kukuanich oraz analogicznych obyczajów innych, znanych, ludów afrykańskich, w *Allanie Quatermainie* zaś oprócz notek o krainie Zu-Vendis pojawia się seria przypisów opisujących obyczaje Zulusów i Masajów.

Odnarratorskie przypisy wprowadzają kolejny poziom czasowy, nadbudowany nad czasem narracji właściwej i funkcjonujący jako dodatkowa rama. Następny poziom tworzą przypisy, jakimi wypowiedzi Allana i Holly'ego opatrzył anonimowy (fikcyjny) wydawca, sygnowane podpisem „Editor”. Zazwyczaj są to erudycyjne notki, które komentują wypowiedź narratora, korygując jego błędy lub dostarczając więcej informacji na temat historycznego i kulturowego kontekstu (odwołując się do źródeł znanych z pozatekstowej rzeczywistości). Druga z tych funkcji jest szczególnie wyraźna w książce *Ona*, w której wydawca wyraźnie rywalizuje z erudytą Hollym.

Co istotne, wydawca należy do pogranicza między rzeczywistością przedstawioną w utworach a rzeczywistością zakładanych odbiorców książki. Prawda, że we wszystkich przypadkach opowieść narratora traktowana jest poważnie, jako relacja o faktach, a nie jako literacka fikcja. W powieści *Ona* nadawca przypisów to ewidentnie ten sam wydawca, który jest także autorem wstępu i który przyznaje się do znajomości z Hollym i Leo Vinceyem, tak więc nie ma żadnych wątpliwości, że jest częścią tego samego świata co rzeczywistość opowieści Holly'ego. W *Kopalniach króla Salomona* i *Allanie Quatermainie* nadawca przypisów określa narratora jako „Mr Quatermain”, co sugeruje, że komentuje on wypowiedzi rzeczywistej osoby (naturalnie rzeczywistej ze swojego punktu widzenia), nie zaś literackiej postaci.

Zarazem jednak przypisy te nie są wyłącznie ani prostym przedłużeniem narracji, ani dopiskiem autorstwa innego nadawcy niż narrator, lecz wciąż funkcjonują w czysto fikcyjnym procesie komunikacji. Już samo miejsce, w którym pojawia się głos wydawcy — przypisy — należy konwencjonalnie raczej do poziomu wypowiedzi odautorskiej czy odredaktorskiej, biorącej w nawias przedstawioną rzeczywistość i raczej utwierdzającej ramy jej fikcyjności niż je niwelującej: komentowana jest bowiem książka, a nie po prostu opowieść narratora. W utworze Haggarda mamy więc do czynienia z przemieszaniem poziomów komunikacji, a raczej z zatarciem granic między nimi przez przypisy. Przypisy odnarratorskie wyznaczają — jak mówiliśmy — dodatkowy plan czasowy (jako dodane już po ukończeniu opowieści), a także funkcjonują jako narzędzie stylizacji na wspomnienie, wciąż jednak pozostając jako wypowiedź w sferze fikcyjnego świata (czy raczej sytuacji narracyjnej); natomiast przypisy wydawcy, podobnie jak wstęp w książce *Ona*, komentują publikację — tę samą, którą czytelnik trzyma właśnie w ręce. I do tegoż czytelnika są adresowane.

Owo wrażenie zatarcia granicy wyznaczanej ramami narracji potęguje jeszcze obecność przypisów niesygnowanych, których nadawca również jest kategorią nadrzędną w stosunku do narratora (przypisy te pojawiają się we wszystkich wydaniach utworów, stanowiąc ich integralną część). Niepewność co do statusu ontologicznego ich autora umożliwia identyfikowanie tego ostatniego już to z rzeczywistym wydawcą albo osobowym autorem utworu (brak podpisu), już to z fikcyjnym wydawcą lub narratorem opowieści (brak dystansu do przedstawionej rzeczywistości i potraktowanie jej poważnie). Ów podwójny status nadawcy przypisów komplikuje się dalej w późniejszych wydaniach utworów, w których pojawiają się odsyłacze do kolejnych książek Haggarda opowiadających historie jedynie zasygnalizowane w narracji *Kopalni króla Salomona* czy *Allana Quatermaina* (cykl o przygodach Allana liczy sobie kilkanaście pozycji, które powstały już po opublikowaniu omawianych tu dwóch powieści). Odsyłacze te wyraźnie dotyczą sytuacji komunikacyjnej, w jaką uwikłana jest dana książka w rzeczywistości faktycznych czytelników, a zarazem ich nadawca podpisuje się „Editor”, a zatem być może (choć nie musi) identyfikowany z fikcyjnym redaktorem przygotowującym do druku opowieści Allana czy Holly’ego i tak samo sygnującym swoje uwagi.

Taka stratyfikacja przypisów nie tylko zaciera granicę między światem wewnątrz- i pozatekstowym; kolejne warstwy notek pełnią także funkcję analogiczną do tej, jaką pełnią kolejne dokumenty w przedstawionych rzeczywistościach (a może to ta sama rzeczywistość?) wszystkich trzech romansów. Podobnie jak w kolejnych transkrypcjach, transliteracjach i tłumaczeniach w powieści *Ona* i *Kopalniach króla Salomona* albo następujących po sobie notkach i imionach niedoszłych mścicieli spisanych na skorupie w historii *Ona*, im bardziej zewnętrzne (i późniejsze) są dane przypisy, tym bliższe są one świata czytelników — osobowych czytelników romansów Haggarda.

Tak więc legenda, w którą ostatecznie obracają się ukryte kultury i czyny ich odkrywców, zostaje jakby przeniesiona do świata rzeczywistego czytelników. Periteksty, zacierając ramy narracji, sprawiają, że opowieści reinterpretują także rzeczywistość pozatekstową — nie na poziomie faktów, ale na poziomie możliwości. Podobnie jak romans scjentyficzny spekuluje na temat możliwych wynalazków technicznych, tak *quest romance* spekuluje na temat mitów i legend, które mogłyby okazać się prawdziwe i wkroczyć w życie poszczególnych osób — i to nie tylko z fikcyjnego uniwersum.

## Bibliografia

- Etherington N.A., *Rider Haggard, Imperialism, and the Layered Personality*, „Victorian Studies” 1978, nr 1, s. 71–87.
- Haggard H.R., *Allan Quatermain, Being an Account of his Further Adventures and Discoveries in Company with Sir Henry Curtis, Bart., Commander John Good, R.N., and one Umslopogaas*, W.B. Conkey Company, Chicago [b.d.w.].

- Haggard H.R., *King Solomon's Mines*, Cassel and Company Ltd., London-Toronto-Melbourne-Sydney [b.d.w.].
- Haggard H.R., *Kopalnie Króka Salomona*, przeł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2013.
- Haggard H.R., *Ona. Dzieje niezwyklej przygody*, przeł. W. Jerzyński, Wydawnictwo Zysk i Ska, Poznań 2014.
- Haggard H.R., *She. A History of Adventure*, Longmans, Green and Company, London 1887.
- Muller R.D., *The Books of Rider Haggard. A Chronological Survey*, „Science Fiction Studies” 1978, nr 5, s. 287–291.
- Patteson R.F., *King Solomon's Mines: Imperialism and Narrative Structure*, „The Journal of Narrative Technique” 1978, nr 2, s. 112–123.
- Stiebel L., *Creating a Landscape of Africa: Baines, Haggard and Great Zimbabwe*, „English in Africa” 2001, nr 28, s. 123–133.

## Legend into fact — fact into legend: H. Rider Haggard's early quest romances

### Summary

The late eighteenth and nineteenth centuries are the time of great geographical explorations and discoveries which also constituted a source of inspiration for the *fin-de-siecle* writers. Between 1880 and 1920 there emerged a variant of adventure fiction, usually defined as the “quest romance” or “imperial romance”. The article discusses three such texts by H. Rider Haggard: *King Solomon's Mines* (1885), *Allan Quatermain* (1887) and *She* (1887). It concentrates mainly on the interrelation between fact and legend (the process of one turning into the other) and on the function of the peritext — the title page, the introduction, the footnotes or the quoted texts from the fictional reality — in establishing that relation as well as blurring the barrier between the fictitious world and the world of the actual readers.



**Juraj Malíček**

ORCID: 0000-0001-7505-6904

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovenská republika

## Slovanská fantasy globálnym popkultúrnym fenoménom\*

**Kľúčové slová:** populárna kultúra, fantasy, mainstream, žáner, fikčný svet

**Słowa kluczowe:** kultura popularna, fantasy, mainstream, gatunek, świat fabularny

**Keywords:** popular culture, fantasy, mainstream, genre, fictional world

20. decembra 2019 mala na Netflixu premiéru prvá sezóna mimoriadne očakávaného fantasy seriálu *The Witcher* (ďalej len ako *Zaklínač*). Tvorilo ju osem plus-mínus hodinových epizód, pričom neoficiálne zdroje uvádzajú, že rozpočet prvej sezóny sa pohyboval kdesi medzi 70 a 80 miliónmi dolárov, čo je o 20 miliónov viac ako mala prvá sezóna seriálu *Game of Thrones*. To len kvôli predstave, aký je *Zaklínač* veľký a aké do neho Netflix vložil nádeje. Obrovské, druhá sezóna bola totiž ohlásená už pred premiérou prvej, teda bez ohľadu na jej potenciálny komerčný neúspech, o ktorom už dnes vieme, že sa nestal. Prvá sezóna *Zaklínača* v špecifických meraniach úspešnosti produktov streamovacích služieb totiž prekonal a seriál *Mandalorian* zo sveta *Hviezdnych vojen*.

Môžeme teda skonštatovať, že *Zaklínačovi* sa podarilo presadiť v mainstreame populárnej kultúry napriek tomu, že svojím fundamentom predstavuje esenciálnu podobu žánru fantasy. Lebo tým je *Zaklínač* predovšetkým, nielen ako globálne populárny videoherný fenomén, ale predovšetkým svojim celkom pôvodným literárnym fundamentom. Niežeby seriál *Game of Thrones* fantasy nebol, len išlo o akúsi „light“ verziu s minimom paralelných inteligentných druhov — žiadni elfovia, žiadni trpaslíci, žiadni hovoriaci draci —, s minimom praktizo-

---

\* Príspevok vznikol v rámci riešenia grantovej úlohy KEGA č. 033UKF-4/2019: *Popkultúrne štúdiá ako platforma na revitalizáciu humanitných disciplín*.

vanej mágie a s relatívne redukovaným centrálnym dramatickým oblúkom súboja metafyzického dobra a zla, čo síce explicitne nie je prítomné ani v *Zaklínačovi*, ale fantasy samotné na tom stojí.

Zaklínač jednoducho je z hľadiska príslušnosti k žánru viac ako Tolkienov *Pán prsteňov* či Howardov *Conan*, teda viac ako základné, definujúce archetexty fantasy, ktorými sa síce inšpirovali aj *Game of Thrones*, ale len voľne, sprostredkovane, na úrovni akejsi alternatívnej historizácie fikčného sveta. Zaklínač je podstatne iný, nie „light“ fantasy, ale „fat“, „tučná“ fantasy so všetkým, čo k tomu patrí. Základných inteligentných druhov je minimálne päť, z toho štyri antropomorfné (ľudia, trpaslíci, elfovia, driády) a jeden reptiliomorfný (draci), plus všakové mutácie a poddruhy, k tomu niekoľko druhov mágie, nechýba motív putovania, dôležitými hráčmi sú osud a predurčenie a tak vôbec. Fantasy v jednej zo svojich čírych, esenciálnych podôb, ba čo viac, fantasy v jednom zo svojich vrcholov, čosi, čo sa v diváckom vedomí nedá redukovať na menej podstatný motív — ako sa to dialo pri prvkoch fantasy v *Game of Thrones*. Celkom jednoducho, Zaklínač je viac fantasy ako kedy bude *Game Of Thrones* aj v tých najodvážnejších interpretáciách a mainstream si na to prekvapivo ľahko zvykol.

Inak sformulované, ak vedľa seba postavíme dva globálne úspešné fantasy seriály, *Zaklínača* a *Game of Thrones*, môžeme ich síce vzájomne porovnávať a konfrontovať, k čomu permanentne dochádza aj kvôli tomu, že seriály zdieľajú časť výrobného štábu, ide však o porovnávanie veľmi nešťastné, súvisiace predovšetkým s tým, že ako *Game of Thrones*, tak *Zaklínač* sú televízne fantasy seriály inšpirované slávnymi literárnymi fantasy predlohami, ktoré však v čase prvého uvedenia ich televíznych adaptácií v mainstreame prakticky nikto nepoznal. Nie doslovne nikto, čítalo ich ale podstatne menej ľudí, ako sa dívalo, pričom fanúšikovia a znalci literárnych predlôh síce boli vo výhode, ale vo výsledku to nič neznamenalo.

Podme už ale konečne k veci, podme k tomu, prečo nás Zaklínač zaujíma podstatne viac ako akékoľvek iné fantasy, pričom „nás“ znamená nás, fanúšikov, programových divákov a čitateľov fantasy, ktorí do Zaklínačovho sveta vstúpili dramaticky skôr, ako začal jestvovať vo svojej dnešnej globalizovanej podobe.

To, čoho sme v prípade Zaklínača svedkami, totiž nie je ničím menším ako definitívnym zavŕšením premeny lokálneho na globálne, zavŕšením prechodu z periferie do toho najprudšieho mainstreamu. Z poľského Wiedźmína a česko-slovenského Zaklínača sa stal *The Witcher*, globálny popkultúrny fenomén. Rozmenené na drobné to znamená, že podľa fantasy ságy lokálneho autora vznikol v Hollywoode fakt veľký a fakt drahý seriál vyrobený a distribuovaný Netflixom, teda jedným z najväčších globálnych hráčov na poli streamingových služieb.

Zaklínač je pôvodne literárna fantasy postava poľského spisovateľa Andrzeja Sapkowskeho, ktorá sa po prvýkrát objavila v rovnomennej poviedke publikovanej v roku 1986, v dvanástom čísle poľského časopisu *Fantastyka*. Na pôde fantasy debutujúci Sapkowski v nej unikátnym spôsobom spojil motívy z hneď

troch zdanlivo nekompatibilných (sub)žánrov, aby predstavil hrdinu, akého, paradoxne, dovtedy fantasy nepoznalo. Do mestečka prichádza celkom westernovsky cudzinec, tajomný muž odnikiaľ, nevyberá si tú slušnejšiu krčmu, ale tú drsnú, aby v nej na miestnych lumpoch, ktorí budú do cudzina „skákať“, lebo „skáču“ vždy, predviedol, čoho všetkého je schopný. O tri odstavce a tri mŕtve telá ďalej už vieme, že si robil promo, predstavoval sa. Je zaklínač, potulný likvidátor príšer riadiaci sa cechovým kódexom. Zabíja za peniaze, likviduje škodnú, nepomáha prostému ľudu len tak, ale prevádzkuje živnosť. Nájomný zabijak príšer, síce s vlastným morálnym kódexom, ale takým, čo nekorešponduje s väčšinovou morálkou a morálkou davu už vôbec nie. Nezaujíma ho ani dobro ani zlo, neverí na ne. Kedysi býval človekom, ale už sa za neho neopovažuje, stojí akoby bokom, mimo a vo svojom remesle sa riadi jediným pravidlom. Nezabíja príšery disponujúce inteligenciou. Dej sa zauzluje, poviedka košatie a v momente, keď sa čitateľ dozvie, že zaklínačovou úlohou bude stráviť noc v krypte so strigou, pôvodne dcérou miestneho panovníka, a tak ju zbaviť jej prekliatia, čitateľovi dôjde, že ten príbeh predsa už pozná, že vlastne ide o ľudovú rozprávku, ale prerozprávajú tak, aby to pôsobilo zmyslupľnejšie.

Druhá poviedka o zaklínačovi toto čitateľské podozrenie len potvrdzuje a pri tretej už si je čitateľ celkom istý, že to, s čím Sapkowski experimentuje, je vlastne ľudová slovesnosť uchovaná v rozprávkach ako slabý derivát, odvar pôvodných udalostí. A tie akoby Sapkowski vo svojich poviedkach reštauroval, rekonštruoval z náznakov, čo sa nám uchovali v rozprávkach. Kdesi kedysi akosi žilo mladé dievča, dedička, ktorá sa mala stať obeťou následníckych hier, to dievča uväznili, ono zvlčilo, zvidlo svojho strážcu, ušlo do lesov, kde obcovalo s podobnými vyledencami, opantalo ich, ovládlo a začali páchať zlotu. Ona bola mladá a krásna, ich bolo sedem, žili spolu a ich príbeh, deformovaný nánosmi času poznáme ako rozprávku o Snehulienke a siedmich trpaslíkoch. Lenže tá Sapkovskeho verzia, akože pôvodná, je podstatne lepšia, uveriteľnejšia, dáva jednoducho väčší zmysel. A hra na vytváranie intertextuálnych metatextov z notoricky známych rozprávok pokračuje, pričom každá ďalšia poviedka je ešte lepšia, ešte zmyslupľnejšia, ešte objavnejšia.

Zaklínač v nich už nevystupuje ako čistý likvidátor, jeho funkcia v príbehoch sa mení, nezriedka dokonca akoby ťahal za kratší koniec, stáva sa z neho pozorovateľ vo svojom vlastnom príbehu odkrývajúci dosiaľ neznáme pozadia a kontexty. Hrdina redukovaný na tlmočníka medzi malou morskou vílou a jej ľudským nápadníkom, ona by mu rada „pustila ikry“, lenže on sa ani za ten svet nechce premeniť. Alebo v inom príbehu „vyšetrovateľ“, ktorý vnesie svetlo do toho, ako to naozaj bolo s kráskou a zvierat'om, respektíve s trojružou (neoprávnený vstup na cudzí pozemok, vandalizmus, kupliarstvo). Zároveň platí, že každá z desiatich autonómnych uzatvorených poviedok, ktoré Sapkowski napísal pred tým ako zaklínačov príbeh rozvinul do poctivej veľkej epickej ságy, výborne funguje aj pri opätovnom čítaní, keď už poznáme obsah i pointu a tešíme sa len



z literárneho majstrovstva, v ktorom dialógy fungujú aspoň tak dobre ako opisy a zvláštnu potechu spôsobuje Sapkowskeho až minuciózný popis choreografie akčných sekvencií.

Tie poviedky sú naozaj vynikajúce, nedostižné, to najlepšie, čo Sapkowski napísal, čo však neznamená, že následná sága je slabšia. Nie je, len už vieme, že jej autorom je ktosi, kto fantasy mimoriadne dobre rozumie a jeho síce spočiatku nedeklarovanou, avšak v samotnej realizácii písania fantasy permanentne prítomnou ambíciou je rehabilitovať tento žáner vo vzťahu k zdanlivo sofistikovanejšiemu sci-fi.

Ťažiskovou z tohto uhla pohľadu je Sapkowskeho esej *Kráľ Artuš*<sup>1</sup> a angažovaná publicistika programovo venovaná *fantasy*<sup>2</sup>, v ktorej Sapkowski preukazuje mimoriadnu erudíciu a kompetencie nielen ako tvorca fantasy, ale predovšetkým ako čitateľ disponovaný zodpovedajúcim vzdelaním.

Fantasy je v jeho interpretácii eskapistickým literárnym žánrom vyrastajúcim z mýtopoetickej tradície veľkých mytologických rozprávání (grécko-helénska mytologická tradícia, anglosaská mytologická tradícia, židovsko-kresťanská mytologická tradícia), ľudovej slovesnosti a národných folklórov a beletristických paratextov, ktoré sú v nich síce kontextovo ukotvené, ale fungujú autonómne. V súlade s literárno-vednou tradíciou Sapkowski identifikuje dva základné veľké prototexty fantasy, už spomínaného Conana Roberta E. Howarda a cyklus z prostredia Stredozeme J.R.R. Tolkiena, teda diela a autorov, ktorí — podobne ako Jules Verne a Herbert G. Wells v prípade sesterského sci-fi — definujú dva základné prístupy k žánru, dve línie, dva modely. Tým prvým je tzv. *sword & sorcery*, fantasy meča a mágie, akčná, priamočiara heroic fantasy, hrdinská fantasy, v ktorej fantastické ozvláštnenie plní funkciu atraktívnych kulís v akčnom dobrodružstve neohrozeného hrdinu — héroso, ktorého prototypom je Howardov Conan. Druhým je tzv. *high fantasy*, „vysoká“ fantasy, ktorej ambíciou je prostredníctvom príbehu vypovedať čosi, čo samotný príbeh presahuje smerom k alegórii či podobenstvu, čosi dôležité, závažnejšie, akési poznanie, ktoré príbeh ako taký presahuje. A práve prototypom tohto *spôsobu* fantasy je Tolkienova Stredozem. Tiež jej síce nechýba ústredný hrdina, avšak je to hrdina ducha, často obeť predestinácie, niekto, kto je hrdinom viac existenciálnym ako heroickým, niekto ako Frodo.

Sapkowski oba tieto koncepty nielenže dôverne pozná, ale ako autor s nimi aj celkom vedome pracuje, pričom jeho ambíciou, jeho programom je poukázať na umelosť týchto konštrukcií, respektíve na to, že vo finále sa vzhľadom na autorský zámer stávajú bezpredmetnými. Fantasy podľa Sapkowskeho je rovnakou mierou *high fantasy* i *sword & sorcery* a Zaklínač predstavuje hlavného hrdinu, ktorý je

<sup>1</sup> Publikovaná v roku 1995, v českom preklade vyjdúvšia napríklad v knihe *Magické střípky*.

<sup>2</sup> Napr. V šedých horách zlato není aneb hrst úvah o literatuře fantasy — dostupná online na [http://www.sapkowski.cz/v\\_sedych\\_horach\\_zlato\\_neni.asp](http://www.sapkowski.cz/v_sedych_horach_zlato_neni.asp) (dostup: 1.07.2021), *Kánon fantasy* — dostupná online na <https://www.legie.info/temp/kanon-fantasy.htm> (dostup: 1.07.2021), či *Subžánry subžánru* — „Ikarie“ 12, 2001, s. 41–46.

rovnako Frodom ako Conanom. Gerald z Rivie je modelový akčný hrdina, vydedenec, mutant vládnuci nadprirodzenou silou a obratnosťou a zároveň magickými schopnosťami, ku ktorým má prístup vďaka špeciálnemu výcviku. Sprvu bezcieľne putuje krajinou a ako námezdný prevádzkovateľ svojrázneho remesla rieši problémy. Je niekým, koho si jednoducho možno najať a zároveň zostáva žoldnírom, ktorý nemusí a nezdiera hodnotové rámce tých, pre ktorých pracuje. Gerald z Rivie je zároveň hrdinom, ktorý je determinovaný vlastnou existenčnou tiesňou prameniaca práve z jeho vykorenenosti, je kýmisi, kto je natoľko iný, že nie je a nemôže byť súčasťou spoločenstva a počas trvania ságy prechádza dramatickým vnútorným vývojom, prijíma predestináciu a navzdory svojej prvotnej prirodzenosti sa stáva nápomocným osudu v jeho vyššom pláne.

A naozaj, Zaklínač ako hrdina autonómnych na sebe nezávislých poviedok, ktoré predchádzajú ságe a do lineárneho naratívneho cyklu sú samotným autorom usporiadané až spätne pri opätovnom vydaní, má Gerald relatívne blízko ku Conanovi, ktorého primárnym domovským prostredím sú tiež poviedky a plastickým dramatickým hrdinom sa stáva až prostredníctvom vývoja v rámci ságy, čo vynikajúco ilustruje aj vzťah zdrojových literárnych textov o Zaklínačovi — tri zbierky poviedok a päťdielna sága — a jeho popkultúrnych adaptácií, ktoré v rámci celoplošnosti expandujú mimo pôvodný umelecký druh a sprítomňujú Zaklínača ako komiks, najprv v Poľsku, neskôr na globálnom trhu ako celovečerný hraný film a seriál s lokálnym dopadom<sup>3</sup>, ako videohernú trilógiu žánru RPG a napokon ako globálny veľko-rozpočtový seriál.

Zlomovým momentom, ktorý Zaklínačovi ako do roku 2007 primárne lokálnej literárnej fantasy ságe, otvoril cestu na globálny trh, bolo vydanie počítačovej hry *Wiedźmin*, vyvinutej poľským videoherným štúdiom CD Projekt Red na PC, neskôr na Mac OS, ktorú na globálny videoherný trh distribuovala spoločnosť Atari pod názvom *The Witcher*. Koncept hry samotnej sa síce literárnou ságou inšpiruje minimálne, preberá z nej však ťažiskový prvok, postavu neohrozeného lovca monštier, zaklínača, ktorý takmer identicky so svojim literárnym predobrazom hrdinu poviedok (nie ságy), funguje ako modelový héros, teda — vzhľadom na žáner videohry RPG — ako ideálna postava. Hranie v roliach, Role Playng Game, je totiž videoherným žánrom, ktorý preberá herné mechanizmy z tzv. hier na hrdinov, pričom základným herným prvkom je rozvoj postavy, vylepšovanie schopností a s nimi paralelne stúpajúca náročnosť. Hrať za zaklínača potom vlastne

<sup>3</sup> Zaklínač sa už totiž jednej seriálovej adaptácie dočkal, v roku 2002 ju v domácej, poľskej produkcii realizoval režisér Jacek Brodzki, a hrali v ňom naozaj veľké poľské hviezdy (Michał Żebrowski, Olaf Lubaszenko, Anna Dymna), len to akosi celkom nevyšlo, lebo napriek na poľské pomery veľkorysému rozpočtu je na výslednom tvare vidieť, že tých peňazí jednoducho nebolo dosť. Platí však, že z hľadiska adaptovania literárnej látky do autonómneho televízneho tvaru seriálu veľmi niet čo vytknúť a ak sa na tých trinást epizód pozrieme takto spätne, určite nejde len o takú malú, bezvýznamnú kuriozitu. Tou by skôr mohol byť film, ktorý vznikol zostrihom seriálu a do kín bol uvedený o rok skôr, oko fanúšika však poteší aj ten.

znamená túto postavu rozvíjať a vylepšovať, čo je presne motív, ktorý dokážeme identifikovať aj v literárnej predlohe. Zaklínač je vďaka tomu vlastne *prirodeným* videoherným hrdinom, hoci jeho domovským svetom sa videohry stali až sekundárne. A pokiaľ prvá videohra o Zaklínačovi naznačila aj jeho videoherný potenciál, jej prvé a druhé pokračovanie, vyvinuté už aj na špecifické videoherné zariadenia — na konzoly — urobili zo Zaklínača globálnu videohernú značku. Fenomén natoľko populárny, že začala byť možná jeho vysoko-rozpočtová mainstreamová seriálová adaptácia, ktorá sa však navracia k pôvodnému Sapkowskeho konceptu veľkého mytologického rozprávania, zrodívšieho sa z epizodických dobrodružstiev, ktoré ságe predchádzali.

Preto je veľmi dobré, že Sapkowski figuroval ako kreatívny poradca aj pri vzniku dosiaľ finálnej podoby tohto popkultúrneho artefaktu — netflixovského seriálu, ktorý hráčom videohier predstavuje ich hrdinu v jeho primárnej podobe. Tu je zaujímavé, že vôbec prvý preklad Zaklínača do anglického jazyka a jeho vydanie v USA a vo Veľkej Británii nasledovalo až po vydaní prvej videohry.

Prvá séria seriálu *The Witcher* predstavuje osem hodín trvajúci incipit, úvod do fantastického sveta, expozíciu, v ktorej predstavuje nielen hlavného hrdinu literárnej ságy, ale i ďalšie ťažiskové postavy, dieťa prekvapenia Ciri a čarodejníčku Yennefer, teda triumvirát postáv, ktorých veľkým epickým príbehom je všetko to, čo sme ešte síce v seriáli nevideli, avšak čo už poznáme v prípade, ak nie sme len divákmi seriálu, ale i hráčmi videohier a predovšetkým tretieho dielu, ktorý má k literárnej predlohe najbližšie a samozrejme, ak sme i čitateľmi Sapkowskeho ságy.

A tu dochádza k ďalšiemu dôležitému významovému posunu. Seriálový Zaklínač si totiž vytvára vlastnú naratívnu štruktúru, ktorá na rozdiel od literárnej predlohy nie je lineárna, sujet a fabula v nej netvorí chronologickú jednotu, ale sú vo vzájomnom vzťahu diachrónne, príbeh sa odohráva paralelne v troch základných časových rámcoch, pričom divák sám sa musí zorientovať v tom, čo je v rámci seriálu jeho „prítomnosť“, čo „minulosť“ a čo „budúcnosť“, ak prijmemo také časové rozvrhnutie, v ktorom „prítomnosť“ predstavuje dej prvej epizódy. Jednotiacim prvkom troch základných časových rovín je finále prvej série, stretnutie Geralda a Ciri. Seriálový Zaklínač sa tak stáva pôvodným dramatickým útvarom, ktorý nie je otrockým prepisom, ale je v pravom zmysle adaptáciou, teda dielom, ktoré nemá z hľadiska kvality zmysel porovnávať s predlohou. Osobitým prvkom hodným pozornosti je kreatívne využitie postavy Geraldovho sidekicka, spoločníka a sprievodcu Marigolda, igríca, truvéra, joglara, potulného barda a trubadúra, ktorý do Zaklínačovho seriálového rozprávania vnáša autotematický prvok. Marigold reinterpretuje zaklínačove dobrodružstvá, vytvára z nich príbehy, poetizuje a dramatizuje faktické udalosti, premieňa ich na balady a piesne a v rámci fikčného seriálového sveta vytvára zaklínačov idealizovaný obraz. V rámci príbehov mu tak vlastne vytvára čosi, čo by sme s trochou príпустného zveličenia mohli nazvať public relations, PR. Marigold je tak vedľajšia, ale dôležitá postava, ktorej funkciou je prerozprávať príbeh, nie tak, ako sa stal, nie tak, aby bol správou, ale tak, aby

niesol posolstvo, aby vytváral obraz. A to vo vzťahu k literárnej predlohe, k poviedkam, ktoré predznamenávajú ságu a mnohé z nich tvoria kosť seriálových epizód, tak ako keby Marigold spätne revidoval priamo Sapkowskeho, respektíve tú jeho autorskú stratégiu, v ktorej prostredníctvom poviedok demýtizoval rozprávky, prepisoval ich ako sa mu javilo pravdepodobnejšie, že by sa mohli udiat. A Marigold v seriáli robí opak, reinterpretuje Zaklínačove misie tak, aby vyzerali ako rozprávky. Pomyselne akoby sa takto uzatváral kruh, v rámci ktorého sa z udalosti stáva mýtus a z mýtu vyrastá udalosť, ktorá sa znova stáva mýtom.

Zaklínač vo všetkých svojich podobách, vo všetkých svojich inkarnáciách, vo všetkých svojich verziách — ako literárne dielo, komiks, televízny seriál a film, ako séria troch videohier a napokon opäť ako seriál — predstavuje významovú mohutnosť žánru fantasy, ba dokonca, je svojím spôsobom univerzálnym esenciálnym fantasy príbehom, ktorý, hoci smeruje k pointe, nie je pointou motivovaný. Žáner populárnej kultúry fantasy sa v Sapkowskeho interpretácii a následných reinterpretáciách, adaptáciách a verziách stáva modelovým príkladom budovania funkčného fikčného sveta, ktorý je natoľko významovo polyfunkčný, že sa stáva prístupný širokému mainstreamu bez toho, aby oslaboval svoj žánrový fundament.

## Bibliografia

- Dědinová T. *Po divné krajině: charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury*, Masarykova univerzita, Brno 2015.
- The Encyclopedia of Fantasy*, red. J. Clute, J. Grant, Orbit, London 1999.
- Maliček J., *Popkultúra: návod na použitie*, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra 2012.
- Sapkowski A., *Čas opovržení*, Leonardo, Ostrava 1996.
- Sapkowski A., *Krev elfů*, Leonardo, Ostrava 1995.
- Sapkowski A., *Křest ohněm*, Leonardo, Ostrava 1997.
- Sapkowski A., *Magické střípky*, Leonardo, Ostrava 2009.
- Sapkowski A., *Maladie*, Leonardo, Ostrava 1996.
- Sapkowski A., *Paní jezera*, Leonardo, Ostrava 2000.
- Sapkowski A., *Subžánry subžánru*, „Ikarie“ 12, 2001, s. 41–46.
- Sapkowski A., *Tandaradei!*, Leonardo, Ostrava 1994.
- Sapkowski A., *Věž vlaštovky*, Leonardo, Ostrava 1998.
- Sapkowski A., *Yrrhedesovo oko*, R.S.G, Ostrava 1995.
- Sapkowski A., *Zaklínač — Bouřková sezóna*, Leonardo, Petřvald u Karviné 2014.
- Sapkowski A., *Zaklínač — Meč osudu*, Winston Smith, Praha 1993.
- Sapkowski A., *Zaklínač — Stříbrný meč*, Winston Smith, Praha 1992.
- Sapkowski A., *Zaklínač — Věčný oheň*, Winston Smith, Praha 1993.

## Slavic fantasy as a global pop cultural phenomenon

### Summary

The aim of the paper is to introduce or rather (re)present *The Witcher* as a model-like pop cultural phenomenon illustrating the mechanisms within the framework of which a local hero, the main character of fantasy narratives written by Andrzej Sapkowski, transforms into a global hero. The Witcher — the character as well as the trademark, or rather brand — represents popular culture *pars pro toto* and emblematically a pop cultural artefact, undergoing a transformation on an axis from short stories to a novel saga, becoming an object of local cinematic and television-based adaptation and also a thematic basis for a successful digital-game series distributed globally, as well as recently a source of a high-budget television series designed for a global television market.

**Joanna Płoszaj**  
ORCID: 0000-0002-8302-0917  
Uniwersytet Wrocławski

## **Krew i brud. Uwagi na temat estetyki oraz poetyki opisów śmierci w cyklu o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego**

**Słowa kluczowe:** Andrzej Sapkowski, *Wiedźmin*, fantasy, literatura polska, literatura popularna, pornografia śmierci, literackie obrazy ciała, śmierć w literaturze

**Keywords:** Andrzej Sapkowski, fantasy, *The Witcher* series, Polish literature, popular literature, pornography of death, literary images of a human's body, death in literature

### **Debiut Andrzeja Sapkowskiego i jego znaczenie dla rozwoju polskiej literatury fantasy**

Gdy w 1986 roku Andrzej Sapkowski opowiadaniem *Wiedźmin* debiutował na łamach miesięcznika „Fantastyka”, prawdopodobnie nikt, włącznie z redaktorami czasopisma, nie przypuszczał, że tekst ten okaże się przełomowy dla polskiej literatury fantastycznej: zapoczątkuje nie tylko jeden z najpopularniejszych polskich cykli literackich<sup>1</sup>, lecz także — w dalszej perspektywie — jedyny jak

<sup>1</sup> Cykl o wiedźminie składa się obecnie z dwóch tomów opowiadań: *Ostatnie życzenie* (1993) i *Miecz przeznaczenia* (1992) oraz powieści: *Krew elfów* (1994), *Czas pogardy* (1995), *Chrzest ognia* (1996), *Wieża Jaskółki* (1997), *Pani Jeziora* (1999), a także wydane po 14 latach *Sezonu burz* (2013). Dla całościowego ujęcia dzieła Sapkowskiego proponuję określenie „cykl o wiedźminie”, „cykl wiedźmiński”, świadomie unikając popularnego „saga o wiedźminie”. Przede wszystkim dlatego, że to drugie odnosi się jedynie do publikowanego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku powieściowego pięcioksięgu, a zatem jest określeniem węższym. Ponadto zostało ono arbitralnie narzucone przez wydawcę. Sam autor był temu niechętny, prawdopodobnie mając świadomość genealogicznych uwikłań słowa „saga”, które zostało tu błędnie zaproponowane. Zob. A.E. Gra-

dotąd supersystem rozrywkowy utworzony wokół bohatera wykreowanego przez polskiego autora<sup>2</sup>. Utwór został nadesłany w ramach ogłoszonego przez redakcję miesięcznika Drugiego Konkursu Literackiego „Fantastyki”, a sam Sapkowski przyznawał, że miał nadzieję, iż sięgnięcie po mało wówczas jeszcze w Polsce znany — jak mu się zdawało — gatunek literatury popularnej<sup>3</sup> wyróżni go na tle innych autorów<sup>4</sup>. Nikła obecność fantasy w oficjalnym obiegu wydawniczym nie oznaczała bynajmniej braku zainteresowania wśród odbiorców i początkujących twórców — wynikała raczej z niezrozumienia wspomnianego gatunku przez redaktorów preferujących inne odmiany literatury fantastycznej — w szczególności science fiction. Debiut Sapkowskiego prawdopodobnie najlepiej odzwierciedlał tę sytuację, łódzki autor zajął bowiem w konkursie trzecie miejsce<sup>5</sup>, co Maciej Parowski (jeden z członków jury) po latach komentował następująco: „lobby fantastyki problemowej było wówczas w »Fantastyce« silniejsze od rozrywkowego, a »Wiedźmin« za dobrze się czytał, by stanąć na szczycie podium”<sup>6</sup>.

Określenie „za dobrze się czytał” wydaje się tu zresztą kluczowe, ponieważ spośród wszystkich opublikowanych prac konkursowych to właśnie *Wiedźmin* zo-

---

bowski, *Kilka opowiadań mi się udało* [wywiad z A. Sapkowskim], <https://sapkowskipl.wordpress.com/2017/03/13/kilka-opowiadani-mi-sie-udalo/> (dostęp: 9.08.2019).

<sup>2</sup> Wnikliwą analizę procesu powstawania pierwszego polskiego supersystemu rozrywkowego przeprowadził Zbigniew Wałaszewski (zob. *idem*, *Wiedźmin: pierwszy polski supersystem rozrywkowy*, [w:] *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. A. Werner, T. Żukowski, Warszawa 2013). Warto podkreślić, że wraz ze światowym sukcesem gry *Wiedźmin 3: Dziki Gon* (prod. i wyd. CD Projekt RED, 2015) oraz wyprodukowanego przez platformę VOD Netflix opierającego się na motywach prozy Sapkowskiego serialu *Wiedźmin (The Witcher, 2019–, Netflix, Polska–USA 2019)* supersystem ten zyskał zasięg globalny.

<sup>3</sup> Termin „gatunek” będzie tu stosowany nie w rozumieniu poetyki normatywnej, lecz w znaczeniu, jakie w odniesieniu do literatury popularnej zostało zaproponowane na wzór literaturoznawstwa anglosaskiego przez Annę Gemrę, Tadeusza Żabskiego czy Jakuba Zdzisława Lichańskiego, czyli jako „struktury wyróżniane na podstawie kryteriów tematycznych, uporządkowania estetycznego, rozwiązań fabularnych, języka i stylu narracji” (A. Gemra, *Literatura popularna. Literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 72). Zob. także J.Z. Lichański, *Literatura fantasy jako problem genologiczny (na przykładzie twórczości C.S. Lewisa i J.R.R. Tolkiena)*, [w:] *Genologia i konteksty*, red. C.P. Dutka, M. Mikołajczak, Zielona Góra 2000, s. 139–150; T. Żabski, *Literatura popularna*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 212–217.

<sup>4</sup> „Na konkurs »Fantastyki« napisałem nowelkę w gatunku fantasy — zachowałem się jak rasowy marketingowiec, myślałem, że oto znalazłem sposób na konkurencję. Mniemałem, że polska fantastyka to wciąż Lem i Zajdel [...]. Było to mniemanie naiwne, na ów konkurs wszyscy niemal napisali fantasy” (B. Chaciński, *Jestem ful-tajm rajterem* [wywiad z A. Sapkowskim], „Machina” 2000, nr 4, <https://sapkowskipl.wordpress.com/2017/03/11/jestem-ful-tajm-rajterem/> (dostęp: 27.01.2020).

<sup>5</sup> *Ex aequo* z Aleksandrem Bukowieckim i Markiem Dyszlewskim. Laureatem pierwszego miejsca został Marek S. Huberath, drugie zaś przypadło w udziale Janowi Maszczyżynowi. Zob. „Fantastyka” 1987, nr 9, s. 4.

<sup>6</sup> M. Parowski, *Odkrywanie AS-a*, Gram.pl, <https://www.gram.pl/artykul/2007/10/24/odkrywanie-as-a.shtml> (dostęp: 8.08.2019).



stał najbardziej doceniony przez odbiorców i w sondażu uznano go za najlepsze polskie opowiadanie roku<sup>7</sup>. W oczach czytelników — coraz wyraźniej zainteresowanych fantazy — debiutanckie opowiadanie Sapkowskiego wyróżniało się zarówno na tle nielicznych dostępnych wówczas w Polsce przekładów kanonicznych dzieł tego gatunku, jak i wczesnych tekstów rodzimych autorów<sup>8</sup>. Wynikało to z kilku przyczyn. Przede wszystkim ze względu na niewielką liczbę tłumaczeń literatury fantazy na język polski brakowało lokalnych tradycji gatunku, dostęp do tekstów oryginalnych był z kolei utrudniony ze względów politycznych. Pierwsze polskie utwory fantazy były zatem pisane wyraźnie na wzór tych anglojęzycznych, co widoczne jest zarówno w warstwie językowej, jak i kompozycyjnej. Ponadto stosunkowo najłatwiej dostępne były przekłady fantazy mitopoetyckiej, co rzutowało na postrzeganie gatunku przede wszystkim przez pryzmat jednego wzorca kompozycyjnego<sup>9</sup>. Debiut Sapkowskiego oferował natomiast nieznanne

<sup>7</sup> Zob. A. Hollanek, K. Szolgina, *Sondaż III. Wyniki!*, „Fantastyka” 1987, nr 12, s. 31–34. Warto zauważyć, że kolejne publikowane na łamach „Fantastyki” utwory Sapkowskiego, między innymi *Droga, z której się nie wraca* (1988) czy *Ziarno prawdy* (1989), również zajmowały w sondażu pierwszą pozycję w kategorii opowiadanie polskie (zob. K. Szolgina, *Sondaż V — wyniki*, „Fantastyka” 1989, nr 12, s. 54–56; *Sondaż VI — opowiadania polskie*, „Nowa Fantastyka” 1990, nr 9, s. 72). Z jednej strony potwierdza to zainteresowanie, jakim twórczość łódzkiego autora cieszyła się wśród czytelników, którzy już po publikacji *Wiedźmina* w listach do redakcji przesyłali sugestie, by Geralt uczynić bohaterem cyklu literackiego. Z drugiej — wskazuje, że przez kilka lat po debiucie Sapkowskiego nie pojawił się autor, który mógłby z nim konkurować pod względem popularności, co otworzyło mu drogę do dominacji na polu polskiej literatury fantazy. O skali oddziaływania debiutanckiego opowiadania Sapkowskiego świadczy także to, że *Wiedźmin* w obiegowej opinii — choć niesłusznie — bywa uważany za pierwszy polski tekst fantazy. Zob. A. Gemra, *Fantasy po polsku. Kilka uwag nad twórczością Andrzeja Sapkowskiego*, „Europa Orientalis” 2000, nr 1, s. 173.

<sup>8</sup> Przed Sapkowskim jako autorzy fantazy debiutowali między innymi Jarosław Grzędowicz (*Twierdza Trzech Studni*, 1982), Feliks W. Kres (właśc. Witold Chmielecki; *Mag*, 1983) i Jacek Piekara (*Wszystkie twarze Szatana*, 1983; rok później opublikował również opowiadanie *Smok*, które uważa się za pierwszy polski tekst w konwencji miecza i czarów). Małgorzata Tkacz (*Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantazy w Polsce*, Gdańsk 2012) i Katarzyna Kaczor (*Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantazy [1982–2012]*, Kraków 2017) — autorki monograficznych ujęć polskiej literatury fantazy oraz związanego z nią dyskursu — datę publikacji opowiadania Grzędowicza uznają za początek istnienia rodzimej fantazy.

<sup>9</sup> Do lat osiemdziesiątych XX wieku polscy czytelnicy mogli zapoznać się jedynie z przekładami dzieł Johna Ronalda Reuela Tolkiena wydanymi jeszcze w latach sześćdziesiątych: *Hobbitem, czyli tam i z powrotem* (*The Hobbit or There and Back Again*, 1937; pol. 1960) oraz *Władcą Pierścieni* (*The Lord of the Rings*, 1954–1955; pol. 1961–1963), których zwznowienia ukazały się dopiero po 20 latach w związku z planowanym pierwszym polskim wydaniem *Silmarillionu* (1985). W 1983 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazał się zablokowany wcześniej przez cenzurę (ze względu na autora przekładu — Stanisława Barańczaka) *Czarnoksiężnik z Archipelagu* (*The Wizard of the Eardsea*, 1968) Ursuli K. Le Guin, w tym samym roku na łamach „Fantastyki” opublikowano również — w dwóch częściach — *Świat czarownic* (*Witch World*, 1963) Andre Norton (cykl „Świat Czarownic” ukazywał się nakładem Wydawnictwa „Amber” od 1990 roku). Natomiast w 1985 roku w tym samym miesięczniku opublikowano pierwsze oficjalne przekłady opowiadań o Conanie: *Wieża słonia* (*The Tower of the Elephant*, 1933) oraz *Spotkanie w krypcie* (*The Thing in The Crypt*, 1967), przy czym tylko pierwsze z nich jest autorstwa Roberta E. Howarda — inicjatora cyklu —

dotąd polskiemu czytelnikowi podejście do konwencji — odwołując się do stosunkowo słabo znanej w Polsce tradycji przygodowej literatury fantasy (*sword and sorcery*), łódzki autor tworzył w sprzeczności ze znanym dłużej wzorcem tolkienowskim, który był już postrzegany jako coraz mniej atrakcyjny — głównie ze względu na to, iż kojarzono go ze schematami inicjacyjnej literatury młodzieżowej. Dodatkowo utwór prezentował wykrystalizowany styl autora, łączący w sobie: żywy, barwny język narracji oraz dynamiczną kompozycję tekstu, ironiczny humor dialogów, intertekstualne odniesienia do literackiego kanonu (w tym do nieznanego ówczesnie polskiemu czytelnikowi kanonu fantasy), zabawę konwencją, a także bardzo obrazowe opisy przemocy oraz śmierci. Katarzyna Kaczor zauważa, że Sapkowski wyznaczył w ten sposób pierwszy z archetekstów rodzimej literatury fantasy<sup>10</sup>, który można by uznać za prototyp polskiej fantasy przygodowej. Dzięki temu od debiutu Sapkowskiego fantasy w Polsce zaczęło rozwijać się w zawrotnym tempie, nie będąc — jak dotąd — anachronicznym względem anglosaskich realizacji gatunku<sup>11</sup>.

Kreacja świata przedstawionego, bezkompromisowość w ukazywaniu przemocy oraz naturalistyczne ujęcie śmierci bez wątpienia były jednymi z waż-

---

drugie zaś zostało napisane przez jego kontynuatorów: Lyona Sprague de Campa i Lina Cartera. Z kolei rok później Nasza Księgarnia wydała *Niekończącą się historię* (*Die Unendliche Geschichte*, 1979) Michaela Endego. W latach 1985–1989 nakładem Instytutu Wydawniczego „Pax” ukazały się także „Opowieści z Narnii” („The Chronicles of Narnia”, 1950–1956) Clive’a Staplesa Lewisa. Przekłady dzieł ważnych autorów fantasy (między innymi wspomnianych wcześniej Le Guin, Norton i Howarda czy też nieobecnych jeszcze w oficjalnym obiegu Piersa Anthony’ego, Karla E. Wagnera i Rogera Zelaznego) ukazywały się za pośrednictwem fandomu w formie tak zwanych klubówek, ich zasięg był jednak ograniczony środowiskowo. Ponadto w tym wypadku nadrzędnym kryterium doboru publikowanych przekładów był dostęp do wydania oryginalnego. Zob. M. Roszczynialska, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Kraków 2009, s. 12; K. Kaczor, *Między obiegami. Powstanie polskiego pola literackiego fantasy 1982–1990*, [w:] *Przyjemność (z) czytania. Pamiątki Profesora Tadeusza Żabskiego*, red. A. Gemra, Wrocław 2019; *eadem*, *Z getta...*, s. 38–39.

<sup>10</sup> K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei do eukatastrophe*, [w:] *Anatomia wyobraźni*, red. S.J. Konefał, Gdańsk 2014, s. 185–186. Badaczka znaczenie terminu „archetekt” przyjmuje za Ryszardem Nyczem jako „swego rodzaju prototyp, reprezentujący egzemplarz idealny (niekoniecznie realnie istniejący), który najlepiej spełnia gatunkowe normy [...] jako reprezentacja rzeczywistego egzemplarza wzorcowego” (*idem*, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 42). Dyskusyjne pozostaje, czy drugi ze wskazanych przez Kaczor archetekstów, czyli militarna narracja Kresa — autora dziś już nieco zapomnianego, rzeczywiście odegrał tak istotną rolę w formowaniu się polskiej literatury fantasy.

<sup>11</sup> Młodzi autorzy (jak choćby Rafał Ziemkiewicz, który w 1990 roku wydał zbiór *Skarby Stolínów*, czy Artur Szejter, który akcję swoich opowiadań, takich jak wydane w 1991 roku *Wieszcy i Król Północy*, a także opublikowane rok później *Cztery Wesela*, umiejscowił w realiach dawnej Słowiańszczyzny) zaczęli poszukiwać własnych ścieżek, tworząc między innymi nurt tak zwanej fantasy słowiańskiej, mocno zresztą przez Sapkowskiego skrytykowany w głośnym eseju *Piróg, albo Nie ma złota w Szarych Górach* („Nowa Fantastyka” 1993, nr 5, s. 65–72). Paradoksalnie w wywiadzie udzielonym kilka lat wcześniej Ziemkiewiczowi dla „Fantastyki” Sapkowski mówił: „nasze baśnie, nasza demonologia to naprawdę wspaniałą materiał na fantasy” (R. Ziemkiewicz, *Rozpędzam się* [wywiad z A. Sapkowskim], „Fantastyka” 1988, nr 8, s. 52).

niejszych czynników decydujących o popularności twórczości Sapkowskiego. Miały również istotny wpływ na charakter polskiej literatury fantasy. Brutalna rzeczywistość prezentowana przez łódzkiego autora wyróżniała się na tle utworów, z którymi mógł dotąd zapoznać się polski czytelnik — w porównaniu z dziełami Johna R.R. Tolkiena czy Ursuli K. Le Guin sprawiała wrażenie żywszej: „prawdziwszej”, „mniej baśniowej”. Dzięki temu twórczość Sapkowskiego była postrzegana jako fantasy skierowana przede wszystkim do dorosłego odbiorcy<sup>12</sup>. Przekonanie to wyraźnie wpłynęło na kształt rodzimych realizacji gatunku w kolejnych latach<sup>13</sup>, pisarze chętnie sięgali bowiem po brutalne opisy, próbując realizować zapoczątkowany przez autora *Wiedźmina* wzorzec, żadnemu z nich nie udało się jednak powtórzyć sukcesu na podobną skalę<sup>14</sup>. Warto zatem bliżej przyjrzeć się zaprezentowanym w cyklu o wiedźminie scenom śmierci i zastanowić się, które z elementów prezentowanych przez Sapkowskiego deskrypcji mogły najmocniej wpłynąć na ich wyjątkową sugestywność. Naturalistyczne obrazowanie biologicznych i fizjologicznych aspektów zgonu<sup>15</sup> bez wątpienia wyróżniało cykl wiedźmiński na tle innych znanych polskiemu odbiorcy utworów fantasy. Wydaje się jednak, że wspomniana sugestywność opisów wynika nie tylko z ich brutalnej estetyki, ale jest również związana z poetyką kompozycji, na którą składają się: przygodowa dynamika opisu, wybór elementów eksponowanych w deskrypcji oraz sposób ich wyróżniania, a także zespół środków narracyjnych pozwalających na zniesienie emocjonalnego dystansu względem prezentowanych scen śmierci.

<sup>12</sup> Zob. K. Kaczor, *Bogactwo...*, s. 185.

<sup>13</sup> Można zauważyć, że między innymi w związku z tym w Polsce niemal nie rozwinęła się fantasy mitopoetycka. Wydana w 1988 roku powieść Anny Borkowskiej *Gar 'Ingawi, wyspa szczęśliwa* została niemal niezauważona. Cykl o zbójcu Twardokęsku Anny Brzezińskiej, realizujący wzorzec fantasy mitopoetyckiej z wyraźnymi odniesieniami do rodzimej historii, w pierwszym wydaniu (*Zbójcecki gościniec*, 1999) był nieczytelny ze względu na zbyt daleko idące i zaburzające strukturę powieści ingerencje redakcyjne. Dodatkowym czynnikiem działającym na jego niekorzyść okazała się kampania marketingowa porównująca twórczość Brzezińskiej z cyklem o wiedźminie. Dopiero powstanie w 2002 roku Agencji Wydawniczej „Runa” pozwoliło na opublikowanie z nieco większym sukcesem kilku pozycji rodzimej fantasy mitopoetyckiej, w tym pełnego wydania cyklu o zbójcu Twardokęsku — tym razem w kształcie zgodnym z intencjami autorki — i cyklu o Smoczogórach Wita Szostaka.

<sup>14</sup> Śladem sprawdzonych u Sapkowskiego rozwiązań podążali między innymi Eugeniusz Dębski w cyklu o Hondelyku i Cadronie, Tomasz Bochiński w cyklu o Elizabediacie Moncku czy Konrad T. Lewandowski w „Sadze o Kotołaku”, jednak żaden ze wspomnianych cykli nie zyskał takiego uznania jak ten o wiedźminie.

<sup>15</sup> Ze względu na wieloznaczność słowa „śmierć”, które można rozumieć zarówno jako moment śmierci biologicznej, przedstawienie zmarłego, moc, która zabija, a zatem śmierć upersonifikowaną, jak i czasoprzestrzeń zaświatów (zob. M. Guiomar, *Zasady estetyki śmierci*, [w:] *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, przeł. M. Ochab, T. Swoboda, M.L. Kalinowski, Gdańsk 2010, s. 77–94), warto podkreślić, że przedstawiona w niniejszym tekście analiza będzie dotyczyła przede wszystkim opisów śmierci biologicznej, martwego ciała oraz poprzedzających śmierć aktów przemocy, ponieważ to one zostają w cyklu o wiedźminie najbardziej wyeksponowane.

## Śmierć dynamiczna

Cykl o wiedźminie — zwłaszcza w swoich początkach — jest mocno zakorzeniony w tradycji fantazy przygodowej<sup>16</sup>. Obrazowo zaprezentowane sekwencje walki, będące nieodłącznym elementem *sword and sorcery*, są tu zatem istotnym czynnikiem dynamizującym fabułę. Można zauważyć, że opis często nie tyle koncentruje się na zaprezentowaniu śmierci, ile raczej podąża za ruchami bohatera. Te jednak pozostają nieuchwytnie dla pozostałych uczestników starcia, a zatem również dla czytelnika, któremu całe zajście zostaje przedstawione właśnie z perspektywy tych, którzy stają przeciw wiedźminowi. W taki sposób został skomponowany opis zdarzenia z miejscowości Blaviken, które zapewniło Geraltowi niechlubne miano rzeźnika:

Tavik był pierwszy. Jeszcze niedawno ścigał wiedźmina, teraz nagle dostrzegł, że ten mija go z lewej strony, biegnąc w przeciwnym kierunku. Zadrobił nogami, by wyhamować, ale wiedźmin przemknął obok, nim zdążył unieść miecz. Tavik poczuł silne uderzenie tuż ponad biodrem. Odkręcił się i stwierdził, że pada. Już na kolanach, zdziwiony spojrzał na swoje biodro i zaczął krzyczeć.

Bliźniacy jednocześnie atakując pędzący na nich czarny, rozmazany kształt, wpadli na siebie, zderzyli się barkami, na moment tracąc rytm. Wystarczyło. Vyr, cięty przez całą szerokość piersi, zgiął się wpół, z opuszczoną głową zrobił jeszcze parę kroków i runął na stragan z warzywami. Nimir dostał w skroń, zawirował w miejscu i padł do rynsztoka, ciężko, bezwładnie<sup>17</sup>.

W przytoczonym fragmencie decydującą rolę odgrywa podkreślenie dynamiki zdarzeń, wpisującej się w tok narracji przygodowej. Uwagę zwracają takie określenia, jak: „jeszcze niedawno”, „nagle”, „jednocześnie”, „na moment”, które wskazują na koincydencję zdarzeń, podkreślają, iż wszystko dzieje się nagle, niespodziewanie i nawet (czy raczej — zwłaszcza) chwilowa nieuwaga może przesądzić o losie postaci. Ponadto ukazanie starcia przede wszystkim przez pryzmat doświadczeń walczących z wiedźminem członków zbójckiej bandy oraz uwypuklenie ich reakcji sprawia, że wydają się oni bardziej „realni”, jakby „namacalni”, podczas gdy Geralt jedynie „przemyka obok” lub jawi się jako „pędzący [...] czarny, rozmazany kształt”. Protagonista niemal znika z tego fragmentu narracji jako postać, stając się nieuchwytnym zagrożeniem, którego ruch można śledzić jedynie o tyle, o ile można dostrzec jego efekty — obrażenia zadane przeciwnikom. Pokazuje to również, że pewne zdarzenia mają miejsce niejako poza percepcją zmysłów. Skupienie uwagi na reakcjach ginących jeden po drugim rozbójników z jednej strony

<sup>16</sup> Na temat schematów literatury przygodowej i ich dekonstrukcji w cyklu wiedźmińskim zob. J. Płoszaj, *Przygody pewnego wiedźmina. Konstrukcja i destrukcja schematów fabularnych w opowiadaniach Sapkowskiego*, [w:] *Wiedźmin — polski fenomen popkultury*, red. R. Dudziński, J. Płoszaj, Wrocław 2016, <http://tricksterzy.pl/download/wiedzmin-polski-fenomen-popkultury/> (dostęp: 31.01.2020).

<sup>17</sup> A. Sapkowski, *Mniejsze zło*, [w:] *idem, Ostatnie życzenie*, Warszawa 2001, s. 112–113. Wszystkie wyróżnienia w tekście — jeśli nie zaznaczono inaczej — pochodzą ode mnie.

oddaje ich zagubienie w starciu z nieznanym dotąd i nieuchwytnym zagrożeniem; z drugiej — wskazanie tych punktów na ich ciałach, których dosięgają precyzyjnie wymierzone cięcia, podkreśla instynktowne działanie wiedźmina i stanowi element charakterystyki postaci w pierwszych tekstach należących do cyklu.

Opis masakry w Blaviken nie jest odosobnionym przypadkiem, Sapkowski podobnymi zabiegami dynamizującymi akcję posługuje się bowiem w całym cyklu wielokrotnie. Innym przykładem podobnej kompozycji jest opis walki, do której Ciri zostaje zmuszona przez Bonharta na arenie w Claremont:

Wydawało mu się, że odwrócona do niego plecami dziewczyna jest rozkojarzona, zdekoncentrowana. Wrzał z gniewu, wstydu, nienawiści. I nie wytrzymał. Zaatakował. Szybko i zdradziecko.

Widownia nie zauważyła uniku i odwrotnego ciosu. Zobaczyła tylko, jak rzucający się na Falkę Stavro wykonuje nagle iście baletowy podskok, po którym w mało baletowy sposób pada brzuchem i twarzą w piach, a piach momentalnie nasiąka krwią<sup>18</sup>.

Mimo że jest to zaledwie początek znacznie dłuższego opisu, już tutaj można zaobserwować elementy, które na poziomie kompozycyjnym łączą go z analizowaną wcześniej deskrypcją masakry w Blaviken: przeniesienie uwagi na postać walczącą z protagonistką, ukrycie w toku narracji samej bohaterki, której ruchy manifestują się poprzez obrażenia zadawane przeciwnikowi, skupienie uwagi na reakcjach zranionego ciała. Tutaj nieuchwytność ruchów Ciri zostaje podkreślona ponadto przez wskazanie tego, co śledzi wzrok osób znajdujących się na widowni: nie ruch bohaterki, ponieważ ten — zbyt szybki — umyka percepcji zmysłów, lecz ruch i reakcję ciała jej przeciwnika, doznającego obrażeń w wyniku niedostrzegalnych cięć.

W obu przypadkach uwagę zwraca również znaczna liczba czasowników, budowanie opisu na podstawie krótkich, często urywanych zdań czy też równoważników zdań („Piętnastka obrócił się szybko. Nie dość szybko”; „Podrywając się, złożył paradę, za wolno”; „Upadł na klęczki, potrząsnął głową, chciał wstać, nie zdołał”<sup>19</sup>; „Stavro uniósł się na drgających z wysiłku ramionach, zaszamotał głową, zakrzyczał, zachrypiał, rzygnął krwią i opadł na piasek”<sup>20</sup>), które dodatkowo podkreślają dynamikę zaprezentowanej sceny. Narracja stara się podążać za szybkimi działaniami bohaterów, może jednak uchwycić tylko ich efekty (które uwidoczniają się na ciałach dosięgniętych cięciem wiedźmińskiego miecza) — te z kolei zostają uwypuklone opisem biologicznych i fizjologicznych konsekwencji doznanych obrażeń. Dynamika zdarzeń nie pozostawia tu miejsca na refleksję na temat śmierci: narracja skupia się na efektach działań protagonistów, zgon natomiast jest ich prostą konsekwencją. Wydaje się ona tak oczywista, że sam moment konania zostaje usunięty poza ramy narracji — postać znika z niej w momencie otrzymania decydującego ciosu, nie zaś w chwili zgonu, który zostaje ukryty przed

<sup>18</sup> A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki*, Warszawa 2001, s. 153.

<sup>19</sup> A. Sapkowski, *Mniejsze zło*, s. 113.

<sup>20</sup> A. Sapkowski, *Wieża...*, s. 154.



wzrokiem czytelnika starającego się nadal śledzić nieuchwytny ruch głównego bohatera (lub bohaterki). Widoczne są tu echa ludycznej funkcji, jaką pełnią deskrypcje śmierci w fantasy przygodowej<sup>21</sup>. Idąc dalej, można również zauważyć, że kompozycja wspomnianych opisów, a zatem podążanie za ruchem protagonisty, wyeksponowanie ran i usunięcie poza ramy narracji postaci, która otrzymała ostateczny cios, przywodzi na myśl sekwencje montażowe charakterystyczne dla filmów akcji, gdy oko kamery także śledzi działania głównego bohatera, podczas gdy jego zneutralizowani przeciwnicy są usuwani poza kadr. W takim ujęciu akt odebrania życia zazwyczaj zostaje pozbawiony ciężaru moralnego i emocjonalnego, co zauważa Louis-Vincent Thomas między innymi na przykładzie westernu (również gatunku przygodowego), podkreślając, że wszechobecność śmierci znieczula na nią: „Ludzie padają na lewo i prawo, ale nie umierają. [...] Śmierć nie istnieje ani jako fakt fizjologiczny, ani jako wartość tragiczna”<sup>22</sup>.

Charakterystyczna dla *sword and sorcery* dynamika opisów (pełniąca podobne funkcje jak zabiegi montażowe w filmach akcji) sprawia, że uwagę przykuwa tu przede wszystkim efektywność całej sekwencji walki, sama śmierć zostaje jej natomiast podporządkowana i wykorzystana instrumentalnie w ramach przygodowej dynamiki. W odniesieniu do twórczości Sapkowskiego Małgorzata Tkacz zauważa:

Tego rodzaju sceny [efektywne opisy walk — J.P.] otrzymały stałe miejsce w polskiej fantasy, której autorzy prześcigają się często w plastyce ich przedstawiania, a niejednokrotnie sprawiają, że prezentowane okrucieństwo i makabra przekraczają granice dobrego smaku, podszyte bywają niewybrednym seksualizmem [...] <sup>23</sup>.

Warto jednak podkreślić, że opinia ta, o ile dość trafnie oddaje to, w jaki sposób obrazowane są śmierć i przemoc w późniejszych utworach polskiej literatury fantasy, o tyle do cyklu wiedźmińskiego odnosi się dość powierzchownie. Ujawnia jednak siłę oddziaływania skomponowanych przez Sapkowskiego opisów śmierci, przez których pryzmat postrzegane są analogiczne deskrypcje prezentowane przez innych autorów. Tkacz zwraca bowiem uwagę wyłącznie na jeden aspekt: makabrę, w którą rzeczywiście obfituje twórczość wielu czołowych autorów polskiej literatury fantasy, na przykład Feliksa W. Kresa, Jarosława Grzędowicza, Jacka Piekary czy Andrzeja Ziemiańskiego. Deskrypcje śmierci i przemocy w cyklu o wiedźminie zdecydowanie wyróżniają się jednak na tym tle, a wpływa na to właśnie zaprezentowana już dynamika opisu. Warto bowiem podkreślić, że w innych cyklach znanych z brutalnej kreacji świata przedstawio-

<sup>21</sup> Na temat obrazowania oraz znaczenia śmierci w fantasy przygodowym zob. J. Płoszaj, *Między wzniosłością a upodleniem. Obrazowanie oraz znaczenie śmierci w fantasy przygodowej i mitopoetyckiej*, „Literatura i Kultura Popularna” 23, 2017, s. 77–83.

<sup>22</sup> L.V. Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. S. Cichowicz, J.M. Godzimski, przeł. S. Cichowicz, J.M. Godzimski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 176.

<sup>23</sup> M. Tkacz, *op. cit.*, s. 71.

nego makabra zwykle ukazywana jest w sposób statyczny, a opis koncentruje się przede wszystkim na drobiazgowym ukazaniu naznaczonego przemocą ciała lub trupa w zaawansowanym stadium rozkładu, tym samym skupiając na nim całą wagę odbiorcy<sup>24</sup>.

## Śmierć zindywidualizowana

Mimo zachowania przygodowej dynamiki opisu Sapkowskiemu udaje się uniknąć typowego dla *sword and sorcery* czysto instrumentalnego wykorzystania wprowadzonych do fabuły scen przemocy oraz śmierci<sup>25</sup>. Dzieje się tak, ponieważ łódzki autor traktuje poszczególne postaci w narracji jednostkowo — w chwili śmierci nie podlegają one depersonalizacji, jak miało to miejsce w kanonicznych utworach fantasy przygodowej. Edgar Morin zauważa: „tam, gdzie śmierć nie jest zindywidualizowana, jest tylko obojętność [...]. Przystajemy się bać, gdy mamy do czynienia ze zwierzęcym ścierwem lub ze zwłokami wroga czy zdrajcy”<sup>26</sup>. Ludzie według niego boją się nie trupa jako takiego, lecz trupa, który jest do nich podobny. Sapkowski zwykle unika w opisie dystansujących metafor, które odbierałyby ginącym postaciom antropomorficzny kształt. Zamiast tego wymienia umierających z imienia, podkreślając w ten sposób, iż nie są oni bliżej nieokreślonymi bytami, sprowadzonymi jedynie do funkcji fabularnej, co — mimo przygodowej dynamiki opisu — nie pozwala całkowicie zdystansować się względem prezentowanej śmierci.

Sapkowski umiejętnie zwalnia dynamikę opisu tam, gdzie służy to wzmocnieniu dramaturgii. Tak właśnie zaprezentowana jest śmierć towarzyszy Geralta na zamku Stygga w trakcie próby uwolnienia Yennefer i Ciri z rąk Vilgefortza. Scena — a właściwie sekwencja dynamicznie przechodzących w siebie scen — wyróżnia się zastosowaniem retardacji w formie wspomnień ginących postaci.

<sup>24</sup> Temat ten analizuję szerzej w tekstach: J. Płoszaj, *Bezsilne ciała. Uwagi na temat przemocy przedstawionej w cyklu inkwizytorским Jacka Piekary*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Wrocław 2016; *eadem*, *Przerażająco krwawe światy... Groza śmierci w polskiej literaturze fantasy na przykładzie twórczości Jacka Piekary i Andrzeja Ziemiańskiego*, [w:] *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Kraków 2016, <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/10227/%C5%9Awiaty%20grozy%20-%20do%20dystrybucji.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (dostęp: 31.01.2020).

<sup>25</sup> W tradycyjnych realizacjach fantasy przygodowej nagromadzenie obrazów śmierci ma przede wszystkim znaczenie fabularne i pełni funkcje na poziomie samej konstrukcji utworów — służy dynamizowaniu akcji, wprowadzaniu bądź rozwiązywaniu kolejnych wątków awanturnych, a także jest istotnym elementem charakterystyki protagonisty, wskazując na jego sprawność i siłę fizyczną. Zob. J. Płoszaj, *Między wzniosłością...*, s. 83, 91.

<sup>26</sup> E. Morin, *Antropologia śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci*, s. 86. O zaistnieniu podobnej zależności w związku z literackimi przedstawieniami śmierci lub zwłok pisze także Ryszard Koziołek w swojej wnikliwej analizie obrazów przemocy i okrucieństwa w twórczości Henryka Sienkiewicza. Zob. R. Koziołek, *Popisy przemocy*, [w:] *idem*, *Ciała Sienkiewicza*, Wołowiec 2018.



Podkreśla to indywidualizację śmierci poszczególnych bohaterów, retrospekcje nawiązują bowiem do samego momentu śmierci — łuczniczka Milva wspomina naukę pod okiem ojca tuż przed tym, gdy sama zostaje przeszyta strzałą przeciwnika; rycerz Cahir natomiast, oddając życie za Ciri — cintryjską księżniczkę — przypomina sobie moment, w którym jego starszy brat zginął podczas starć z królestwami Północy<sup>27</sup>. Chwila nostalgii, która odkrywa przed czytelnikiem fragment historii postaci, daje odbiorcy możliwość utożsamienia się z bohaterem, lepszego zrozumienia jego motywacji i wagi dokonywanych wyborów. Jednocześnie stanowi ona *de facto* moment pożegnania postaci, a przerwana zostaje nagłym narracyjnym przejściem wprost do szokującego opisu gwałtownej i drastycznej śmierci.

Charakterystycznym w twórczości Sapkowskiego zabiegiem jest również swobodne przejście między dynamicznym podążaniem za ruchem protagonisty a momentami ekspozycji, pozwalające wyjść poza typowe funkcje przypisane opisom śmierci w narracji awanturkowej. Można to zauważyć na przykładzie starcia wiedźmina z rozbójniczką Renfri podczas wspomnianych wcześniej wydarzeń w Blaviken. W dynamicznej sekwencji walki między wiedźminem a pozostałymi członkami zbójczej bandy już samo wymienienie ich z imienia tuż przed śmiercią wykraczało poza typowy schemat podobnych opisów, które można odnaleźć w fantasy przygodowej, jednak dopiero śmierć Renfri jest w pełni zindywidualizowana i ukazana jednostkowo. Wyróżnia ją choćby sposób, w jaki bohaterka zostaje wprowadzona przez narratora tuż przed śmiertelnym starciem:

Na rynek weszła Renfri.

Nadchodziła wolno miękkiem, kocim krokiem, wymijając wózki i stragany. Tlum, który w uliczkach i pod ścianami domów buczał jak rój szerszeni, ścichł. Geralt stał nieruchomo z mieczem w opuszczonej dłoni<sup>28</sup>.

Spowolnienie akcji oraz skupienie uwagi odbiorcy wyłącznie na Renfri kontrastuje z wcześniejszym bardzo dynamicznym opisem, a jednocześnie przynosi chwilowe fabularne wyciszenie, poprzedzające niejako „starcie gigantów” (częsty zresztą w tekstach kultury popularnej zabieg eksponujący moment, gdy antagoniści stają naprzeciw siebie)<sup>29</sup>. Warto również podkreślić, że gdy walka już się roz-

<sup>27</sup> Zob. A. Sapkowski, *Pani Jeziora*, Warszawa 2001, s. 346–348, 362–364.

<sup>28</sup> A. Sapkowski, *Mniejsze zło*, s. 113.

<sup>29</sup> Schemat związany z ekspozycją stojących naprzeciw siebie antagonistów tuż przed decydującym starciem został funkcjonalnie przejęty z westernu. W wypadku twórczości Sapkowskiego nie jest to zresztą jedyne westernowe zapożyczenie — jest nim również sposób wprowadzenia głównego bohatera w *Wiedźminie* jako Obcego, „jeźdźca znikąd”, a w późniejszych opowiadaniach — wprowadzenie postaci polegające na odkrywaniu śladów jej charakterystycznego nacechowania, dające czytelnikowi zaznajomionemu z poprzednimi przygodami bohatera przyjemność jego ponownego rozpoznania. Szerzej na ten temat pisze Michał Rogoż, *Pomiędzy konwencją a mimesis — różne wymiary świata przedstawionego w opowiadaniach Andrzeja Sapkowskiego* Ostatnie życzenie i Miecz przeznaczenia, [w:] *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. B. Trocha, T. Ratajczak, Zielona Góra 2009, s. 236.

poczyna, ma ona odmienną dynamikę niż ta, w której zginęli towarzysze Renfri. O ile bowiem wcześniej czytelnik mógł jedynie podążać w narracji za nieuchwytnymi ruchami wiedźmina, o tyle teraz ma wrażenie starcia dwojga niemal równorzędnych wojowników: opis raz skupia się na GERALCIE, raz na RENFRI, płynnie przechodząc pomiędzy nimi; jest nie tylko dynamiczny, ale i zbalansowany pod względem uwagi poświęcanej bohaterom biorącym udział w walce. Równowaga jest jednak pozorna, na co wskazuje gwałtowne przerwanie sekwencji w chwili wyprowadzenia przez GERALTA śmiertelnego cięcia.

Zgon Renfri zostaje wyeksponowany na tle wcześniejszej przygodowej dynamik zdarzeń. Narracja zwalnia, pozwalając, by moment śmierci nabrał refleksyjnego charakteru:

Renfri jęknęła znowu, kuląc się jeszcze bardziej. Krew wartkimi strumyczkami wypełniała jamki między kamieniami.

— Geralt... Obejmij mnie...

Nie odpowiedział.

Odwróciła głowę i znieruchomiła z policzkiem na bruku. Sztylet o bardzo wąskim ostrzu, do tej pory skrywany pod ciałem, wysliznął się z jej martwiejących palców.

Po chwili będącej wiecznością wiedźmin uniósł głowę na odgłos stukającej o bruk różdżki Stregobora<sup>30</sup>.

Spowolnienie tempa narracji oraz skoncentrowanie uwagi na umierającej Renfri pozwala zarówno na refleksję związaną ze śmiercią postaci, jak i na ekspozycję towarzyszących jej emocji. Mimo iż nie zostają one nazwane wprost, czytelnik bardzo wyraźnie może odczuć ciężar podjętej przez wiedźmina decyzji o walce z Renfri i jej towarzyszami w obronie mieszkańców Blaviken (spotęgowany tym, że rozbójniczka wprost przyznała, że nie wprowadziłaby w życie morderczych gróźb), a także determinację umierającej, gotowej walczyć aż do ostatniego tchu. Emocjonalny wydzwitek sceny jest tak mocny, że pojawienie się w miejscu walki czarodzieja Stregobora (pośrednio również sprawcy całego zajścia), przerywające refleksyjną chwilę, wydaje się wręcz niestosowne. Dramaturgia opisu — z jednej strony oszczędnego w słowach, z drugiej zaś niezwykle emocjonalnego — nie pozostawia miejsca na dystans względem prezentowanej sceny. Dzięki temu Sapkowskiemu udaje się w ramach narracji przygodowej wyjść poza typowe funkcje, jakie zwykle pełnią literackie obrazy śmierci i przemocy w fabułach awanturczym.

## Śmierć w detalu

Spowolnienie dynamiki nie tylko powala na indywidualizację scen śmierci, ale też zwraca uwagę na kolejną ważną cechę omawianych opisów, czyli na istotną rolę, jaką odgrywa w nich zaakcentowanie detalu. Niejednokrotnie pełentę de-

<sup>30</sup> A. Sapkowski, *Mniejsze zło*, s. 115.

skrypcji śmierci tworzy krótkie, dobitne zdanie lub jego równoważnik — czasami jedno słowo — eksponujące makabryczny szczegół i ogniskujące na nim uwagę odbiorcy. Sapkowski korzysta z tego zabiegu już na początkowym etapie swojej twórczości, wprowadzając go po raz pierwszy w opowiadaniu *Ziarno prawdy*, drugim tekście opublikowanym ramach cyklu o wiedźminie:

Uderzył płynnie, jak setki razy przedtem, środkiem brzeszczotu [...]. Klinga, pod koniec półobrotu już wolna, sunęła za nim błyszcząc, wlokąc za sobą wachlarzyk czerwonych kropelek. Kruczoczarne włosy zafalowały rozwiewając się, płynęły w powietrzu, płynęły, płynęły...

Głowa upadła na żwir<sup>31</sup>.

Przytoczony fragment to zwieńczenie walki Geralta z wampirzycą (bruxą) Vereeną. W chwili decydującego cięcia narracja przechodzi tu od niezwykle dynamicznego, charakterystycznego dla literatury przygodowej opisu starcia („Poderwał się z ziemi, błyskawicznie dopasowując tempo ruchów do prędkości lotu potwora wykonał trzy kroki w przód, unik i półobrót, a po nich szybki jak myśl, oburęczny cios”; „Geralt [...] skoczył ku niej, ale reakcje wampirzycy były znacznie szybsze”)<sup>32</sup>, ku stopniowemu spowolnieniu tempa aż po dosadną puentę definitywnie kończącą ruch. Podkreśla to dobór środków językowych, którymi posługuje się autor — początkowo narracja śledzi poczynania walczących postaci, uwypuklając przede wszystkim ich nadnaturalną prędkość i gwałtowne zmiany sytuacji; moment wymierzenia ostatecznego cięcia jest jednocześnie tym, który zmienia dynamikę i optykę opisu. Uwaga odbiorcy zostaje skupiona wokół detali (kropelki krwi, czarne włosy), nie zaś na całościowym obrazie makabrycznego zgonu. Płynne spowolnienie akcji podkreśla dobór czasowników („sunęła”, „wlokąc”, „zafalowały”, „płynęły”) — następuje wygaszenie dominującego wcześniej ruchu. Ostatecznie jednak zamknięcie dynamicznej sekwencji dokonuje się bardzo wyraźnie i gwałtownie: krótkim, pojedynczym zdaniem wyeksponowanym w osobnym akapicie, skupiającym całą uwagę odbiorcy na odciętej głowie wampirzycy i niepozwalającym zapomnieć o obecności martwego, zdekapitowanego ciała.

Podobnie skomponowany jest opis starcia Ciri z jej wcześniejszymi oprawcami w *Wieży Jaskółki*:

Zgrzyt łyżew usłyszeli w ostatnim momencie. Dziewczyna nadjeżdżała z niesamowitą prędkością, wręcz rozmazywała się w oczach. Nadjeżdżała samym skrajem kry, mknęła tuż przy krawędzi.

Rience wrzasnęła. I zachłysnęła się gęstą, ołowianą wodą. I zniknęła.

Na krze, na równiutkim śladzie łyżwy, została krew. I palce. Osiem palców<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> A. Sapkowski, *Ziarno prawdy*, [w:] *idem*, *Ostatnie życzenie*, s. 71.

<sup>32</sup> A. Sapkowski, *Mniejsze zło*, s. 69.

<sup>33</sup> A. Sapkowski, *Wieża...*, s. 420.

Można tu zauważyć, że ponownie w momencie zgonu umierający antagonista znika z narracji — nie tylko jako jedna z postaci. Znika również jego ciało, pozostawiając po sobie jedynie makabryczny szczegół: osiem odciętych łyżwami palców, którymi Rience kurczowo trzymał się kry, a co za tym idzie — również życia.

Na podobną fabularną i emocjonalną funkcjonalność zdekomponowania ciała postaci w chwili śmierci wskazał Ryszard Koziółek, analizując literackie obrazy śmierci i przemocy w twórczości Henryka Sienkiewicza. Zauważył on, że zaprezentowanie w narracji postaci w momencie zgonu bądź tuż przed nim nie całościowo, lecz jako pewien zbiór elementów sprzyja tworzeniu emocjonalnego dystansu względem prezentowanego okrucieństwa<sup>34</sup>. Sapkowski nigdy nie ukrywał fascynacji prozą Sienkiewicza, echa wypracowanej przez niego poetyki opisu przemocy można więc w cyklu wiedźmińskim odnaleźć bez trudu. Autor trylogii husyckiej niejednokrotnie jednak przewartościowuje zaczerpnięte od Sienkiewicza elementy narracyjne<sup>35</sup>, zmieniając tym samym ich wymowę. Również w zaprezentowanych fragmentach, wykorzystując podobny zabieg kompozycyjny, Sapkowski przewrotnie nadaje obu deskrypcjom inny wydźwięk emocjonalny, wynikający z relacji między uczestniczącymi w opisie postaciami. Mimo że w momencie śmierci Vereena zostaje ukazana jako zbiór zdekomponowanych elementów (krople krwi, falujące włosy, głowa), co ukrywa przed oczami czytelnika chwilę zgonu, odbiorcy trudno pozostać na ten fakt obojętnym. Ładunek emocjonalny sceny wiąże się bowiem z zawartym w opowiadaniu wątkiem tragicznej (i niebezpiecznej) miłości pomiędzy bruxą a dotkniętym klątwą człowiekiem Nivellenem, nieświadomym dotąd prawdziwej tożsamości swojej wybranki. Wieńczące opis zdanie wyznacza zatem nie tylko kres życia wampirzycy, ale też łączącej ją z Nivellenem relacji.

Nieco inną wymowę niesie z sobą natomiast śmierć Rience'a, który w *Krwi elfów* — pierwszej części powieściowego pięcioksięgu — pojawia się jako jeden z głównych antagonistów. Koziółek podkreśla, że z fabularnego punktu widzenia bardziej skuteczne jest przedstawianie przemocy i okrucieństwa postaci negatywnej niż protagonisty, ponieważ „ten pierwszy niszczy wyjściowy ład [...], wyrывa stamtąd bohatera i usprawiedliwia jego akty przemocy”<sup>36</sup>. Słowa te znajdują odzwierciedlenie w przytoczonym fragmencie powieści: zbrodnie, których dopuszczał się Rience w całym cyklu, a także krzywdy, jakich doznała Ciri, wpływają na to, iż jej zemsta na oprawcach postrzegana jest jako słusznie wymierzona sprawiedliwość i z tego powodu staje się źródłem satysfakcji odbiorcy.

<sup>34</sup> R. Koziółek, *op. cit.*, s. 345.

<sup>35</sup> Mechanizmy te omawiam szczegółowo w pracy poświęconej drugiemu z najbardziej popularnych literackich cykli Sapkowskiego. Zob. J. Płoszaj, „*W walce o słuszną sprawę nie ma etyki*”. *Funkcje i sposoby przedstawiania przemocy w trylogii husyckiej Andrzeja Sapkowskiego*, [w:] *Słowiańszczyzna dawniej i dziś — język, literatura, kultura. Monografia ze studiów slawistycznych III*, red. A. Kołodziej, współp. T. Piasecki, Červený Kostelec 2017.

<sup>36</sup> R. Koziółek, *op. cit.*, s. 346–347.

Mimo istotnej roli, jaką w opisach śmierci w cyklu o wiedźminie odgrywa detal, w twórczości Sapkowskiego do rzadkości należą dokładne deskrypcje zwłok oraz obrażeń widocznych na martwym już ciele<sup>37</sup>. Waga szczegółu ujawnia się tutaj nie w makabrycznej drobiazgowości, lecz właśnie w zaakcentowaniu detalu, który najmocniej przykuje uwagę odbiorcy, wyróżniając dany opis na tle innych. Dochodzi tu zatem do pewnego paradoksu. Jak zauważył Koziółek, w literaturze przedstawienie naznaczonego przemocą ciała jako zdeantropomorfizowanego zbioru elementów sprzyja wytworzeniu u odbiorcy emocjonalnego dystansu względem prezentowanego okrucieństwa. Sapkowski tymczasem, przenosząc uwagę z dynamicznego ujęcia ruchu na statycznie wyeksponowany detal ciała, znosi dystans, gwałtownie przełamując przygodową dynamikę opisu. W tym wypadku zaakcentowany szczegół niesie z sobą przekaz mocniejszy niż drobiazgową deskrypcja trupa, natomiast balansowanie między dynamiką a statycznością w opisie wpływa na jego uplastycznienie. Dobitna puenta pozwala uchwycić moment śmierci i podkreśla towarzyszące mu emocje. W przypadku Vereeny jest to nagła pustka po stracie kogoś bliskiego zarówno w sensie dosłownym (śmierć), jak i przenośnym (konfrontacja rzeczywistości z wyobrażeniami na temat kogoś znanego tylko pozornie); w przypadku zaś Rience’a z jednej strony strach przed śmiercią, z drugiej natomiast — nienawiść i satysfakcja płynąca z dokonanej zemsty.

## Śmierć wieloperspektywiczna

Opisy śmierci w cyklu wiedźmińskim najczęściej prezentowane są w narracji trzecioosobowej, ta jednak często przyjmuje perspektywę różnych postaci — również tych, które nie są bezpośrednio związane z główną linią fabularną, ale stają się obserwatorami dramatycznych zdarzeń lub ich mimowolnymi uczestnikami. Dzięki temu czytelnik odbiera sytuację nie w narracji zobiektywizowanej, a przez pryzmat odczuć postaci, która — często przypadkowo — znalazła się w centrum akcji. Doskonale oddaje to zaprezentowanie walki w karczmie z punktu widzenia ukrytego pod stołem dziada:

Na stół ktoś runął, przesuwając mebel wraz z ucepionym dziadem, zwałił się obok na podłogę. Dziad zaryczał, czując, jak bryzga na niego gorąca krew. [...]

Ktoś z hukiem rywnął na podłogę, znowu po świeżo wymytej sośninie desek podłogi rozbryzgnęła się krew. Dziad nie poznał, że tym, który właśnie umierał, był Rispat La Pointe,

---

<sup>37</sup> Takie opisy często pojawiają się w twórczości innych polskich autorów fantasy. Chętnie inkrustuje nimi fabułę między innymi Jacek Piekara w cyklu inkwizytorским, obfitującym w podobne deskrypcje zmasakrowanych ciał: „Ciało zamordowanej leżało pod ścianą. Głowa wygięta była pod nienaturalnym kątem i dopiero po chwili zorientowałem się, że oprawca niemal oderznął tę głowę od tułowia. [...] Morderca zdarł z niej niemal całą skórę, pozostawiając jedynie zakrwawioną maskę, nieprzypominającą już nawet ludzkiego oblicza” (*idem, Dziewczyny rzeźnika*, [w:] *idem, Ja, inkwizytor. Wieże do nieba*, Lublin 2013, s. 5–6).

cięty przez Ciri w bok szyi. Nie widział, jak Ciri wykręciła piruet tuż przed nosami Fripa i Janowitza, jak przeszła przez ich zastawy jak cień, jak szary dym<sup>38</sup>.

Przyjęcie takiej perspektywy narracyjnej daje obraz niepełny, fragmentaryczny, co z jednej strony trafnie oddaje panujący w pomieszczeniu chaos, z drugiej zaś sprawia, że obraz zostaje nacechowany emocjami towarzyszącymi postronnym uczestnikom zdarzeń — w tym wypadku przede wszystkim zagubieniem, strachem, wolą przetrwania. Dzięki temu można zauważyć, że zaprezentowany opis walki charakteryzuje się inną niż dotychczas dynamiką, nie wynika ona bowiem z podążania za ruchem protagonisty, lecz właśnie ze wspomnianej fragmentaryczności. Drastyczne obrazy pojawiają się nagle w polu widzenia ukrytego pod stołem, zachlapanego cudzą krwią człowieka, który nie wszystko może dostrzec z zajmowanej przez siebie pozycji, lecz domyśla się tego na podstawie dochodzących go przerażających odgłosów. Pozwala to również spojrzeć jego oczami na protagonistkę, gdy zwraca się do niej: „Kto się z tobą spotka [...] ten już nie odejmie śmierci... Boś ty sama jest śmiercią”<sup>39</sup>. Zmiana perspektywy narracyjnej znosi na moment wspomniane wcześniej fabularne usprawiedliwienie przemocy motywowanej zemstą, wskazuje bowiem, że akty okrucieństwa nie funkcjonują w układzie odizolowanym i zawsze mają swoje konsekwencje, które mogą dotknąć przypadkowe osoby.

Innym przykładem ukrycia śmierci przed wzrokiem czytelnika za pomocą perspektywy narracyjnej jest fragment opowiadania *Granica możliwości*:

Kozojed pomykał jak jelen, ale smok był szybszy. Geralt, widząc rozwierającą się paszczę i błyskające zęby, ostre jak sztylety, odwrócił głowę. Usłyszał makabryczny wrzask i obrzydliwy chrzęst. Jaskier krzyknął zduszonym głosem. Yennefer, z twarzą białą jak płótno, zgięła się w pół, wykręciła w bok i zwymiotowała pod wóz<sup>40</sup>.

Narracja przyjmuje tu punkt widzenia protagonisty, który w kluczowym momencie odwraca głowę. Sapkowski rezygnuje z opisu wizualnych aspektów prezentowanej sceny; nie znaczy to jednak, że staje się ona mniej drastyczna, o skali makabry zaświadczać mogą bowiem gwałtowne reakcje Jaskra i Yennefer. Ukazanie momentu śmierci w perspektywie percepcji innych zmysłów, takich jak słuch czy węch, pozwala na zróżnicowanie opisów, które nie są dzięki temu jednowymiarowe, prezentują śmierć wieloaspektowo i nie koncentrują się wyłącznie na obrazowych walorach makabry.

Przejścia narracyjne wpływają również na dramatyczny wydzźwięk sceny ukazującej śmierć Szczurów (zbojeckiej bandy, która otoczyła opieką Ciri po tym, jak uszkodzony portal teleportacyjny przeniósł ją w samo serce wrogiego Cesarstwa

<sup>38</sup> A. Sapkowski, *Wieża...*, s. 388. Pojawia się tu kolejny problem związany również z prefiguracją śmierci oraz jej zwiastunami w cyklu wiedźmińskim. Szerzej na ten temat zob. A. Moroz, *Jak uwieść czytelnika? Jonathan Carroll i Andrzej Sapkowski wobec kulturowych koncepcji śmierci*, Warszawa 2014, s. 56–71.

<sup>39</sup> A. Sapkowski, *Wieża...*, s. 390.

<sup>40</sup> A. Sapkowski, *Granica możliwości*, [w:] *idem, Miecz przeznaczenia*, Warszawa 2001, s. 75.



Nilfgaardu) z rąk bezlitosnego łowcy głów Bonharta. Akcja rozgrywa się w retrospekcjach prezentowanych w narracji trzecioosobowej, a wyjątkowo brutalny opis zawiera właściwie wszystkie omówione dotąd cechy deskrypcji śmierci w cyklu wiedźmińskim: indywidualizuje śmierć każdej z postaci, eksponuje najbardziej sugestywne detale i jest bardzo dynamiczny — krótkie, proste zdania z jednej strony podkreślają błyskawiczne tempo zdarzeń, z drugiej zaś — oddzielają od siebie poszczególne elementy sekwencji, zamykając je w klamrach kompozycyjnych („A potem, nagle i niespodziewanie, Szczury zaczęły krzyżeć. I umierać”; „A Szczury cofały się. I umierały”; „Znaleźli śmierć”)<sup>41</sup>. Jest niezwykle obrazowy i można powiedzieć, że stanowi wręcz kwintesencję wypracowanej przez Sapkowskiego poetyki opisu scen śmierci. Widowiskowa dynamika opisu, nagromadzenie brutalnych szczegółów i zaprezentowanie ich w trzecioosobowej, zobiektywizowanej narracji sprzyja wytworzeniu emocjonalnego dystansu względem prezentowanego okrucieństwa. Retrospekcja urywa się jednak wraz z rozstrzygnięciem walki między Bonhartem a Ciri, przenosząc czytelnika do momentu, w którym dziewczyna przybliży swoją historię pustelnikowi Visogocie. Dystans trzecioosobowej narracji zostaje gwałtownie zniesiony w chwili oddania głosu bohaterce. Najdrastyczniejszy fragment opowieści zostaje wprowadzie ukryty przed wzrokiem odbiorcy, lecz przekazany słowami samej Ciri: „Oderżnął im [Szczurom] głowy — powiedziała głucho [...]. — Piłą. [...] Odrzynał im głowy... Po kolei. Na moich oczach”<sup>42</sup>, niesie z sobą znacznie większy ciężar emocjonalny niż makabryczny w swojej szczegółowości opis. Oddanie głosu bohaterce pozwala wybrzmieć uczuciom, które nią targają, przekazuje ból traumatycznych wspomnień. Dzięki takiej puencie opis nabiera szczególnej wymowy, a efekt ten nie mógłby zostać osiągnięty przy pomocy narracji trzecioosobowej.

## Śmierć naturalistyczna

Wspólną cechą opisów śmierci w cyklu o wiedźminie najmocniej bodaj przykuwającą uwagę jest bez wątpienia częste podkreślanie biologicznych i fizjologicznych aspektów zgonu. Taki sposób obrazowania — częsty również w twórczości innych polskich autorów fantasy — przyczynił się do zarzutów krytyki, jakoby dosłowność obrazowania miała być jedynie apoteozą agresji. Sapkowski w charakterystyczny dla siebie sposób przedstawił jednak funkcje naturalistycznego prezentowania okrucieństwa, odpowiadając Stanisławowi Beresiewi:

naturalizmu żąda gatunek [fantasy — J.P.]. Bajkowe zło zostaje ukarane, a że wcześniej okrucieństwo zła zostało opisane w sposób realistyczny i naturalistyczny, realistyczna i natura-

<sup>41</sup> A. Sapkowski, *Wieża...*, s. 68, 69.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 73.



listyczna jest też i kara. A wcześniej Dobro, by móc nad Złem naturalistycznie zatriumfować, musi się naturalistycznie wysilić. Z czasem nawet naturalistycznie pocierpieć<sup>43</sup>.

Słowa te współgrają ze sformułowanymi na podstawie analizy twórczości Sienkiewicza tezami Koziołka na temat fabularnej skuteczności scen przemocy, które generują konsekwentne ciągi zdarzeń. Ponadto dosłowne obrazowanie okrucieństwa antagonistów usprawiedliwia niejako w oczach czytelnika późniejszą bezwzględność głównych bohaterów, a im większych cierpień wcześniej oni doznali, tym większa jest satysfakcja, jaką czerpie odbiorca z brutalnego odwetu, jaki biorą na swoich oprawcach<sup>44</sup>. Warto jednak podkreślić, że o ile słowa te dość trafnie odnoszą się do sytuacji Ciri w *Wieży Jaskółki* (czy też do bohaterów późniejszej trylogii husyckiej), o tyle drastyczne opisy pojawiały się w cyklu wiedźmińskim właściwie od samego początku i nie zawsze są wpisane we wspomniane ciągi fabularne utworzone wokół krzywdy i zemsty.

Naturalistyczne ujęcie śmierci w twórczości Sapkowskiego nie wynika zatem jedynie z kwestii czysto fabularnych — jak chociażby analizowana wcześniej dynamika opisu — a raczej z dążenia do uprawdopodobnienia rzeczywistości przedstawionej. Łódzki autor ukazuje śmierć w sposób bardzo dosłowny, unikając zwykle ubarwiających, a w szczególności dystansujących metafor. Koncentruje się przede wszystkim na biologicznych aspektach zgonu i fizjologicznych reakcjach organizmu:

Wampirzyca westchnęła rozzdzierająco i nagle napała silnie na kół. Geralt zobaczył, jak na jej plecach, na białej sukni, wykwita czerwona plama, z której w gejzerze krwi wyłazi, ohydnie i nieprzyzwoicie, ułamany szpic. [...] Już przeszło metr skrwa wionego drewna wystawał z jej pleców. Oczy miała szeroko otwarte, głowę odrzuconą do tyłu. Jej westchnienia stały się częstsze, rytmiczne, przechodzące w rżenie<sup>45</sup>.

Opis bez wątpienia jest bardzo obrazowy, na co wpływa zestawienie kolorów (czerwona plama krwi na białej sukni), a hiperbolizująca metafora („wykwita czerwona plama; „w gejzerze krwi”), mająca podkreślić krwawy aspekt deskrypcji, zostaje szybko zastąpiona naturalistyczną prezentacją przebitego ciała wampirzycy oraz wydawanych przez nią przedśmiertnych odgłosów. Podkreślenie biologicznych aspektów zgonu w tym wypadku nie tylko pełni charakterystyczną dla przedstawień śmierci w literaturze przygodowej funkcję ludyczną, nadając opisowi barwnego i widowiskowego charakteru, ale również, prezentując ciężki, urywany, przechodzący w rżenie oddech wampirzycy, ukazuje wewnętrzne spustoszenie organizmu i podkreśla towarzyszący temu ból.

Naturalizm opisów śmierci w cyklu o wiedźminie wiąże się jednak nie tylko z ich obrazowością, eksponowaniem drastycznych szczegółów czy podkreślaniem fizjologicznych aspektów zgonu. Przejawia się on także w towarzyszącej śmierci

<sup>43</sup> S. Bereś, A. Sapkowski, *Historia i fantastyka*, Warszawa 2005, s. 34.

<sup>44</sup> R. Koziołek, *op. cit.*, s. 346.

<sup>45</sup> A. Sapkowski, *Ziarno...*, s. 70–71.

scenerii — zawsze jest ona brudna, nieprzyjemna, jak w przypadku opowiadania *Mniejsze zło*, w którym Renfri umiera na miejskim bruku: „Padając na kolano i na bok, wpiła obie dłonie w przecięte udo. Spomiędzy palców krew zatętniła jasnym strumieniem na ozdobny pas, na łosiowe buty, na brudny bruk”<sup>46</sup>. Jeszcze dosadniej zostaje to podkreślone w opisie przedstawiającym śmierć Szczurów („Iskra, cięta w tętnicę, padła w błoto”; „Jasnowłosa Szczur upadł, rozbryzgując kałużę krwi zmieszanej z błotem”)<sup>47</sup> — w szczególności Mistle, z którą Ciri była związana najbliżej:

Mistle, na kolanach, szukała miecza, macała obu rękami błoto i gnój, nie widząc, że kłęczy w powiększającej się szybko czerwonej kałuży. [...] Otworzyła usta, by krzyknąć, zamiast krzyku z ust wyrwała się łśniąca, karminowa struga. Bonhart kopnął ją silnie, zwalając w gnój. [...] oczy miała już zamglone, zeszkłone, rybie. Jej dłoń, jak jastrzębi szpon, zwierła się i rozwierała, zaryta w błocie i nawozie. Ciri poczuła ostry, przenikliwy odór uryny<sup>48</sup>.

Naturalistyczne wyeksponowanie fizjologicznych aspektów śmierci oraz towarzyszących jej płynów ustrojowych, takich jak krew, śluz, wszelkiego rodzaju wydzieliny czy nawet fekalia, sprawia, że u Sapkowskiego śmierć przedstawiona jest przede wszystkim w wymiarze biologicznym — umiera organizm. Dosadność deskrypcji zawiera się w jej dosłowności, która nie ukrywa fizjologicznych reakcji ciała w momencie zgonu za zasłoną dystansujących metafor. Dzięki temu w twórczości Sapkowskiego ciało — martwe lub umierające — nie ulega reifikacji, nie zostaje sprowadzone jedynie do roli obiektu, pozwalającego na inkrustowanie fabuły makabrycznymi szczegółami. Nawet gdy dochodzi do jego dezintegracji, nie wiąże się to z odseparowaniem go od towarzyszących mu wcześniej uczuć, co czyni opisy śmierci w cyklu o wiedźminie bardzo przejmującymi, czasami wręcz wstrząsającymi.

Śmierć w cyklu wiedźmińskim pozbawiona jest również metafizycznego wydzwiku, który towarzyszy jej często w fantasy mitopoetyckiej, wskazując na moralną kondycję umierającej postaci<sup>49</sup>. W swoim czysto biologicznym, naturalistycznym wymiarze nie jest ona też związana z systemem aksjologicznym przedstawionej rzeczywistości — niezależnie od tego, jakie wartości reprezentują postaci, ich śmierć na poziomie organicznym wygląda bardzo podobnie. Nie omija to także Geralta, który właśnie stając w obronie wartości, ginie przebity widłami<sup>50</sup>. Powracające w opisach błoto i odchody, mieszające się z krwią i innymi płynami ustrojowymi, obnażają tu brudną, organiczną naturę śmierci, co trafnie podsumowują słowa Anny Gemry:

Świat Sapkowskiego jest przeraźliwie realny; brak tu gentelmańskich manier Tolkiena, łagodności języka, omijania trudnych tematów, pomijania milczeniem brudu, krwi i łez.

<sup>46</sup> A. Sapkowski, *Mniejsze zło*, s. 115.

<sup>47</sup> A. Sapkowski, *Wieża...*, s. 69.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 69–72.

<sup>49</sup> Zob. J. Płoszaj, *Między wzniosłością...*, s. 84–88.

<sup>50</sup> Zob. A. Sapkowski, *Pani...*, s. 501, 512–513.

[Bohaterowie] cierpią głównie fizycznie, umierają, wyjąc z bólu, są okaleczani, torturowani. Opowieść polskiego pisarza nie jest delikatna, gładka i dobrze wychowana: jest b r z y d k o p r a w d z i w a [...] w swoim realizmie, w dosłowności, w brudzie i krwi, w radosnej, nieskrępowanej erotyce, w dosadnym języku, w fizyczności postaci, smrodzie i bólu śmierci<sup>51</sup>.

## Śmierć pornograficzna? Podsumowanie

Różnorodne uwarunkowania fabularne oraz zabiegi narracyjne, którymi posłużył się Sapkowski, komponując literackie obrazy śmierci w cyklu o wiedźminie, składają się na unikalną poetykę tego typu deskrypcji w twórczości łódzkiego autora. Wśród jej najważniejszych cech należy wymienić: konstruowanie opisu na podstawie krótkich, urywanych zdań lub ich równoważników, wprowadzających wyjątkową dynamikę prezentowanej sceny; rezygnację z całościowego, drobiazgowego obrazu na rzecz wyeksponowania najbardziej sugestywnego detalu; budujące napięcie zmiany perspektywy narracyjnej w trakcie prezentowania scen śmierci; zwolnienie dynamiki opisu w celu zindywidualizowania śmierci poszczególnych postaci; naturalistyczne wyeksponowanie biologicznych i fizjologicznych aspektów zgonu. Zależności zachodzące pomiędzy tymi elementami sprawiają, że opisy śmierci w cyklu o wiedźminie stają się bardzo zniuansowane i mimo częstej drastyczności ich estetyka nie daje się sprowadzić jedynie do epatowania okrucieństwem i makabrą, co bywa częste w twórczości innych popularnych polskich autorów fantasy.

Pewne cechy opisów śmierci w cyklu wiedźmińskim, w szczególności charakterystyczna dla fantasy przygodowej widowiskowa dynamika sekwencji walki poprzedzających zgon czy też krwawe, brutalne obrazowanie, mogłyby sugerować, że twórczość Sapkowskiego należałoby stawiać wśród tych wytworów kultury popularnej, w których dominującym środkiem artystycznego wyrazu jest pornografia śmierci — zjawisko szczegółowo opisane przez Geoffreya Gorera w eseju o tym samym tytule (*Pornography of Death*, 1955; pol. 1979). Pojęcie „pornografia śmierci” wprowadza on na zasadzie analogii do tradycyjnie rozumianej pornografii seksualnej. Jak zauważa:

Wydaje się, że jest wiele zbieżności między tworamii fantazji, które wzbudzają nasze zainteresowanie tajemnicą płci, a tymi, które popychają je w kierunku tajemnicy śmierci. W obu rodzajach utworów uczucia z natury rzeczy towarzyszące tym aktom — miłość i żal — są prawie całkowicie pomijane<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> A. Gemra, *Fantasy...*, s. 181.

<sup>52</sup> G. Gorer, *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3, s. 201. Gorer uważa, że ekspansja pornografii śmierci w kulturze masowej XX wieku jest reakcją na opisane przez Philippe’a Arièsa zjawisko pruderii śmierci, czyli usuwanie śmierci naturalnej z przestrzeni publicznej, marginalizowanie jej i spuszczenie wstydlivej zasłony milczenia na sam fakt śmiertelności człowieka. To z kolei sprzyja eksponowaniu zgonów nagłych, drastycznych, widowiskowych. Jak twierdzi: „Pornografia jest niewątpliwie odwrotną stroną, cieniem pruderii, tak jak sprośność stano-

Podkreślenie rangi emocji towarzyszących śmierci jest tu jednak kluczowe, jak można bowiem zauważyć, kres życia postaci nie jest w twórczości Sapkowskiego odseparowany od uczuć, które mogłyby towarzyszyć danej sytuacji w rzeczywistości pozatekstowej. W zależności od okoliczności może być to smutek, żal, ból czy strach, a efektywność obrazu nie przesłania warstwy emocjonalnej deskrypcji i nie staje się głównym źródłem satysfakcji odbiorcy.

Epatowanie okrucieństwem i szokowanie odbiorcy drastycznymi szczegółami nie jest u Sapkowskiego celem samym w sobie. Ulegająca przemocy istota ludzka bądź humanoidalna, poddana aktom gwałtu, nie jest tu bowiem jedynie „ciałem bez ducha, padliną, konstruktem przeznaczonym do otrzymywania i zadawania bólu”<sup>53</sup>, jak ma to miejsce w tekstach typu *gore* lub innych, w których pornografia śmierci jest przeważającym środkiem artystycznego wyrazu. Pierwsze skrzypce grają tu ból i cierpienie postaci — zarówno w warstwie cielesnej, jak i emocjonalnej — nie zaś estetyka makabry. Zastosowane przez Sapkowskiego zabiegi narracyjne uwydatniają uczucia bohatera i nie pozwalają się względem nich zdystansować. Krótkie, urywane zdania, które z pozoru wydawać by się mogły czysto sprawozdawcze i bezemocjonalne, często służą wytwarzaniu napięcia fabularnego poprzez zaburzenie ustalonego wcześniej rytmu i płynności narracji, dzięki czemu literackie reprezentacje śmierci w twórczości Sapkowskiego stają się bardzo przejmujące.

Śmierć w cyklu o wiedźminie bez wątpienia ma wymiar bardziej biologiczny niż duchowy, a najtrafniej określają ją skierowane do Ciri słowa Bonharta: „To jest śmierć. Tak się umiera. Popatrz, to są flaki. To krew. A to gówno. To człowiek ma w środku”<sup>54</sup>. Bezwzględne obnażenie brudu i fizjologii śmierci, wstydliwie skrywanych za zasłoną milczenia, natarczywie przypomina o ludzkim biologizmie. Jednocześnie zaprezentowanie naznaczonego przemocą ciała nie jako efektywnego obiektu, ale jako jednostki powiązanej z innymi siecią rozmaitych emocjonalnych zależności, nie pozwala odrzucić głębszych reakcji emocjonalnych związanych z prezentowanymi scenami śmierci. Dzięki temu właśnie są one tak sugestywne.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

Bereś S., Sapkowski A., *Historia i fantastyka*, superNOWA, Warszawa 2005.

Chaciński B., *Jestem ful-tajm rajterem* [wywiad z A. Sapkowskim], „Machina” 2000, nr 4, <https://sapkowskipl.wordpress.com/2017/03/11/jestem-ful-tajm-rajterem/>.

wi jedno z oblicz przyzwoitości” (*ibidem*, s. 197). Zob. także Ph. Ariès, *Śmierć wyklęta*, [w:] *idem*, *Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 2007, s. 90–111; *idem*, *Śmierć na opak*, [w:] *idem*, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 2001, s. 557–597.

<sup>53</sup> P. Sawicki, *Odrażające, brudne, złe. 100 filmów gore*, Wrocław 2011, s. 11.

<sup>54</sup> A. Sapkowski, *Wieża...*, s. 72.

- Grabowski A.E., *Kilka opowiadań mi się udało* [wywiad z A. Sapkowskim], <https://sapkowskipl.wordpress.com/2017/03/13/kilka-opowiadani-mi-sie-udalo/>.
- Piekara J., *Dziewczyny rzeźnika*, [w:] *idem, Ja, inkwizytor. Wieże do nieba*, Fabryka Słów, Lublin 2013.
- Sapkowski A., *Chrzest ognia*, superNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski A., *Czas pogardy*, superNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski A., *Krew elfów*, superNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski A., *Miecz przeznaczenia*, superNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski A., *Ostatnie życzenie*, superNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski A., *Pani Jeziora*, superNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski A., *Sezon burz*, superNOWA, Warszawa 2013.
- Sapkowski A., *Wieża Jaskółki*, superNOWA, Warszawa 2001.
- Ziemkiewicz R., *Rozpedzam się* [wywiad z A. Sapkowskim], „Fantastyka” 1988, nr 8, <https://sapkowskipl.wordpress.com/2017/03/11/rozpedzam-sie/>.

## Opracowania

- Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Aletheia, Warszawa 2001.
- Ariès Ph., *Śmierć wyklęta*, [w:] *idem, Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.
- Gemra A., *Fantasy po polsku. Kilka uwag nad twórczością Andrzeja Sapkowskiego*, „Europa Orientalis” 2000, nr 1.
- Gemra A., *Literatura popularna. Literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998.
- Gorer G., *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3.
- Guiomar M., *Zasady estetyki śmierci*, [w:] *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, przeł. M. Ochab, T. Swoboda, M.L. Kalinowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Hollanek A., Szolgińska K., *Sondaż III. Wyniki!*, „Fantastyka” 1987, nr 12.
- Kaczor K., *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei do eukatastrofe*, [w:] *Anatomia wyobraźni*, red. S.J. Konefał, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2014.
- Kaczor K., *Między obiegami. Powstanie polskiego pola literackiego fantasy 1982–1990*, [w:] *Przyjemność (z) czytania. Pamięci Profesora Tadeusza Żabskiego*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2019.
- Kaczor K., *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Universitas, Kraków 2017.
- Koziółek R., *Popisy przemocy*, [w:] *idem, Ciała Sienkiewicza*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
- Lichański J.Z., *Literatura fantasy jako problem genologiczny (na przykładzie twórczości C.S. Lewisa i J.R.R. Tolkiena)*, [w:] *Genologia i konteksty*, red. C.P. Dutka, M. Mikołajczyk, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 2000.
- Morin E., *Antropologia śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Mysł francuska*, red. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, przeł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Moroz A., *Jak uwieść czytelnika? Jonathan Carroll i Andrzej Sapkowski wobec kulturowych koncepcji śmierci*, Wydawnictwo Pisarze.pl, Warszawa 2014.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1995.
- Parowski M., *Odkrywanie AS-a*, Gram.pl, <https://www.gram.pl/arttykul/2007/10/24/odkrywanie-as-a.shtml>.

- Płoszaj J., *Bezsilne ciała. Uwagi na temat przemocy przedstawionej w cyklu inkwizytorским Jacka Piekary*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016.
- Płoszaj J., *Między wzniosłością a upodleniem. Obrazowanie oraz znaczenie śmierci w fantasy przygodowej i mitopoetyckiej*, „Literatura i Kultura Popularna” 23, 2017.
- Płoszaj J., *Przerażająco krwawe światy... Groza śmierci w polskiej literaturze fantasy na przykładzie twórczości Jacka Piekary i Andrzeja Ziemiańskiego*, [w:] *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2016, <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/10227/%C5%9Awiaty%20grozy%20-%20do%20dystrybucji.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Płoszaj J., *Przygody pewnego wiedźmina. Konstrukcja i destrukcja schematów fabularnych w opowiadaniach Sapkowskiego*, [w:] *Wiedźmin — polski fenomen popkultury*, red. R. Dudziński, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, <http://tricksterzy.pl/download/wiedzmin-polski-fenomen-popkultury/>.
- Płoszaj J., „*W walce o słuszną sprawę nie ma etyki*”. *Funkcje i sposoby przedstawiania przemocy w trylogii husyckiej Andrzeja Sapkowskiego*, [w:] *Słowiańszczyzna dawniej i dziś — język, literatura, kultura. Monografia ze studiów slawistycznych III*, red. A. Kołodziej, współp. T. Piasiecki, Nakladatelství Pavel Mervart, Červený Kostelec 2017.
- Rogoż M., *Pomiędzy konwencją a mimesis — różne wymiary świata przedstawionego w opowiadaniach Andrzeja Sapkowskiego Ostatnie życzenie i Miecz przeznaczenia*, [w:] *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. B. Trocha, T. Ratajczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.
- Roszczyńska M., *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009.
- Sapkowski A., *Piróg, albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 5.
- Sawicki P., *Odrażające, brudne, złe. 100 filmów gore*, Wydawnictwo Yohei, Wrocław 2011.
- Sondaż VI — opowiadania polskie*, „Nowa Fantastyka” 1990, nr 9.
- Szolgina K., *Sondaż V — wyniki*, „Fantastyka” 1989, nr 12.
- Thomas L.V., *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. S. Cichowicz, J.M. Godzimski, przeł. S. Cichowicz, J.M. Godzimski, wstęp S. Cichowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Tkacz M., *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2012.
- Wałaszewski Z., *Wiedźmin: pierwszy polski supersystem rozrywkowy*, [w:] *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. A. Werner, T. Żukowski, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2013.
- Żabski T., *Literatura popularna*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

## Blood and dirt: Aesthetics and poetics of descriptions of death in Andrzej Sapkowski's *The Witcher* literary series

### Summary

Andrzej Sapkowski's *The Witcher* series is the first Polish fantasy series that has gained so much popularity. When Sapkowski published his first story — *The Witcher* — in 1986, fantasy literature wasn't well-known in Poland. In fact Polish readers, who were interested in fantasy, would



mainly know John R.R. Tolkien's novels like *The Hobbit, Or There and Back Again, The Lord of the Rings* or *Silmarillion*, all belonging to mythopoeic fantasy. Sapkowski's story was vastly different from them, because the Polish author referred to sword and sorcery literature, which at that time was little-known in Poland. He created an interesting protagonist and a dark, vicious world, full of violence and graphic descriptions of death.

It appears that one of the main factors having an influence on the huge popularity of the series, may be the attempt to shock the reader by using a unique construction of the presented world, which contains a lot of graphic violent imagery. This article presents those methods of description of death and violence in *The Witcher* series to present why they are so interesting to the readers and what makes them stand out from the rest of similar descriptions in Polish fantasy literature.

The analysis is divided into several parts. The first part presents the influence of Sapkowski's debut story on Polish fantasy literature. The second part contains the analysis of the dynamics of descriptions of death. The third and the fourth focus on showing the individualisation of death in *The Witcher* series and on detail exposure. The next part presents the narrative treatments used by Sapkowski to increase the impact of the literary images of death, for example changes of a narrative perspective. The last part of the article presents naturalistic elements of the descriptions and explains what functions they perform in the text.





**Marzanna Uździcka**

ORCID: 0000-0002-3045-8771

Uniwersytet Zielonogórski

## **Paratekst w literaturze fantasy (na podstawie glosariusza)**

**Słowa kluczowe:** paratekst, glosariusz, fantasy, tekstologia, genologia

**Keywords:** paratext, glossary, fantasy, text linguistics, genre studies

Punktem wyjścia niniejszych rozważań jest rosnące przekonanie, że współczesna literatura popularna w coraz większym stopniu staje się nowym

sposobem użycia języka, przestrzenią twórczo przetwarzanych i deformowanych rozmaitych dyskursów, [...] manifestacyjnie demonstuje [...] wielogłosość. Obok tendencji do eksperymentowania słowem czy grafiką obecna jest w niej kryptocytatowość i „cudzośloność”<sup>1</sup>.

Pod względem zaś typologicznym jest swoistego rodzaju tygłem, charakteryzującym się różnorodnością adaptowanych gatunków. Szczególnie widoczne jest to w branych tu pod uwagę tekstach fantasy, które określa się jako jedno z najciekawszych literackich zjawisk XX wieku, lecz jednocześnie trudnych do uchwycenia i zdefiniowania.

Wobec trwających wciąż dyskusji nie tylko wśród literaturoznawców i bogatej w tym zakresie literatury co do definiowania fantasy i określenia jej zasięgu istnieje potrzeba wyraźnej deklaracji, w jaki sposób będzie ona rozumiana w dalszej narracji. Jednocześnie warto zaznaczyć, że podjęte tu rozważania nie inspirowały do rozstrzygnięć terminologicznych w tym zakresie<sup>2</sup>. Natomiast wybór określonej perspektywy, a nie jednoznacznej definicji pojmowania fantasy podyktowany jest

<sup>1</sup> E. Sławkowa, *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*, t. 1, Katowice 2012, s. 8.

<sup>2</sup> Szczegółowe i systematyczne rozważania na temat rozumienia pojęcia „fantasy” w literaturze rodzimej i obcej można odnaleźć między innymi w pracach: G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007 oraz B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009.

analizowaną tu materia, to jest paratekstami, a dokładnie glosariuszami i przyjętym paradygmatem tekstologii i genologii lingwistycznej w ich opisie.

Formułowane definicje pojęcia „fantasy”<sup>3</sup> wynikają, jak się wydaje, z przyjmowanych różnych perspektyw badawczych tego zjawiska literackiego. Zgodnie z porządkiem strukturalistycznym fantasy uznaje się za gatunek fantastyki literackiej. Wojciech Kajtoch, odwołując się do poglądów między innymi Stanisława Lema czy Rogera Caillois, dokonał opartego na strukturalistycznych założeniach podziału fantastyki<sup>4</sup>, w którym do cech typologicznych tego gatunku zaliczył<sup>5</sup>: brak zgodności między światem przedstawionym w utworze a światem rzeczywistym, przy czym przyjmuje się *a priori* (jeszcze przed lekturą samego tekstu), że wszystkie składające się na tę sferę fantastyczną elementy nigdy i nigdzie „nie są, nie były i nie będą prawdopodobne”, oraz utrzymanie w całym utworze ontologicznej jedności świata przedstawionego. Badacz uznał przy tym, że „fantasy można opisać jako baśń, którą pozbawiono swoistych reguł moralnych, za to wyposażono ją w immanentną konsekwencję przedmiotową”<sup>6</sup>.

Inny punkt odniesienia, chociaż niewykluczający moim zdaniem wskazanej właśnie teorii, prezentuje Bogdan Trocha. Przyjmując koncepcję Johna Clute’a<sup>7</sup> i Briana Attebery’ego<sup>8</sup>, badacz uznaje fantasy za rodzaj konwencji literackiej łączącej w sobie elementy mitu, baśni, realizmu czy bajki.

Tak jak mit wyobrazeniowo ukazuje irracjonalne elementy rzeczywistości i tłumaczy ich rolę w życiu człowieka. Jak baśń operuje symbolami zarówno psychologicznymi, jak i emocjonalnymi, których obecność wprowadza do fantasy kategorię „prawdy emocjonalnej” [...]. Jak bajka obejmuje całe życie, świadomość i nieświadomość, teraźniejszość i wieczność, rzeczywistość i idealność, a dzięki elementom realistycznym umożliwia odbiorcy identyfikowanie się z bohaterem i jego postawami<sup>9</sup>.

Tym samym w niniejszych rozważaniach przyjmuję ten sposób konceptualizowania fantasy. Wpływ ma na to także szczególnie istotne z punktu widzenia

<sup>3</sup> Sam termin „fantasy” w języku angielskim oznacza „fantazję, urojenie, wymysł, fikcję, wyobraźnię, imaginację”, ale też „marzenie o potędze, władzy”.

<sup>4</sup> Badacz wyróżnił takie gatunki fantastyki, jak: baśń, fantasy, fantastyka grozy, utopia, SF — W. Kajtoch, *Jak badać literaturę popularną? Kolejna odpowiedź*, [w:] J.Z. Lichański, W. Kajtoch, B. Trocha, *Literatura i kultura popularna*, wstęp A. Gemra, Wrocław 2015, s. 51.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 51–52.

<sup>7</sup> Związaną między innymi z przekonaniem, że specyficzną dla fantasy cechą jest podejmowanie rozmaitych form literackich i wprowadzanie „ich do własnego modelu rzeczywistości przedstawionej” — B. Trocha, *Zbrodnia w fantastycznych światach. Motywy kryminalne w literaturze fantastycznej*, Zielona Góra 2017, s. 29.

<sup>8</sup> Badacz, odwołując się do teorii zbiorów rozmytych Briana Attebery’ego, konstatuje: „W efekcie otrzymujemy definicję, która wskazuje na powiązania fantasy z literaturą folkloru, literaturą wysokoartystyczną oraz mitem, który w swojej archaicznej postaci, zgodnie z ustaleniami religioznawców, do literatury nie należy” — *ibidem*, s. 31–32.

<sup>9</sup> B. Trocha, *Degradacja mitu...*, s. 39.

proponowanego w artykule problemu badawczego założenie, że dyferencjalnym wykładnikiem fantasy jest subkreacja wtórnej rzeczywistości — Wtórnego Świata (*secondary world*), który jest fikcyjną krainą składającą się z rozmaitych elementów wyobraźniowych, nieodpowiadających tym przyjętym w danej kulturze rzeczywistości<sup>10</sup>. Świat ten charakteryzuje się tego typu autonomicznością, która wyklucza wszelką możliwość prawdopodobieństwa, ponieważ prowadzona w jego obszarze spójna narracja, gdy

umieszczona zostaje w naszej RZECZYWISTOŚCI, opowiada historię, jaka nie mogłaby się wydarzyć w świecie takim, jakim go postrzegamy; gdy z kolei umieszczona zostaje w INNYM czy też WTÓRNYM ŚWIECIE, to choć świat ten sam w sobie będzie niemożliwością, opowieści w nim umieszczone staną się jednak możliwe podług jego własnych reguł<sup>11</sup>.

Wtórna rzeczywistość od początku do końca wykreowana jest przez pisarza, stanowi świat jego wyobraźni, który właściwie jest kompletny i wewnętrznie spójny pod każdym względem. Ukształtowany historycznie ma własną kosmologię, geografę, niejednokrotnie wyraźną strukturę religijną i oparte na niej zasady moralne. Wprowadzony jest w nim ustrój i hierarchia społeczeństwa z takimi elementami identyfikującymi tożsamość i wskazującymi na wspólnotowość jego członków, jak kultura, a nawet odrębny, wykreowany język. Trzeba jednak podkreślić, że nie jest to świat zupełnie obcy. Autor tekstów fantasy, kreując nowe uniwersum, w istocie z jednej strony odwołuje się do tak zwanego świata pierwotnego. Do jego pierwotnych kultur, mitologii (często między innymi skandynawskiej, celtyckiej, słowiańskiej, judeochrześcijańskiej, anglosaskiej, bliskowschodniej, prekolumbijskiej czy mitów rzymskich i greckich), religii<sup>12</sup>. Z drugiej, jak zaznaczają Anna Gemra i Edyta Rudolf, wykorzystuje

potoczne, ogólne wyobrażenia o prehistorii, średniowieczu itd. Odwołuje się do bliżej nieokreślonego wrażenia dawności, osiąganego m.in. przez stylizację językową (głównie archaizację), wykorzystywanie elementów tzw. starych języków (starożytny fiński, celtycki, gaelicki), kreowanie języków fikcyjnych (elfi, krasnoludzki itd.) oraz wprowadzanie artefaktów i ode-

<sup>10</sup> Jak widać, wybrzmiewa tu także nawiązanie do koncepcji W. Kajtocha.

<sup>11</sup> Za: G. Trębicki, *op. cit.*, s. 17.

<sup>12</sup> Literatura fantasy motywowana jest wieloma dziedzinami, których rozwój przypada na wiek XIX. Zaliczyć do nich można: „po pierwsze: odnalezienie wspaniałej narodowej literatury na świecie — nie tylko Homera i Wergiliusza, ale *Pieśni o Nibelungach*, *Kalevali*, *Arabskich nocy*, *Mahabharaty*, *Mabinogion*, *Pieśni o Rolandzie*, *Beowulfa*, *The Morte of Arthur*, *Eddy* oraz sag. Po drugie: kolekcja wielkich bajek ludowych, w szczególności braci Grimm [...]. Po trzecie: postęp poczyniony w studiach filologicznych i mitologicznych [...]. Po czwarte: nowa naukowa i geograficzna wiedza o świecie, odkrycia badaczy i archeologów [...]. Po piąte: badania przeprowadzone w antropologii, które pobudziły zainteresowania w religiach niezachodnich [...]. Po szóste: rozwój w innych sztukach — ruch prerafaelicki, estetyzm, ludowy racjonalizm takich kompozytorów, jak Wagner, Grieg, Dworzak” — D. Waggoner, *The Hills of Faraway. A Guide to Fantasy*, New York 1978, s. 30, cyt. za: B. Trocha, *Degradacja mitu...*, s. 49.

słań do zjawisk i przedmiotów kulturowych, uważanych za dawne: np. uzbrojenia, strojów, architektury, obyczajów, pisma, stanu techniki, nauki, medycyny<sup>13</sup>.

Jedną zaś z dziedzin wiedzy i podstawą kreowanej cywilizacji jest magia<sup>14</sup>.

W związku z tym lektura tekstów fantasy wymaga od czytelnika aktywności myślowej w zupełnie odmiennej rzeczywistości niż ta, której doświadcza na co dzień. Co więcej, aktywizuje go do odkrywania i poznawania nieznanego świata stworzonego w wyobraźni twórcy, w którym rządzą ustalone przez niego zasady i prawa. Świecie będącym odrębnym uniwersum, w którym pisarz osadza fabułę jednego utworu lub poszczególnych części cyklu lub sagi. Czytelnik natomiast musi przyjąć ten „wytwór” nieograniczonej niczym fantazji pisarza, jakby istniał naprawdę i poddać się jego zasadom i regułom. Ponato, przystępując do lektury, musi umieć „poruszać” się bez przeszkód po całym uniwersum. Czytelnik więc potrzebuje „przewodnika” z jednej strony objaśniającego zawziętości świata przedstawionego, który jest tak bogaty i inny od rzeczywistego. Z drugiej zaś uzupełniającego informacje o tym świecie, często bowiem ze względu na jego złożoność i bogactwo nie obejmuje go fabuła jednostkowego tytułu. Bywa tak, że tylko poszczególne jej elementy zawierają (jednostkowe) tomy czy części danego cyklu. Z pomocą odbiorcy przychodzą wtedy umieszczane poza tekstem głównym elementy, takie jak: glosariusze, słowniczki, mapy, wykresy, które już w pierwszym oglądzie wskazują na ich wyjątkową rolę względem procesu odbioru tekstu<sup>15</sup> i funkcjonowania całego dzieła w przestrzeni komunikacyjnej.

Wskazane elementy sytuują w ramach tak zwanych tekstów towarzyszących, nazwanych przez francuskiego teoretyka literatury Gérarda Genette’a paratekstami na oznaczenie wszystkich tych jednostek, które odgrywają według badacza rolę swoistego „akompaniamentu” do tekstu właściwego, jego „przedsionka”

<sup>13</sup> A. Gemra, E. Rudolf, *Fantasy*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 150.

<sup>14</sup> Stałym elementem wtórnego świata jest obecność „elementów nadnaturalnych (mocy, bestii, istot mitologicznych i baśniowych, duchów, wyobrażeniowych zapośredniczeń obrazów Boga etc.) wpływających w konkretny sposób na ludzkiego bohatera poprzez wikłanie go w konflikty antagonistycznie zestawianych mocy, konstruowanie akcji opartej na motywie poszukiwania, czy też wywołanie określonych nastrojów” — B. Trocha, *Degradacja mitu...*, s. 40.

<sup>15</sup> Ze względu na różnorodny sposób rozumienia terminu „odbior dzieła” i przyjmowane w dyskusji teoretycznoliterackiej czasami odmienne aspekty ujmowania tego pojęcia, a także ze względu na językoznawczą dyscyplinę, którą reprezentuję, nie podejmuję tutaj krytycznej analizy funkcjonujących w przestrzeni badawczej definicji tego terminu. Dla przejrzystości metodologicznej wywodu przyjmuję natomiast, że odbior dzieła to „przyjęcie dzieła literackiego przez publiczność literacką i jego funkcjonowanie wśród różnych grup czytelniczych” (*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 424). Z tym zastrzeżeniem, że elementem relacji komunikacji literackiej po stronie odbioru jest w rzeczywistości i w tym przypadku czytelnik indywidualny i wszystkie mechanizmy wpływające na poznanie, rozumienie, interpretacje, a także przeżywanie przez niego dzieła. Używane często zamiennie określenie „recepja dzieła” odnosi się zgodnie z przytoczoną definicją do publiczności literackiej rozumianej jako konkretna zbiorowość odbiorców lub grupa.

czy „graniczy”, bez którego tekst nie może istnieć jako forma przekazu (zarówno oralna, jak i graficzna)<sup>16</sup>. Współcześnie do paratekstów *sensu stricto*, czyli piśmiennych, zalicza się zgodnie z typologią badacza<sup>17</sup> z jednej strony elementy stanowiące tak zwaną zmienną „otoczkę” dzieła, jak: tytuły, podtytuły, śródtytuły; przedmowy, posłowania, wstępy, uwagi od wydawcy; noty na marginesie, u dołu strony; epigrafy; wkładki reklamowe; notki na obwolucie, z drugiej — teksty będące półoficjalnym bądź oficjalnym komentarzem do utworu, jak: recenzje, omówienia, notki w katalogach wydawniczych, foldery itp. Prócz tego wyróżnia się parateksty ikoniczne, to znaczy: ilustracje, rysunki umieszczone w dziele, a za substytucjonalny przejaw paratekstu uważa się kompozycję czy typografię utworu. Dlatego też autorem paratekstu może być zarówno sam twórca, jak i redaktorzy, wydawcy, a nawet drukarze.

Status paratekstu, jak podkreśla Genette, uwarunkowany jest tym, że zajmuje on miejsce po obu stronach linii granicznej oznaczającej przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną utworu (co sygnuje przedrostek *para-*). Istotniejsze jest chyba jednak to, że w rzeczywistości sytuuje się na peryferiach dzieła, zajmując uprzywilejowane miejsce w obszarze pragmatycznego wymiaru utworu, to jest jego oddziaływania na czytelnika<sup>18</sup>. Potencjał illokucyjny każdej wypowiedzi o charakterze paratekstowej wynika zatem, po pierwsze, z jej transtekstualnych powiązań i relacji z tekstem właściwym, po drugie — z relacji autor–tekst–odbiorca/czytelnik. Z tego względu paratekst może między innymi informować o tekście (fabule, wątkach, realiach, jego idei itp.), ujawniać intencję autora czy pomóc we właściwej jej deszyfracji, a nawet interpretować utwór.

Wszystkie te cechy paratekstu można zidentyfikować we wskazanych elementach (glosariusze, słowniczki, mapy, wykresy) struktury tekstu fantasy. Umieszczone poza tekstem głównym (właściwym) należy uznać za peryteksty (to jest teksty pochodzące od autora i pozostające w granicach tego samego woluminu<sup>19</sup>), które z punktu widzenia pragmatycznego realizują funkcję nie tylko objaśniającą, ale i poznawczą.

<sup>16</sup> G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992, s. 20.

<sup>17</sup> Pojęcie paratekstu w książkach rozszerza się obecnie na parateksty w pozostałych mediach. Mianowicie parateksty w prasie to na przykład: okładka, spis treści, artykuł wstępny, lead, zapowiedź; w radiu między innymi: zajawka, zapowiedź prezentera, zapowiedź autorska, zapowiedź mozaikowa, headline news; w telewizji chociażby: baner, zapowiedź fabularyzowana, lesz, wywiad; w internecie na przykład: strony główne portali. Por. I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice 2007.

<sup>18</sup> Por. R. Piętkowa, *Paratekst w tekstach naukowych — informacja i/lub reklama*, [w:] *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice 2001, s. 230.

<sup>19</sup> W odróżnieniu od epitektu — umieszczonego poza tomem zawierającym tekst główny, w którym autor mówi o swoim dziele, na przykład: wywiady, rozmowy, listy, pamiętniki, ale i recenzje.

Celem niniejszych rozważań będzie analiza strukturalna i funkcjonalna paratekstów w utworach fantasy na przykładzie glosariuszy i próba określenia ich znaczenia w kształtowanym przez pisarza uniwersum oraz odbiorze czytelnictwem dzieła. Podjęcie tych analiz wymaga kilku uwag metodologicznych. Przede wszystkim o paratekstach w ogóle traktowały głównie publikacje powstałe na gruncie teorii literatury<sup>20</sup>, sporadycznie innych dziedzin<sup>21</sup>. Przyjęta tu językoznawcza perspektywa podejścia do paratekstów i zastosowanie polimetodologicznej analizy, uwzględniającej paradygmat tekstologii i genologii lingwistycznej pozwoli, jak się wydaje, ukazać je w zupełnie nowej i poszerzonej perspektywie badań.

Istotnym *novum* badawczym jest skategoryzowanie glosariusza jako paratektu, co wynika z ewolucji tego pojęcia i rozszerzenia jego pola gatunkowego<sup>22</sup>, szczególnie w wytworach współczesnej kultury masowej. Widoczna jest także szeroko rozumiana motywacja do ich kształtowania się oraz funkcjonowania w literaturze fantasy.

Termin „glosariusz” odnoszę do tych elementów w tekstach fantasy<sup>23</sup>, które zajmują ustalone dla nich tradycją miejsce, to znaczy na końcu książki, zaraz po tekście głównym, i w analizowanych utworach nominowane są zwykle określe-

<sup>20</sup> Warto tu przywołać dla przykładu pracę D. Danek, *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980, w której autorka analizowała takie parateksty, jak: tytuły, spisy rzeczy, przedmowy, uznając je za integralną część dzieła literackiego. Inną typologizację zaproponowały: S. Skwarczyńska w rozdziale *Schemat konstrukcyjny dzieła literackiego z aspektu kompozycji* (eadem, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, cz. 3, Warszawa 1954) czy M.R. Mayenowa w rozważaniach *Teoria tekstu a tradycyjne zagadnienia poetyki* (w: *Tekst i język. Problemy semantyczne*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1974, s. 299–311), które, nie używając terminu parateksty, przyjęły, że są to „dodatkowe cząsteczki konstrukcyjne”, odgrywające rolę delimitacyjnych części ramy tekstowej. Z nowszych prac warto wskazać chociażby na rozważania D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja — między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011, w których autorka uwypukla funkcję paratekstów w procesie interpretacji tekstu i realizacji intencji jego autora. Wiele miejsca poświęca się paratektom w perspektywie translatorycznej; por. np. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Parateksty w przekładzie literaturoznawczym*, „Między Oryginałem a Przekładem” 17. *Parateksty przekładu*, red. E. Skibińska, 2011, s. 217–229; M. Papadima, *Głos tłumacza w periteksie jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia*, „Między Oryginałem a Przekładem” 17. *Parateksty przekładu*, red. E. Skibińska, 2011, s. 13–32; czy pozycję *Przekłady Literatur Słowińskich*, t. 8, cz. 1. *Parateksty w odbiorze przekładu*, Katowice 2017.

<sup>21</sup> R. Piętkowa pisze o pragmatycznej roli paratekstów w dyskursie naukowym (por. eadem, *Paratekst o autorze. Biogram i/czy prezentacja?*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2. *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004, s. 230–245; eadem, *Paratekst w tekstach naukowych...*), natomiast I. Loewe w pracy *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej* modyfikuje typologię G. Genette’a i uznaje peryteksty za gatunki metatekstowe, których istotną cechą jest, według autorki, sterowanie odbiorem „podczas aktualnej lektury i w porządku przewidzianym ukształtowaniem graficznym” (I. Loewe, *op. cit.*, s. 67–78).

<sup>22</sup> O ewolucji pojęcia „glosariusz” i rozszerzeniu jego pola gatunkowego zob. M. Uździcka, *O nowym pojęciu glosariusza. Rekonesans badawczy*, „Stylistyka” 26. *Styl i słowo*, 2017, s. 269–289.

<sup>23</sup> Ze względu na niejasny status pojęcia „fantasy” w wyborze tekstów tworzących podstawę materiałową artykułu kierowałam się typologią ustaloną przez literaturoznawców. Dodatkowym wyznacznikiem były kwalifikacje katalogowe.



niem: „glosariusz”, „glosarium”, rzadziej „glosa”, „słownik” bądź „słowniczek”. Nie pełnią jednak typowej dla tego rodzaju wypowiedzi funkcji, która sprowadza się do objaśnienia użytych przez pisarza wyrazów „trudnych czy obcych”<sup>24</sup>.

Na początku należy podkreślić, że nie jest to kanoniczny element struktury samodzielnych utworów fantasy czy poszczególnych części osadzonych w danym uniwersum. Czasami glosariusz pojawia się tylko w jednym utworze danego pisarza, jak to ma miejsce u Neala Stephensona w powieści *Peanatema* (*Anathem*, 2008, pol. 2009)<sup>25</sup>. Liczący ponad tysiąc stron tekst, od początku przesycony specyficznym słownictwem, wymaga ciągłego odwoływania się w trakcie lektury do glosariusza, który staje się niezbędnym elementem uczestniczenia w opowieści o młodym Erasmusie i jego przygodach. Natomiast już każda z czternastu powieści cyklu „Koło Czasu” Roberta Jordana<sup>26</sup> została wyposażona w taki słownik. Glosariusz w zasadzie pozwala zrozumieć części poprzedzające kolejne tomy, ponieważ każda następna książka jest w zasadzie przeznaczona dla tych czytelników, którzy przeczytali wcześniejsze utwory. Jak podkreśla Andrzej Sapkowski, glosariusz jest potrzebny tu tym bardziej, że cykl „Koło Czasu” określa się terminem *cliffhanger* (dosłownie „wiszący nad przepaścią”), czyli cyklu, który nie tworzy w jakiś zamknięty sposób całości, a części „urywają się w momencie najbardziej naładowanym emocją”<sup>27</sup>. Warto zaznaczyć, że powstał, wydany poza woluminami poszczególnych części, *Przewodnik po sadze Roberta Jordana*<sup>28</sup>, który w przestrzemi komunikacyjnej funkcjonuje jako samodzielne dzieło. Jeszcze inaczej postąpiła Lidia Kossakowska, która do powieści *Siewcy wiatru*<sup>29</sup> dołączyła właściwie „małą książkę” zatytułowaną *Glosa*, będącą w rzeczywistości słownikiem imion aniołów, demonów, miejsc oraz innych ras zamieszkujących jej wykreowany wszechświat, na którym opierając się, stworzyła fabułę tej książki i czternastu innych opowiadań, stanowiących, jak sama autorka określa, „anielską” serię.

W tekstach fantasy możliwy obszar glosariusza jako paratektu rozszerza się, ponieważ z jednej strony jest on elementem wpływającym na spójność dzieła, budując jednorodną całość z tekstem głównym, jak na przykład w wymienionej powieści Stephensona, z drugiej tworzy autonomiczny nurt, jak w „Kronikach

<sup>24</sup> Chociaż i takie glosariusze się pojawiają. Ma to miejsce, gdy ich twórcą jest tłumacz, a jego celem jest przede wszystkim wyjaśnienie niektórych użytych słów czy wyrażen przez autora. Takie glosariusze nie będą przedmiotem niniejszych rozważań.

<sup>25</sup> N. Stephenson, *Peanatema*, przeł. W. Szypuła, Warszawa 2009.

<sup>26</sup> W artykule cytowane będą następujące tomy cyklu „Koło Czasu” R. Jordana w tłumaczeniu K. Karłowskiej: t. 1. *Oko świata*, Poznań 2000 (*The Eye of the World*, 1990); t. 2, cz. 1. *Wielkie polowanie*, Poznań 2002 (*The Great Hunt*, 1990); t. 7. *Korona mieczy*, Poznań 2000 (*A Crown of Swords*, 1996); t. 9. *Dech zimy*, Poznań 2003 (*Winter's Heart*, 2000).

<sup>27</sup> A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001, s. 33.

<sup>28</sup> R. Jordan, T. Patterson, *Przewodnik po sadze Roberta Jordana*, przeł. E. i D. Wojtczak, Poznań 2003 (*The World of Robert Jordan's The Wheel of Time*, 1997).

<sup>29</sup> L. Kossakowska, *Siewca wiatru*, Lublin 2014.

Diuny” Franka Herberta<sup>30</sup>, czy w końcu jest w pewnym sensie tekstem służebnym, wyjaśniającym tylko pewne elementy uniwersum, jak na przykład w trylogii „Z Mgły Zrodzony” Brandona Sandersona<sup>31</sup>.

Glosariusze te można uznać za najbardziej typową reprezentację paratekstu i określić za Ganette’em jako parateksty odautorskie, czyli takie, których twórcą jest sam autor tekstu głównego. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie jest to z reguły poświadczane eksplicytnie. Natomiast pisarz jako twórca często konotowany jest 1 os. lp. i uobecnia się w odautorskiej wypowiedzi o charakterze prefacyjnym w samym glosariuszu, która odgrywa rolę paratekstu wyrażającego intencję autora *expressis verbis* (podobnie jak na przykład przedmowa czy wstęp):

(1) Moim zamiarem było pomieścić w tym glosariuszu wszystkie słowa Kesh, występujące w tekście książki. Dołączyłam doń ponadto pewną liczbę słów, aby sprawić przyjemność moim braciom — współczynnikiem słowników oraz adeptom tej wiedzy, którą pewien czcigodny poprzednik nazwał Tajemnym Występkiem<sup>32</sup>.

(2) Studiując historię Imperium, Arrakis i całą kulturę, która wydała Muad’Diba, napotykamy wiele niespotykanych terminów. Pomoc w rozumieniu to cel chwalebny, stąd te poniżej podane definicje i wyjaśnienia<sup>33</sup>.

Struktura analizowanych glosariuszy zgodnie z wzorcem gatunkowym kształtowana jest ich cechą dyferencjalną, jaką jest określony porządek przestrzenny, który wiąże się ze stałą kompozycją ułożonych w porządku alfabetycznym haseł. Tylko niekiedy wyjaśniana leksyka bywa uszeregowana tematycznie, jak na przykład w trylogii Trudi Canavan „Czarny Mag”, w ramach której w *Nowicjusze*, *Wielkim Mistrzu* i *Gildii Magów*<sup>34</sup> pisarka słowniczkę skomponowała według kategorii: zwierzęta, rośliny/jedzenie, ubranie/broń, miejsca publiczne, kraje ziem sprzymierzonych.

Elementem inicjalnym jest zawsze tytuł, który niesie informację metatekstową, wskazującą na gatunek tekstu. Można przypuszczać, że użycie w utworach fantasy z reguły określenia „glosariusz” podyktowane jest wskazaną już, typową dla tego gatunku, praktyką odwoływania się do, ogólnie ujmując, „dawności”.

<sup>30</sup> Na „Kroniki Diuny” F. Herberta składają się: *Diuna*, przeł. M. Marszał, Poznań 2007 (*Dune*, 1965); *Mesjasz Diuny*, przeł. M. Marszał, Poznań 2008 (*Dune Messiah*, 1969); *Dzieci Diuny*, przeł. A. Jankowski, M. Marszał, Poznań 2008 (*Children of Dune*, 1976); *Bóg Imperator Diuny*, przeł. M. Michowski, Poznań 2009 (*God Emperor of Dune*, 1981); *Heretycy Diuny*, przeł. M. Michowski, Poznań 2009 (*Heretics of Dune*, 1983); *Kapitałarz Diuny*, przeł. M. Michowski, Poznań 2010 (*Chapterhouse: Dune*, 1985).

<sup>31</sup> Na trylogię B. Sandersona składają się powieści: *Z mgły zrodzony*, przeł. A. Jagiełowicz, Warszawa 2015 (*Mistborn*, 2006); *Studnia wstąpienia*, przeł. A. Studniarek, Warszawa 2015 (*The Well of Ascension*, 2007); *Bohater wieków*, przeł. A. Studniarek, Warszawa 2015 (*The Hero of Ages*, 2008).

<sup>32</sup> U.K. Le Guin, *Wracać wciąż do domu*, przeł. B. Kopec, Warszawa 1996 (*Always Coming Home*, 1985), s. 636. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wyr. M.U.

<sup>33</sup> F. Herbert, *Diuna*, s. 508.

<sup>34</sup> Na trylogię T. Canavan „Czarny Mag” składają się: *Gildia Magów*, przeł. A. Fulińska, Kraków 2007 (*The Magicians’ Guild*, 2001); *Nowicjusza*, przeł. A. Fulińska, Kraków 2008 (*The Novice*, 2002); *Wielki Mistrz*, przeł. A. Fulińska, Kraków 2012 (*The High Lord*, 2003).

Termin „glosariusz/glosarium” (łac. *glossarium* od gr. *γλῶσσα glōssa* — ‘język, słowo niejasne, wymagające objaśnienia’) odnosi się bowiem do dobrze osadzonego i mającego długą tradycję w języku pojęcia, które początkowo oznaczało zbiór glos objaśniających bądź wyrazy, bądź całe fragmenty tekstu, sporządzane na marginesie przez kopistę manuskryptów lub czytelnika.

Nowym dla glosariusza jako gatunku elementem struktury jest poprzedzający niekiedy zestawienie haseł wstęp, który może pełnić dwie funkcje. Albo wyrażana jest w nim intencja autora, cel konstruowania słownika (jak pokazano wcześniej), albo staje się on komentarzem, wyjaśnieniem czy wskazówką, jak poruszać się po uniwersum, w którym rządzą reguły ustanowione przez autora. Co ciekawe, uwagi te mogą dotyczyć również treści zawartych w samym glosariuszu. Przykładem tu może być przywoływany już cykl powieści Jordana „Koło Czasu”, w którym w dziesięciu częściach sagi autor umieszcza na początku glosariuszy prawie identyczny tekst o prawie takich samych tytułach: *Nota o datach w poniższym glosariuszu* i *Uwagi o datach w poniższym glosariuszu*. Wyjaśnia w nim nie tylko nazwy (i ich skróty) cezur czasowych obowiązujących w wykreowanej przez siebie cywilizacji, której początek liczy od „momentu tzw. Pęknięcia Świata (OP), potem od końca wojny z Trollokami każdy rok” określa jako „Wolny Rok”, po wojnie „Stu lat” czas liczy „według lat Nowej Ery (NE)”. Określa również, w jaki sposób temporalizuje narrację zarówno w tekście, jak i w glosariuszu. Spójrzmy na przykładowe umieszczone tam hasła:

(1) **Rodzina:** Nawet podczas Wojen z Trollokami, przed ponad dwoma tysiącami lat (ok. 1000–1350 OP) [...];

(2) **Cairhien (KEYE-REE-ehn):** [...] Zabójstwo króla Galldriana (998 NE) [...];

(3) **Ishara:** Pierwsza Królowa Andoru (ok. 994–1020 WR)<sup>35</sup>.

Zindeksowane w glosariuszach i ułożone w porządku alfabetycznym artykuły hasłowe różnią się od siebie nie tylko formą, ale i zasobem przekazywanej informacji. Ich ogląd pozwala wnioskować, że motywowane jest to zakresem znaczeniowym przywołanej nominacji oraz stopniem kreatywności nazwanego przez nią elementu Wtórniego Świata, a co za tym idzie różnicą między ilością informacji, jaką otrzymuje czytelnik w procesie lektury tekstu głównego, a wiedzą, jaka jest niezbędna do zrozumienia i interpretacji całego utworu i osadzenia fabuły w uniwersum.

W związku z tym glosariusze mogą pełnić tylko funkcję preskryptywną. Ma to miejsce wtedy, gdy nominowane są w niespotykany dla czytelnika sposób pojęcia znane mu już wcześniej i mające swoje miejsce w systemie jego rodzimego języka (co wiąże się z próbą kreacji nowego języka przez pisarza). Glosariusze realizują wówczas adaptacyjną wersję słownika dwujęzycznego, w którym podawane są odpowiedniki danego hasła:

<sup>35</sup> R. Jordan, *Korona Mieczy*, s. 498–510.

**bibí:** kochanie; **búta:** róg; **lim:** włos; **nahe:** woda; [...] **lahe:** sen; spać; **Lemana:** piękno; być pięknym; **manhóv:** akt lub stan życia w domu lub w Domu; żyć w domu lub w Domu; zamieszkiwać, mieszkać; [...] **sevai:** 1. Pochwa, osłona, koperta, osłaniać, okrywać; 2. Choroba; być chorym<sup>36</sup>.

Częściej jednak pełnią funkcję deskryptywną. Stopień zaś szczegółowości artykułu hasłowego, a tym samym ilość podawanych w nim informacji jest różna i, jak można przypuszczać, zależy od subiektywnego odczucia samego autora co do tego, jak duża doza informacji jest potrzebna odbiorcy tekstu, aby proces percepcji treści i ich interpretacja były w miarę pełne i trafne. Dlatego też w analizowanych glosariuszach można z jednej strony spotkać skrócone definicje słownikowe:

**Antybaz:** Religia wyrosła w oparciu o te same pisma i uznająca tych samych proroków co ortodoksja bazyjska, ale odrzucająca wprost niektóre jej nauki i władzę zwierzchników ortodoksji. [...]

**Ikosaeder:** Bryła geometryczna podobna do kuli, mająca dwadzieścia identycznych ścian o kształcie trójkątów równobocznych<sup>37</sup>.

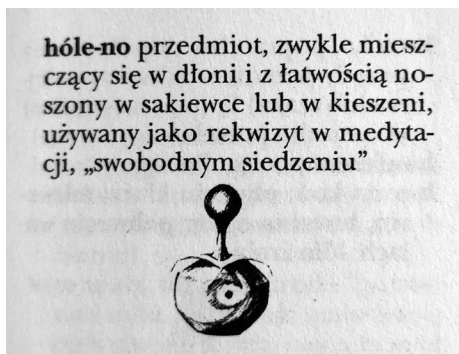
Jednocześnie, nierzadko w celu wyjaśnienia pojęcia, adaptowane są różnego rodzaju wypowiedzi: od charakterystyki, przez opis, po opowiadanie (jak ma to miejsce na przykład w glosariuszach Jordana), wówczas artykuł hasłowy zajmuje nawet kilka stron.

W niektórych glosariuszach artykuł hasłowy dla celów poznawczych uzupełnia grafika lub rysunki/ilustracje. Dotyczy to zarówno definiowania nominacji desygnatu wymyślonego (rysunek 1), jak i znanego odbiorcy w rzeczywistości (rysunek 2).

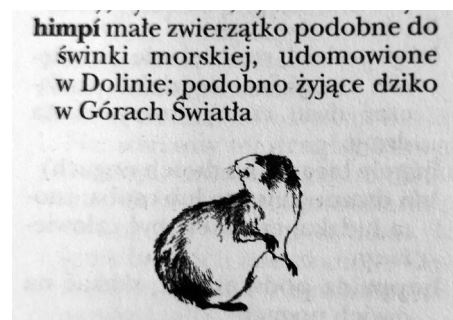
Odmienność analizowanych glosariuszów od realizowanych w przestrzeni komunikacyjnej gatunków oznaczonych tym terminem sytuuje się przede wszystkim w obszarze poznawczym, co poświadcza między innymi wybór indeksowanych w nich haseł. Na podstawie systematycznego oglądu i konfrontacji zawartych tam treści z tekstem głównym można sformułować tezę, że podyktowany jest on w zasadzie specyfiką wykreowanego przez pisarza uniwersum. W pewnym sensie ma to charakter wyboru kluczowych pojęć do objaśnienia nie tylko określonych aspektów fabuły i świata przedstawionego, ale też przywołania treści pozwalających osadzić jego elementy (konstrukcję postaci, ich atrybuty, przestrzeń, miejsce i czas wydarzeń itd.) w szerszej perspektywie. W ten sposób glosariusze uzupełniają wiedzę o wykreowanym przez autora uniwersum (jego części lub całym), które w tekście głównym z konieczności jest zwykle „uszczipione” o jakiś aspekt.

<sup>36</sup> U.K. Le Guin, *op. cit.*, s. 638–649.

<sup>37</sup> R. Jordan, *Dech zimy*, s. 456.



Rysunek 1. Definicja nominacji desygnatu wymyślnego



Rysunek 2. Definicja nominacji zwierzęcia znanego czytelnikowi

Źródło: U.K. Le Guin, *op. cit.*, s. 643–644.

Na przykład Eleonora Ratkiewicz w książce *Tae ekkej*<sup>38</sup> dopiero w glosariuszu wyjaśnia niuanse kulturowo-mitologiczne wykreowanych przez siebie, a stylizujących się w książce dwóch światów o całkowicie różnych tradycjach, wierzeniach itp., a Frank Herbert w „Kronikach Diuny” obok wyjaśnień nazw własnych bohaterów i nazw geograficznych umieszcza w glosariuszu historie niemające swojego opisu w tekście, ale łączące się z fabułą.

Niezmiernie istotną funkcją analizowanych glosariuszy jest budowanie spójności, nie tylko odbioru tekstu zasadniczego. Dotyczy to przede wszystkim utworów, które są jedną z części cyklu czy sagi. Wówczas z reguły treść konkretnego hasła jest aktualizowana zgodnie z wprowadzanymi nowymi wątkami rozwijanej fabuły. W ten sposób czytelnik poszerza także swoją wiedzę o uniwersum. Zobrazujmy to na przykładzie cyklu Herberta i weźmy pod uwagę przede wszystkim stopień powtarzalności oraz zawartość treściową haseł<sup>39</sup>. Ogląd całego materiału

<sup>38</sup> E. Ratkiewicz, *Tae ekkej*, przeł. E. Białołęcka, Lublin 2011.

<sup>39</sup> Odwołuję się tu do badań przeprowadzonych przez Klaudiusza Mirka w pracy licencjackiej pod tytułem *Funkcja glosariuszy w tekstach typu hard fiction na przykładzie cyklu Kroniki Diuny Franka Herberta*, Uniwersytet Zielonogórski, obrona 2018, napisanej pod moją opieką promotorską.

(sześciu glosariuszy) pokazał, że haseł, które występują tylko w jednym glosariuszu, jest 271, dwukrotnie pojawiających się — 111, trzykrotnie — 47, czterokrotnie — 34, pięciokrotnie — 27. We wszystkich sześciu częściach powtarzają się 22 hasła, między innymi: „Dżihad”, „Głos”, „Kaladan”, „Kula Świętojańska”, „Dryf”, „Fremeni”, „Ix”, „Khoam”, „Kwisatz Haderach”. Powtarzalność tych haseł wskazuje na ich szczególne znaczenie dla całego cyklu. Na przykład bardzo ważny jest wpływ istoty, jaką jest Kwisatz Haderach, i wydarzenia, jakim jest Dżihad, zarówno Burteriański, jak i Fremenów, na kształt opisywanego świata i kondycję rasy ludzkiej w przestrzeni powieści. To samo dotyczy frakcji, jakimi są Fremeni, Ix czy Khoam, ponieważ są one najważniejszymi kreatorami wydarzeń opisanych w sześciu tomach. Kaladan zaś jest planetą, która, choć nigdy nie zostaje centrum akcji, jest opisywana jako utopijna kolebka rodu Atrydów.

Analizując zaś zawartość objaśnień tych powtarzających się haseł, można zauważyć, że wiele z nich rozrasta się i przekazuje coraz więcej informacji w kolejnych częściach cyklu, co wynika z rozwijającej się, ogólnie mówiąc, fabuły. Porównajmy hasło Fremeni, którego objaśnienie zmienia się w taki oto sposób:

Tom 1

Wolne plemiona Arrakis, mieszkańcy pustyni, niedobitki Pielgrzymów-Zensunnitów; Piraci Piasku<sup>40</sup>.

Tom 2

Wolne plemiona Diuny, mieszkańcy pustyni z czasów przybycia Atrydów na Arrakis, potomkowie Zensunnitów, którzy przybyli na tę planetę przed około ośmiu tysiącami lat<sup>41</sup>.

W następnym tomie naddana zostaje informacja o czasie osiedlenia się Fremenów: „[...] którzy przybyli na Diunę trzy tysiące lat wcześniej”<sup>42</sup>. W tomie czwartym poza wskazaniem na dalsze przesunięcie czasowe (akcja dzieje się ponad 3500 lat po wydarzeniach opisanych w poprzedniej części) zawarta zostaje też informacja o terraformacji Arrakis, a także dalszych losach samych Fremenów:

wolne plemiona Arrakis sprzed zakończenia realizacji planu Ekologicznej Transformacji Diuny, mieszkańcy pustyni, potomkowie Zensunnitów, którzy przybyli na Arrakis sześć i pół tysiąca lat przed końcem rządów Leto II (patrz: FREMENI MUZEALNI)<sup>43</sup>.

Z kolei w tomie piątym treść artykułu hasłowego wskazuje tylko na dalsze przesunięcie czasowe akcji powieści: „[...] przybyli na tę planetę przed około ośmiu tysiącami lat”<sup>44</sup>. W ostatnim zaś tomie czytelnik zostaje zaznajomiony z dalszymi losami planety: „[...] przybyli na tę zniszczoną przez Czcigodne Macierze planetę przed około ośmiu tysiącami lat”<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> F. Herbert, *Diuna*, s. 521.

<sup>41</sup> F. Herbert, *Mesjasz Diuny*, s. 211.

<sup>42</sup> F. Herbert, *Dzieci Diuny*, s. 427.

<sup>43</sup> F. Herbert, *Bóg Imperator Diuny*, s. 346.

<sup>44</sup> F. Herbert, *Heretycy Diuny*, s. 363.

<sup>45</sup> F. Herbert, *Kapitularz Diuny*, s. 540.



Rozpatrując zakres tematyczny omawianych paratekstów, można, jak się wydaje, konstatować, że odzwierciedlają one tak naprawdę pewien fragment świata, kunsztownie wykreowany z niezwykle wyobraźni pisarza, złożony z bogatej substancji fikcji, którego niezbędnym narzędziem konceptualizacji, a przy tym i porządkowania zgodnie z przypisanymi mu kategoriami, jest język. Dlatego też kreacja świata wtórnego wiąże się także z wykreowaniem albo odrębnego języka dla uniwersum, jak to miejsce w przypadku J.R.R. Tolkiena i jego legendarium, albo — częściej jednak — poszczególnych jego podsystemów, jak jest na przykład u Herberta, gdzie *novum* języka Arrakis ogranicza się do powołania przez pisarza pewnej grupy leksemów lub wyrażeń.

W wielu analizowanych glosariuszach czytelnik otrzymuje nie tylko informacje o znaczeniach nominacji „powołanych do życia” w wykreowanym języku, ale wyjaśnienia mogą dotyczyć zarówno jego pochodzenia i źródeł (zarówno fikcyjnych, jak i rzeczywistych — historycznych):

**CHAKOBSA:** tak zwany język magnetyczny, częściowo wywodzący się z pradawnego bhotani (Bhotan-dżib, gdzie „dżib” oznacza dialekt). Mieszanka starożytnych narzeczy zmodyfikowanych w celu utajnienia, której podstawę stanowi język łowiecki Bhotani, najemnych morderców z okresu pierwszych Wojen Assassinów<sup>46</sup>,

jak i warstwy leksykalnej:

(1) **Abaddon** — po grecku *Apolyon*, znaczy „Niszczyciel”. [...] W większości późniejszych źródeł uznany, nie wiadomo dlaczego, za demona lub anioła upadłego [...]. W ten sposób stał się Daimonem Freyem. Pierwszy człon imienia pochodzi od greckiego słowa *daimon*, oznaczającego ducha opiekuńczego. To samo określenie stało się później źródłosłowem terminu „demon”<sup>47</sup>.

(2) **Suk/suuk** — **frem.** Targowisko; Usul — **u Fremenów:** „podstawa filaru”; **Wadi** — (**frem.**) Dolina; **Wahid** — (**frem.**) przynies<sup>48</sup>.

Pojawiają się też wyjaśnienia z poziomu *langue*:

**an** (zwykle stoi za dopełniaczem) [...];  
**arsh** (przymiotnik, zaimek, zaimek względny, podmiot orzeczenia który/która/które; kto; ten/ta/to; te/ci; które/którzy;  
**bi** (przyrostek; zwrot pieszczotliwy [...]);  
**búrebúre** (liczba mnoga) [...];  
**z** (przyrostek wskazujący, że słowo występuje w Trybie Pięciu Domów, używam tylko w mowie potocznej)<sup>49</sup>.

Uwagi dotyczą także ortofonii. Na przykład Janny Wurts w książce *Kłątwa upiora mgieł* (*Curse of the Mistwraith*, 1993, pol. 2006) wszystkie artykuły hasłowe formułuje trójdzielnie: podaje definicję, wymowę haseł i ich źródło, którym ma być według pisarki tak zwany język parawiański:

<sup>46</sup> F. Herbert, *Diuna*, s. 513.

<sup>47</sup> L. Kossakowska, *op. cit.*, s. 449.

<sup>48</sup> F. Herbert, *Diuna*, s. 509.

<sup>49</sup> U.K. Le Guin, *op. cit.*, s. 637–653.



**Amroth:** królestwo leżące poza Zachodnią Bramą w rozbitym świecie Dascen Elur, rządzone przez potomków s'Ilessida, księcia wygnanego przez Bramę Końca Świata podczas rewolucji w Trzeciej Erze, tuż po zwycięstwie Upiora Mgieł.

Wymowa: am-rot

Znaczenie źródłowe: AM — być, Roth — brat, braterstwo; [...]

**Morffet** — lord gubernator Eтары w czasach kiedy Liga próbowała odtworzyć monarchię po tym, jak pokonano Upiora Mgieł.

Wymowa: mor — fet

Znaczenie źródłowe — słowo nie pochodzi z języka parawiańskiego<sup>50</sup>.

Niejednokrotnie treść hasła nawiązuje do poziomu *parole*. Wyjaśnienia w tym zakresie pokazują użycie leksyki czy wyrażen w skonkretyzowanych sytuacjach komunikatywnych. Na przykład Herbert do swojego cyklu wprowadza elementy tak zwanego języka tajnego, wykorzystywanego na polu bitwy, czyli związanego z wojskowością. W związku z tym w glosariuszu pojawia się wiele wyjaśnień takich chociażby zwrotów, jak:

**Ach** — zwrot w lewo; komenda sternika czerwia [...];

**Derch** — zwrot w prawo; komenda sternika czerwia [...];

**Gejrat** — na wprost; komenda sternika czerwia [...];

**Haiiii-ho** — komenda do ruszenia; okrzyk sternika czerwia [...],

czy szerszych kontekstów:

**Ja hja chouhada** — „Niech żyją wojownicy!”. Okrzyk bojowy fedajkinów. Ja (teraz) w tym zawołaniu jest wzmocnione formą (teraz rozciągnięte na wieki). Chouhada (wojownicy) zawiera znaczenie dodatkowe „walczący przeciwko niesprawiedliwości”. Słowo to precyzuje, że wojownicy nie walczą o coś, lecz przeciwko czemuś w jakiejś jednej i określonej rzeczy<sup>51</sup>.

Odzwierciedla się to również poprzez wprowadzanie po hasła słownikowych kwalifikatorów:

**AWARYJNE DRZWI albo AWARYJNY SZLABAN** (p o t o c z n i e: awa-drzwi lub awaszlaban): dowolna pentarcza ustawiona w celu przepuszczenia określonej osoby, żeby jej umożliwić ucieczkę przed ewentualnym pościgiem; [...]

**B.G.:** żargonowe określenie Bene Gesserit; [...]

**CHAUMAS:** w pewnych dialektach aumas: trucizna w suchym pokarmie, w odróżnieniu od trucizny podawanej w jakiś inny sposób<sup>52</sup>.

Glosariusze w tekstach fantasy niejednokrotnie, będąc formalnie paratekstem, stają się wypowiedzią o charakterze metatekstowym<sup>53</sup>. Nierzadko artykuły

<sup>50</sup> J. Wurts, *Wojny światła i cienia*, t. 1. *Kłątwa upiora mgieł*, przeł. J. Niderla, Warszawa 2006, s. 621, 633.

<sup>51</sup> F. Herbert, *Diuna*, s. 508, 511, 513–515.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 509, 510.

<sup>53</sup> Pojęcie metatekstu ma różne definicje w zależności od dziedziny, w której obszarze jest ujmowany. Tu traktowany jest, uogólniając, jako sposób wyrażenia stanowiska autora nawiązującego komunikację z czytelnikiem, aby opowiedzieć mu coś więcej o dziele (por. D. Danek, *op. cit.*; I. Loe-we, *op. cit.*). W takim ujęciu metatekst stanowi wypowiedź o wypowiedzi, element tekstu niosący informację o elementach samego tekstu, pewnego rodzaju komentarz wobec innych elementów tekstu.

hasłowe zawierają komentarze dotyczące sposobów konstruowania wykreowanej w dziele rzeczywistości (czasem całego uniwersum), wypowiedzi autorów, w których dzielą się oni z odbiorcą informacjami o przyczynach i zakresie adaptacji wykorzystywanych w tekście motywów kulturowych czy mitologicznych, a także uzasadnienia co do motywacji kreowanych nazw itp.:

W *Siewcy Wiatru* jako synonimu słowa „anioł” używam określenia „skrzydlaty” i przyznaję poddanym Pana wolę, rozum i uczucia nie mniejsze niż ludzkie; [...]

**Adramelech** [...] — Jego imię znaczy „Król Ognia”, dlatego pozwoliłam sobie ochrzcić tym mianem typ szybkostrzelnego karabinu produkcji głębiańskiej, a samego demona uczyniłam rusznikarzem hobbystą; [...]

**Aniolowie stróże** — U mnie stali się grupą elitarną i konserwatywną, z pewnymi skłonnościami do fanatyzmu; [...]

**Płeć** — niekończące się dywagacje na temat płci aniołów trwają do dziś. [...] W powieści wolę się jednak trzymać wcześniejszych tradycji i pozwoliłam aniołom zachować dwie odrębne płci<sup>54</sup>.

Glosariusze w tekstach fantasy, usytuowane zaraz po tekście głównym, są elementami ramy paratekstowej. Ich potencjał illokucyjny podporządkowany jest pragmatycznemu wymiarowi dzieła w tym zakresie, że ułatwiają one jego lekturę, pozwalają odczytać intencję autora oraz skategoryzować elementy fabuły konkretnego utworu, danej części cyklu lub sagi na tle całego uniwersum. Koncepcja gatunku kreacji Wtórnej Świata niekiedy wymusza bowiem lekturę glosariusza nawet przed zapoznaniem się z samym utworem, a nieodzowna staje się w trakcie jego odbioru.

Glosariusze wobec tekstu głównego pełnią różnorodne funkcje: od słowniczka definiującego wprowadzane nominacje bohaterów, nazwy toponimiczne, terminy itp. po różnorodne komentarze wyjaśniające na przykład niuanse fabuły, perspektywę kulturową czy mitologiczną przedstawianych treści. Często stanowią w pewnym sensie drugą narrację, usytuowaną obok tej zasadniczej — w tekście głównym.

\* \* \*

Niniejszy artykuł w zasadzie ma postać rekonesansu badawczego, ale przede wszystkim daje metodologiczną perspektywę analizy paratekstów nie tylko w tekstach fantasy. Aby zrealizować w pełni i kompleksowo zwerbalizowany na początku rozważań cel badań, trzeba posłużyć się metodologią studium przypadku w celu analizy różnych tekstów, różnych autorów. Zestawienie otrzymanych wyników pozwoli otrzymać pełne spektrum funkcjonowania glosariusza i jego roli w tekście fantasy (i nie tylko) oraz odpowiedzieć na pytanie zasadnicze: czy glosariusz i inne parateksty są cechą dyferencjalną tej konwencji literackiej?

<sup>54</sup> L. Kossakowska, *op. cit.*, s. 449–462.

W tym celu można wykorzystać różne aparaty analiz w zależności od przyjętej perspektywy badawczej, warunkiem jest, aby wybrany był spójny dla wszystkich badanych obiektów. Z punktu widzenia deklarowanych zainteresowań autorki tego artykułu przedmiotem rozważań powinny być:

— struktura glosariuszy, a w tym ich elementy delimitacyjne oraz rozczłonkowanie poziome (tu: makrostruktura i mikrostruktura — kształt i funkcja oraz zasady redagowania artykułów hasłowych);

— potencjał illokucyjny (rozumiany tu jako typ działania językowego) glosariuszy i sposób jego realizacji, które podporządkowane są z jednej strony temu, aby ułatwić odbiorcy proces percepcji treści oraz pojęć wykreowanych przez autora i stanowiących oś narracyjną w utworze/utworach, z drugiej — uzupełnieniu informacji o wykreowanym świecie, bo, jak podkreślono wcześniej, jest on na tyle złożony i bogaty, że często nie obejmuje go opowiadana historia;

— określenie funkcji glosariusza w budowaniu spójności testu zasadniczego i z tekstem zasadniczym;

— w konsekwencji ustalenie jego szeroko rozumianej pragmatycznej roli w odbiorze dzieła literackiego.

Wyniki tych obserwacji autorka ma nadzieję zawrzeć w kolejnych publikacjach.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu

- Canavan T., *Gildia Magów*, przeł. A. Fulińska, Galeria Książki, Kraków 2007.  
 Canavan T., *Nowicjuszka*, przeł. A. Fulińska, Galeria Książki, Kraków 2008.  
 Canavan T., *Wielki Mistrz*, przeł. A. Fulińska, Galeria Książki, Kraków 2012.  
 Herbert F., *Bóg Imperator Diuny*, przeł. M. Michowski, Rebis, Poznań 2009.  
 Herbert F., *Diuna*, przeł. M. Marszał, Rebis, Poznań 2007.  
 Herbert F., *Dzieci Diuny*, przeł. A. Jankowski, M. Marszał, Rebis, Poznań 2008.  
 Herbert F., *Heretycy Diuny*, przeł. M. Michowski, Rebis, Poznań 2009.  
 Herbert F., *Kapitularz Diuny*, przeł. M. Michowski, Rebis, Poznań 2010.  
 Herbert F., *Mesjasz Diuny*, przeł. M. Marszał, Rebis, Poznań 2008.  
 Jordan R., *Koło czasu*, t. 1. *Oko świata*, przeł. K. Karłowska, Zysk i S-ka, Poznań 2000.  
 Jordan R., *Koło czasu*, t. 2, cz. 1. *Wielkie polowanie*, przeł. K. Karłowska, Zysk i S-ka, Poznań 2002.  
 Jordan R., *Koło czasu*, t. 7. *Korona mieczy*, przeł. K. Karłowska, Zysk i S-ka, Poznań 2000.  
 Jordan R., *Koło czasu*, t. 9. *Dech zimy*, przeł. K. Karłowska, Zysk i S-ka, Poznań 2003.  
 Jordan R., Patterson T., *Koło czasu. Przewodnik po sadze Roberta Jordana*, przeł. E. Wojtczak, D. Wojtczak, Zysk i S-ka, Poznań 2003.  
 Kossakowska L., *Siewca wiatru*, Fabryka Słów, Lublin 2014.  
 Le Guin U.K., *Wracać wciąż do domu*, przeł. B. Kopeć, Prószyński i S-ka, Warszawa 1996/2018.  
 Ratkiewicz E., *Tae ekkejr*, przeł. E. Białołęcka, Fabryka Słów, Lublin 2011.  
 Sanderson B., *Bohater wieków*, przeł. A. Studniarek, MAG, Warszawa 2015.  
 Sanderson B., *Studnia wstąpienia*, przeł. A. Studniarek, MAG, Warszawa 2015.  
 Sanderson B., *Z mgły zrodzony*, przeł. A. Jagielowicz, MAG, Warszawa 2015.

Stephenson N., *Peanatema*, przeł. W. Szypuła, MAG, Warszawa 2009.

Wurts J., *Wojny światła i cienia*, t. 1. *Kłątwa upiorna mgieł*, przeł. J. Niderla, ISA, Warszawa 2006.

## Literatura przedmiotu

Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Parateksty w przekładzie literaturoznawczym*, „Między Oryginałem a Przekładem” 17. *Parateksty przekładu*, red. E. Skibińska, 2011, s. 217–229.

Danek D., *Dzieło literackie jako książka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

Gemra A., Rudolf E., *Fantasy*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 149–151.

Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 316–366.

Kajtoch W., *Jak badać literaturę popularną? Kolejna odpowiedź*, [w:] J.Z. Lichański, W. Kajtoch, B. Trocha, *Literatura i kultura popularna*, wstęp A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015, s. 43–74.

Loewe I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

Mayenowa M.R., *Teoria tekstu a tradycyjne zagadnienia poetyki*, [w:] *Tekst i język. Problemy semantyczne*, red. M.R. Mayenowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 299–311.

Mirek K., *Funkcja glosariuszy w tekstach typu hard fiction na przykładzie cyklu Kroniki Diuny Franka Herberta*, Uniwersytet Zielonogórski, obrona pracy 2018.

Papadima M., *Głos tłumacza w periteksie jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia*, „Między Oryginałem a Przekładem” 17. *Parateksty przekładu*, red. E. Skibińska, 2011, s. 13–32.

Piętkowa R., *Paratekst o autorze. Biogram i/czy prezentacja?*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2. *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 230–245.

Piętkowa R., *Paratekst w tekstach naukowych — informacja i/lub reklama*, [w:] *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 201–211.

*Przekłady Literatur Słowiańskich*, t. 8, cz. 1. *Parateksty w odbiorze przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

Sapkowski A., *Rękopis znalezionej w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, SUPERNOWA-Niezależna Oficyna Wydawnicza Nowa, Warszawa 2001.

Skwarczyńska S., *Schemat konstrukcyjny dzieła literackiego z aspektu kompozycji*, [w:] *eadem, Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, cz. 3, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1954.

Sławkowa E., *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.

*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2008.

Szajnert D., *Intencja autora i interpretacja — między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.

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

Trocha B., *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.

Trocha B., *Zbrodnia w fantastycznych światach. Motywy kryminalne w literaturze fantastycznej*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2017.

Uździcka M., *O nowym pojęciu glosariusza. Rekonesans badawczy*, „Stylistyka” 26. *Styl i słowo*, 2017, s. 269–289.

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

## Paratext in fantasy literature (on the basis of a glossary)

### Summary

The content of this article falls within the textual and generic trend of research on paratext. The author describes the meaning of paratexts in fantasy literature via the example of glossaries, which fulfill a special role in the process of creating and perceiving this type of literary text. The argumentation process is subordinated to two perspectives. The first involves the sub-creation of a secondary reality — the Second World in fantasy, which from the beginning to the end grows out of the imagination of the writer and which is complete and internally consistent. In the course of reading, the reader “enters” into a completely different world from that experienced every day. What is needed, therefore, is a kind of guide that allows him to “move around” without disturbing the created universe. Paratext fulfills this function. Hence the second perspective is Gérard Genette’s thesis, according to which the paratext is identified with the text surrounding the proper text, coming from the author and remaining within the same volume (peritext), and one of its basic roles is to help in the interpretation and proper decryption of the creator’s (author’s) intentions. On the basis of the glossaries studied in fantasy texts, it can be concluded that structurally they constitute the determinants of a textual frame, and although there is no linear continuity between the main text and the glossary, considering the content that is contained in it, they serve to strengthen the coherence of the main text. In general, the presence of glossaries facilitates reading the text, allows “unmasking” the intentions of the author and categorizing elements of the plot of a specific work, a given part of the cycle or saga against the background of the whole universe.

**Gerard Ronge**

ORCID: 0000-0001-6487-117X

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Kartezjusz — Lyotard — Dukaj. *Perfekcyjna niedoskonałość* jako propozycja oświecenia po uznaniu końca paradygmatu wielkich narracji**

**Słowa kluczowe:** Dukaj, oświecenie, wielkie narracje, Kartezjusz, utopia, antyutopia

**Keywords:** Dukaj, Enlightenment, grand narratives, Descartes, utopia, anti-utopia

„Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?” — te dwa pytania, które dziś są na wprost parodystycznym nawiązaniem do tytułu słynnego obrazu Paula Gauguina, funkcjonują w powszechnej świadomości jako synonimy, jeśli nie „filozofii”, to przynajmniej „filozofowania”. Chociaż artykułuje się je niemal wyłącznie ironicznie — bądź to dla podkreślenia naiwności filozofów, bądź to dla wykazania jałowości i nieużyteczności samej filozofii, potrzeba znalezienia na nie odpowiedzi, choć w wielu wypadkach nieuświadomiana, odczuwana jest w dobie (rzekomego) końca historii intensywniej niż kiedykolwiek wcześniej. Ta bezprecedensowa sytuacja wynika zdaje się z tego, że o ile dawniej musiano mierzyć się z samą tylko niemożnością znalezienia odpowiedzi na filozoficzne pytania, o tyle dzisiaj do tej nierozstrzygalności dochodzą jeszcze niespotykane nigdy wcześniej ograniczenia swobody w poszukiwaniu dróg, które mogłyby, nawet jeśli wręcz iluzorycznie, przybliżyć nas do rozwiązania ogólnoludzkich dylematów. Obecny w filozofii co najmniej od czasów Kartezjusza epistemologiczny sceptycyzm przemienił się u progu XXI wieku w epistemologiczny katastrofizm.

Mimo dzielących ich różnic koniec historii Fukuyamy i koniec wielkich narracji Lyotarda łączy postulat zawieszenia metody konstruowania pragmatycznych mitów, które w obliczu niemożności pozyskania ostatecznej wiedzy o świecie po-

zwały stworzyć sublimującą opowieść o człowieku od zarania dziejów wciąż dążącym do całkowitego poznania, które umożliwi mu przezwyciężenie własnych wad i ograniczeń oraz stworzenie społeczeństwa (świata) idealnego. Taka jest uproszczona struktura każdej spośród wielkich narracji, które między sobą różniły się jedynie metodami dochodzenia do w ten sposób określonych celów i wartościującymi sądami na temat tego, jak ten ostateczny, idealny świat ma wyglądać.

Widać wyraźnie, że każda spośród takich opowieści musi zaproponować odpowiedzi na oba przytoczone pytania, przy czym najczęściej na podstawie odpowiedzi na jedno wnioskuje się o odpowiedzi na drugie. Kierunek takiego wnioskowania uzależniony jest od podstawy, na której osadzona jest dana opowieść. Kiedy wielka narracja wyłania się z dyskursu filozoficznego, na ogół przyjmuje się pewną koncepcję ontologiczną o istocie człowieka i opierając się na niej, spekuluje się na temat przyszłych kierunków jego rozwoju. W tym wypadku na podstawie tego, kim jesteśmy, przewiduje się, dokąd zmierzamy. Natomiast kiedy narracja powstaje z motywacji politycznych (najczęściej, choć nie zawsze, zacierając różnice dzielące ją od ideologii), definiuje ona człowieka poprzez sformułowanie postulatów dotyczących jego dążeń. Zostaje jasno sformułowana odpowiedź na pytanie, dokąd zmierzamy, i uznaje się, że jest ona jednocześnie odpowiedzią na pytanie, kim jesteśmy — tymi, którzy dążą do narzuconego przez narrację celu.

Te dwa naiwne (bo z założenia nierozstrzygalne) pytania są zatem punktami odniesienia wszystkich tych koncepcji filozoficznych, które albo próbują holistycznie opisać istotę człowieka i świata, który go otacza, albo wyrażają wiarę w wewnętrzny porządek i celowość dziejów, albo łączą w sobie oba te działania, konstruując zarazem wielką narrację.

To, co w uproszczonym, zsyntetyzowanym ujęciu sprowadza się do wyartykułowanych tu krótkich pytań, znajduje swoje rozwinięcie i teoretyczną problematyzację w dwóch mitach przytoczonych przez Przemysława Czaplińskiego w jego książce *Resztki nowoczesności: Fausta i Prometeusza*. Przyjmując za punkt wyjścia założenie, że filozofia zdeterminowana jest przez dwa dążenia: do prawdy i do wolności, Czapliński wpisuje koncepcje zmierzające do zdobycia absolutnej wiedzy o świecie w obręb faustycznych, a te, które wyrażają wiarę w postęp, będący drogą do stworzenia społeczeństwa wolnego, równego i szczęśliwego, w obręb prometejskich<sup>1</sup>. Koniec historii jest końcem tych dwóch mitów.

Zdiagnozowana po raz pierwszy przez Jeana-François Lyotarda śmierć Fausta wynika bezpośrednio z postępu naukowego i wiąże się nie tylko z upadkiem idei niepodważalnej, obiektywnej wiedzy, ale też z utratą wiary w możliwość holistycznego ogarnięcia nawet tej szczegółowej wiedzy, która jest już dostępna ludzkości. Nie istnieje żadna naukowa metanarracja zdolna powiedzieć wszystko o wszystkim — została ona zastąpiona małymi grammi narracyjnymi, wyjaśniają-

<sup>1</sup> Por. P. Czapliński, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, s. 155–163.



cymi zagadnienia powstałe w obrębie szczegółowych dyscyplin<sup>2</sup>. W tym sensie upadek mitu Fausta łączy się z upadkiem mitu człowieka renesansu:

Wyjściu z użycia metanarracyjnych środków uprawomocnienia dokładnie odpowiada kryzys filozofii metafizycznej i kryzys uzależnionej od niej instytucji uniwersytetu. Funkcja narracyjna traci swoje funkcory: wielkiego bohatera, wielkie zagrożenia, wielkie przedsięwzięcia i wielki cel. Rozpryskuje się na ulotne skupiska językowych elementów narracyjnych, także jednak denotujących, preskryptywnych, opisowych itd. Z których każdy niesie z sobą pragmatyczne wartości *sui generis*. Wszyscy żyjemy na skrzyżowaniu wielu z nich<sup>3</sup>.

Koniec mitu Prometeusza to zjawisko o charakterze przede wszystkim politycznym. Wszelkie projekty obiecujące stworzenie idealnego społeczeństwa wolnego od dotychczasowych ograniczeń, konfliktów i niesprawiedliwości skompromitowały się. Najpierw doprowadziły ludzi do krwawych rewolucji, które nawet jeśli wpisywały się w narrację o postępie ludzkości i były istotnym krokiem naprzód na drodze jej rozwoju, to pozostawiały po sobie świat rozczarowująco daleki od obiecywanych wcześniej utopii. Następnie zaś, w wieku XX, przybrały formę totalitaryzmów, które nie tylko nie stworzyły lepszego porządku społecznego, ale też w dramatyczny sposób zachwiały podstawami dotychczasowego<sup>4</sup>. Słynny esej Francisa Fukuyamy jest przede wszystkim szerokim sprobematyzowaniem Churchillowskiego stwierdzenia „demokracja jest najgorszą formą rządu, jeśli nie liczyć wszystkich innych form, których próbowano od czasu do czasu”. Wszelkie próby stworzenia ustroju lepszego od demokracji liberalnej zakończyły się fiaskiem, dlatego należy ograniczyć się do korygowania jej niedoskonałości, nie naruszając jednak przy tym jej istoty, to jest podstawowych fundamentów i wartości.

Tym jednak, co jest najistotniejsze w kontekście metod, jakimi dysponuje ludzkość, by opowiadać sobie samą siebie, nie jest pragmatyczna konstatacja, że po wypróbowaniu wszystkich możliwych ustrojów politycznych należy pozostać przy demokracji liberalnej jako ustroju obarczonym najmniejszą liczbą błędów, ale zaszła w XX wieku kompromitacja Prometeusza, która uczyniła tabu ze wszelkich form snucia fantazji o istotowo odmiennym porządku politycznym. Na liderów (obojętnie, czy w znaczeniu politycznym, czy po prostu intelektualnym) próbujących nakładać maski Prometeusza spogląda się odtąd z lękiem, a nie z nadzieją.

Tym sposobem ludzkości zostało odebrane marzenie o możliwości zburzenia istniejącego porządku i na jego gruzach zbudowania świata nowego i lepszego. Jedyne, co pozostało, to korygowanie poszczególnych błędów przez uzupełnianie konstytucji o kolejne ustawy. Zniknęła pewna celowość polityki rozumianej jako praca mozolna, lecz jednak zmierzająca do budowy porządku realizującego wszelkie humanistyczne postulaty dotyczące świata. Rolą dzisiejszej polityki jest jedynie sprawdzanie, czy wszystko działa tak, jak powinno, i szybkie wdrażanie pragma-

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 157–158.

<sup>3</sup> J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migański, Warszawa 1997, s. 20.

<sup>4</sup> Por. P. Czaplński, *op. cit.*, s. 158–159.

tycznych rozwiązań wykrytych problemów. Zasadnicza różnica dzieląca społeczeństwa posttotalitarne od dawniejszych polega na tym, że te muszą ograniczyć się do naprawiania odrzutowca, podczas gdy tamte mogły marzyć o Concordzie.

Koniec wielkich narracji nie oznacza jednak końca tęsknot. Gianni Vattimo w eseju *Postnowoczesność i kres historii* przyjrzał się sporowi między Lyotardem a Jürgenem Habermasem, który bronił skupionego wokół idei oświeceniowej projektu modernistycznego, argumentując, że „upadek emancypacyjnych projektów nowoczesności [...] nie unieważnia ich teoretycznego fundamentu”<sup>5</sup> i nie da się pozbawić ludzkości ideału emancypacyjnego jako nadrzędnego celu dążeń cywilizacyjnych.

Vattimo przyznaje w tym sporze rację Lyotardowi o tyle, że nie da się, jak to czyni Habermas, bagatelizować procesów dwudziestowiecznych i traktować ich jako jedynie przejściowe niepowodzenie we wciąż realizowanym projekcie modernistycznym. Zauważa jednak, że narracje, wobec których od zawsze określały się społeczeństwa i cywilizacje, są zbyt mocnym dziedzictwem, by mogło ono zostać unieważnione nawet przez najbardziej dramatyczne wstrząsy historyczne i intelektualne, tak jak chce tego Lyotard:

Kiedy już raz odkryjemy, że wszystkie systemy wartości nie są niczym innym, jak tylko produkcją ludzką, arcyłudzką, zbyt ludzką, to co nam pozostaje do zrobienia? Zlikwidujemy je jako kłamstwa i błędy? Nie. Zatrzymamy je jako jeszcze droższe, bo są wszystkim, czym dysponujemy na świecie, są samą gęstością, szczelnością i bogactwem naszego doświadczenia, są samym „byciem”<sup>6</sup>.

Koniec wielkich narracji wytworzył zatem lukę domagającą się wypełnienia. Kiedy ludzkości zostały odebrane konstytuujące je opowieści o celowości dziejów, usprawiedliwiającej teraźniejsze niedogodności jako konieczny etap na drodze do lepszego jutra, nastąpiła utrata poczucia sensu, która nie mogąc być zaakceptowana, musi zostać czymś zastąpiona.

Jedną z propozycji przedstawia literatura fantastycznonaukowa, która w obliczu poczucia braku nadziei na zmianę świata na lepsze próbuje przynajmniej nakreślić wizję tego, z czym ludzkość będzie musiała mierzyć się w przyszłości. Najpowszechniejszą formą realizacji takiego zamierzenia jest antyutopia. Inaczej niż w narracjach emancypacyjnych postęp technologiczny postrzegany jest tu jako śmiertelne zagrożenie, które, po pierwsze, doprowadzi do stworzenia świata tak skomplikowanego, że będzie on niepojmowalny dla człowieka, który stanie się niewolniczo podporządkowany maszynom, a po drugie — do wytworzenia totalitaryzmu przewyższającego w swojej opresyjności wszystkie dotychczasowe. Literatura ta przeobraża zatem mity o Fauście i Prometeuszu w antymity. Ciągłe powiększanie zasobów wiedzy ludzkości doprowadzi do wyalienowania się tej wiedzy i człowiek będzie musiał się jej podporządkować. Skutkiem zaś dążenia

<sup>5</sup> G. Vattimo, *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. B. Stelmaszczyk, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 130.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 142.

do realizacji ideału emancypacyjnego będzie jego skrajne przeciwieństwo — totalitaryzm wspierany nieznaną nigdy dotąd technologią.

Zasadniczą wadą takiej literatury w świetle poczynionych tu rozważań jest to, że tworząc zaprzeczenie, niejako negatywną wersję wielkich narracji, paradoksalnie utrzymuje je przy życiu. Opowieść o celowym marszu ludzkości ku ostatecznemu poznaniu i emancypacji zostaje podtrzymana, chociaż skrajnie pesymistyczne stają się przewidywania co do jej zakończenia.

Odmianą propozycją okazuje się w takim ujęciu *Perfekcyjna niedoskonałość* Jacka Dukaja. Powieść ta wydostaje się poza orbitę wielkich narracji w ten sposób, że przedstawiona w niej wizja przyszłości nie zostaje poddana żadnemu wartościowaniu — ani pozytywnemu, ani negatywnemu. Nie ma w niej nic tak pociągającego, by jej oczekiwać, ale też nic, co wywoływałoby przesadne obawy — a to dlatego, że świat XXIX wieku będzie oczywiście odmienny pod względem formy, co jest naturalną konsekwencją rozwoju naukowego, jednak jeśli opiszemy go z perspektywy wewnętrznych relacji sterujących życiem zaludniających go istot, okaże się, że właściwie niewiele różni się od dzisiejszego. To skłoniło Przemysława Czaplińskiego do określenia wizji Dukaja mianem „przyszłej terażniejszości”:

Oto postczłowiek, stojący ewolucyjnie nieskończenie wyżej, nadal pozostaje „tylko człowiekiem” — istotą kierowaną przez proste emocje; co prawda geografia nie stawia oporu, więc znika, jednak kosmos to — po staremu — zbiór przestrzeni do zawłaszczenia; demokrację można przekroczyć, lecz warunek owego przekroczenia, czyli informatyka ontologiczna, okazuje się podstawą najsilniejszych podziałów w dziejach ludzkości<sup>7</sup>.

*Perfekcyjna niedoskonałość* byłaby zatem próbą przedstawienia przyszłości bez jej mitologizowania. Dukaj wyobraża sobie świat rządzony zupełnie odmiennymi od znanych nam prawami fizyki, z których wynika zupełnie inna podstawa ontologiczna zaludniających świat przyszłości bytów. Jest to jednak świat, w którym historia stoi w miejscu od dziewięciu stuleci i ani nie zostały spełnione marzenia o wolności, równości i braterstwie, ani nie została człowiekowi odebrana jego godność, czego tak obawiał się Fukuyama w katastroficznym tekście, w którym zakwestionował własną tezę o końcu historii, uznając, że nie brała ona pod uwagę problematyki rozwoju technologicznego<sup>8</sup>.

Opisanie rzeczywistości niewyobrażalnej, przy nałożeniu na siebie zakazu mitologizacji, wymaga sprawdzenia, jak bardzo użyteczne byłyby narzędzia, które dotąd służyły opisowi istoty świata i człowieczeństwa, jeśli przyszłoby je zastosować do opisu świata rządzącego się innymi (na płaszczyźnie materialnej, nie politycznej) zasadami niż te, na podstawie których zostały one skonstruowane.

Aby wywiązać się z tego zadania, Dukaj neguje wszystkie te właściwości świata, które przyjęło się powszechnie uważać za pewniki (przynajmniej jeśli nie

<sup>7</sup> P. Czapliński, *op. cit.*, s. 234.

<sup>8</sup> Por. F. Fukuyama, *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2004, s. 183–218.

ogląda się go z perspektywy na przykład fizyki kwantowej). Są to takie zasady, jak linearność czasu, niemożność istnienia w dwóch miejscach jednocześnie czy wreszcie — wyraźna oddzielność tego, co materialne, od tego, co wirtualne.

Duch oświecenia w *Perfekcyjnej niedoskonałości* unaocznia się przede wszystkim w ten sposób, że przedstawiona jest tu rzeczywistość, w której oświeceniowe spekulacje na temat świata i człowieka ostatecznie zyskały swoje naukowe potwierdzenie, ale okazuje się on zupełnie innym światem niż ten znany filozofom nowożytnym. W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że jest to świat, w którym trafne okazały się przyrodoznawcze hipotezy oświecenia, ale snuta przez ich autorów opowieść o rozwijającym się w tym świecie człowieku jawi się jako zupełnie chybiona.

Następującą po człowieku formą bytu jest w wizji Dukaja tak zwany phoebe (*post-human being*). Zwykli ludzie, którzy chcieli osiągnąć nieśmiertelność, nie rezygnując przy tym z konstytuujących ich cech biologicznych, musieli zgodzić się na pewien kompromis: mają ciała o stałej charakterystyce genetycznej, zostały one jednak powielone w dużej liczbie kopii, by w razie potrzeby jedne zastępować drugimi. Niezmienna zostaje jedynie ich umysłowość (w powieści zwana frenem), która jest wgrzywana do kolejnych korpusów (przyjęte kryteria człowieczeństwa nakazują jednak, by w jednym momencie fren znajdował się tylko w jednym ciele, choć technicznie możliwe jest jego rozproszenie). Phoebe'owie natomiast to jednostki, które nie są przywiązane do żadnych definicji człowieczeństwa i zrezygnowały z jakichkolwiek materialnych konkretyzacji: są czystą informacją, frenem, który może materializować się w dowolny sposób, w dowolnym miejscu i czasie, symultanicznie w nieograniczonej liczbie kopii.

W sposobie, w jaki Dukaj skonstruował hierarchię bytów zaludniających świat jego powieści, kryje się pewna teza ontologiczna, która nie jest może niczym zaskakującym w prozie fantastycznonaukowej, ale stanowi istotne zagadnienie problemu relacji między uniwersum *Perfekcyjnej niedoskonałości* a myślą oświeceniową: natura człowieka nie tylko jest dualistyczna, ale też w obrębie tego dualizmu daje się zaobserwować wyraźna podrzędność jej strony biologicznej względem umysłowej (duchowej). Biologia człowieka została uznana za względną i właściwie opcjonalną — jest ona jedynie pewnym narzędziem służącym do zaspokojenia sentymentalnych tęsknot lub realizacji specyficznych celów politycznych. Jeśli natomiast chodzi o byty postludzkie, nie wiadomo, czy da się tu w ogóle mówić o jakiejś biologii czy też w grę wchodzi tylko jej wirtualne manifestacje.

Pierwsi krytycy oświecenia, broniąc pozycji metafizycznych przed rodzącymi się nurtami materialistycznymi, udowadniali nadrzędność człowieka wobec wszelkich innych form bytu, wspierając się koncepcjami filozoficznymi w dużej mierze zbieżnymi z założeniami augustynizmu czy wcześniejszego neoplatonizmu. Jedną z głównych przyczyn represjonowania francuskich encyklopedystów przez środowiska kościelne było zawarte w oświeceniowych koncepcjach zagro-

żenie unieważnienia dualistycznej koncepcji natury ludzkiej i wynikającego z niej dogmatu o wyjątkowej pozycji człowieka w hierarchii bytów.

W XXIX wieku przekonanie o tym, że istoty człowieka nie można redukowac do ułomnego i wrażliwego ciała, zyskuje obiektywne potwierdzenie — ciała można wymieniać w nieskończoność, ale fren pozostaje ten sam. Można nawet w ogóle zrezygnować z biologicznego „dodatku” do istoty człowieczeństwa i zostać phoebe’em. Jedynym zatem pierwiastkiem tego, co ludzkie, który zachowa się w tym, co postludzkie, jest świadomość. Dla bohaterów Dukaja istnieje tylko jeden obiektywny wyznacznik ludzkiej podmiotowości, który jest niepodważalny i nie będzie mógł zostać zniesiony nawet w obliczu najbardziej niesamowitych przemian świata w przyszłości. Echo słynnych słów Kartezjusza słyhać tu teraz bardzo wyraźnie:

Ale zaraz potem zwróciłem uwagę, iż podczas gdy upieram się przypuszczać, że wszystko jest fałszywe, koniecznym jest, abym ja, który myślę, był czymś; i spostrzegłszy, iż ta prawda: *myślę więc jestem*, jest tak mocna i pewna, [...] osądziłem, iż mogę ją przyjąć bez skrupułu za pierwszą zasadę filozofii, której szukałem.

Następnie, rozpatrując z uwagą, czym jestem, spostrzegłem, iż o ile mogę sobie przedstawić, że nie mam ciała i że nie ma żadnego świata ani miejsca, gdzie bym był, nie mogę sobie jednakowoż przedstawić, jakobym nie istniał wcale. Przeciwnie, z tegoż właśnie, iż zamierzałem wątpić o prawdzie innych rzeczy, wynikało bardzo jasno i pewnie, że istnieje; natomiast, gdybym tylko przestał myśleć, choćby nawet wszystka reszta tego, co sobie wyobraziłem, była prawdą, nie miałbym żadnej przyczyny mniemać, że istnieje. Poznałem stąd, że jestem substancją, której całą istotą lub przyrodą jest jeno myślenie i która, aby istnieć, nie potrzebuje żadnego miejsca ani nie zależy od żadnej rzeczy materialnej<sup>9</sup>.

*Rozprawa o metodzie* traktowana jako główny wykładnik myśli kartezjańskiej jest jednym z najdonioślejszych wydarzeń w historii filozofii nowożytnej w tym sensie, że żaden z wyklarowanych później nurtów filozoficznych nie mógł pozostać względem niej obojętny — każdy z filozofów następujących po Kartezjuszu musiał się w jakiś sposób ustosunkować do jego myśli.

Kartezjusz ukonstytuował siedemnastowieczny model myślenia dedukcyjnego, będący naturalną konsekwencją przyjęcia metody poszukiwania ogólnej zasady, która swoją „jasnością i oczywistością” przekonuje o własnej obiektywności i wyprowadzania w oparciu na niej wniosków szczegółowych. Spadkobiercy szkoły kartezjańskiej, z Nicolasem Malebranche’em na czele, poszli w tym rozumowaniu jeszcze dalej i stwierdzili, że te „pierwsze zasady” nie mogą mieć źródła innego niż transcendentne, dlatego też każde zetknięcie się autonomicznej i obiektywnej, ludzkiej podmiotowości ze światem zewnętrznym jest formą kontaktu z Bogiem<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> R. Descartes, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, przeł. T. Żeleński (Boy), wstęp K.T. Toeplitz, Warszawa 1980, s. 49–50; kursywa — wyrz. oryginalne, rozstrzelanie — wyr. G.R.

<sup>10</sup> Por. E. Cassirer, *Filozofia oświecenia*, przeł. T. Zatorski, Warszawa 2010, s. 85–90.

Oświecenie w ogromnym stopniu określiło się poprzez zajęcie stanowiska opozycyjnego względem tego sposobu myślenia. Rozwój nauk przyrodniczych zdominowanych przez paradygmat empirystyczny niejako wymusił odwrócenie kierunku rozumowania przyjętego przez kartezjan. Tym, co jest dane ludzkiemu poznaniu, są jedynie wrażenia zmysłowe i tylko na ich podstawie można wyciągać wnioski na temat otaczającego nas świata, natomiast — jak pisał Immanuel Kant:

w określaniu pochodzenia i prawomocności naszych poznań *Deus ex machina* jest czymś najbardziej niedorzecznym z tego, na co można się zdecydować — oprócz tego, że wprowadza on błędne koło w ich dedukcyjny szereg, to jeszcze ma i tę wadę, że wspiera wszelkie fanaberie lub pobożne czy też medytacyjne urojenia<sup>11</sup>.

Myśl oświeceniowa będzie zatem dążyć do odrzucenia filozofii spekulatywnej i zastąpienia jej empiryzmem na drodze stopniowego znoszenia różnic między doświadczeniami wewnętrznymi i zewnętrznymi. Doprowadzi to do powstania szkoły materialistycznej, która w najbardziej radykalnym ujęciu Julienu Offray de La Mettrie’ego uzna za atrybut materii nawet wrażliwość, a co za tym idzie — wszelkie doznania uczuciowe<sup>12</sup>.

Oświecenie, nie mogąc zrezygnować z dziedzictwa kartezjańskiego racjonalizmu rozumianego jako metodyczne wątpienie, chciało odrzucić jego metafizykę. Filozofowie osiemnastowieczni widzieli zasadniczą rozbieżność zachodzącą między dążeniem do rozumowego wyjaśnienia natury człowieka i zjawisk zachodzących w przyrodzie a poszukiwaniem przez Kartezjusza owych „jasnych i wyraźnych” aksjomatów, które nawet jeśli czasem niosły z sobą pozory oczywistości, często miały charakter czysto spekulatywny — odwoływały się do tego, co transcendentne, niewyobrażalne, a zatem niepojmowalne.

Filozofowie ci nie mogli również podporządkować się takiej dominacji rozumu, która zakładała negowanie obserwowanych empirycznie zjawisk, jeśli te nie mieściły się w ramach wykreślonych przez przyjęty w danej koncepcji system. Była to jedna z głównych przyczyn, dla których dualistyczna koncepcja natury ludzkiej musiała zostać odrzucona — zbyt łatwo przekreślała związki między materią a duchowością człowieka czy też, by trzymać się ówczesnej terminologii, między substancją rozciągłą a myślącą.

Jeśli zatem w świecie *Perfekcyjnej niedoskonałości* podrzędność biologicznego ciała względem stanowiącego o naturze danego bytu frenu przejawia się w postaci tak radykalnej, że zaczyna przypominać parodię kartezjańskiego dualizmu, jak wyglądają związki tej myślącej substancji ludzi i postludzi z rzeczywistością zewnętrzną? Pytanie to można postawić również inaczej: jeśli biologia i obiektywnie istniejąca materia budująca przestrzeń świata przedstawionego

<sup>11</sup> I. Kant, list do Markusa Herza z 21 lutego 1772 roku, [w:] *idem, Encyklopedia filozoficzna wraz z wyborem uwag o metafizyce i listów z lat 1769–1781*, przeł. A. Banaszekiewicz, Kraków 2003, s. 144–145, cyt. za: E. Cassirer, *op. cit.*, s. 89.

<sup>12</sup> J.O. de La Mettrie, *Wrażliwość jako atrybut materii*, przeł. B. Strumiński, [w:] *Filozofia francuskiego oświecenia...*, s. 165–167.



(wszelkie przestrzenne elementy tego świata często bowiem okazują się u Dukaja jedynie projekcjami) zostały unieważnione, co zajęło miejsce substancji rozciągłej? Odpowiedź w oczywisty sposób wpisuje się w ugruntowaną już konwencję twórczości fantastycznonaukowej — komputery i programy.

## Bibliografia

### Teksty

Dukaj J., *Perfekcyjna niedoskonałość. Pierwsza tercja progresu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

### Opracowania

Cassirer E., *Filozofia oświecenia*, przeł. T. Zatorski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Czapliński P., *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

Descartes R., *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, przeł. T. Żeleński (Boy), wstęp K.T. Toeplitz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.

Fukuyama F., *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, przeł. B. Pietrzyk, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

Kant I., *Encyklopedia filozoficzna wraz z wyborem uwag o metafizyce i listów z lat 1769–1781*, przeł. A. Banaszekiewicz, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2003.

La Mettrie J.O. de, *Wrażliwość jako atrybut materii*, przeł. B. Strumiński, [w:] *Filozofia francuskiego oświecenia*, wyb. i oprac. B. Baczek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.

Lyotard J.F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997.

Lyotard J.F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996.

Vattimo G., *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. B. Stelmaszczyk, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996.

## Descartes — Lyotard — Dukaj. *Perfekcyjna niedoskonałość [The Perfect Imperfection]* as a proposition of the Enlightenment after acknowledging the end of the paradigm of the grand narratives

### Summary

The paper explores the philosophical statements emerging from the plot of Jacek Dukaj's science-fiction novel *Perfekcyjna niedoskonałość [The Perfect Imperfection]*. The argument of the



article states that the Polish novel proposes a complete philosophical model of possible ways of imagining the future which is unique, yet fully coherent with the Enlightenment paradigm.

After recapitulating the most important arguments of the mid-century's discussion about the end of the grand narratives and brief recall of most canonical texts of the period of the Enlightenment, the author analyses ontological presuppositions hidden after the structure of the fictional world created by Dukaj. The novel appears to fully acknowledge the Cartesian dualistic model of the human being (which strongly separates its biological and mental roots) and sets plots in times when all biological limitations have been transgressed. Despite that, both optimistic scenarios of eighteenth-century utopians and catastrophic visions of twentieth-century sci-fi authors have never been fulfilled and the fictional world of the twenty-ninth century appears to be just the same as ours in its core, despite being totally different in terms of its phenomenological appearance.

**Maciej Dajnowski**  
ORCID: 0000-0003-4774-3293  
Uniwersytet Gdański

## „Praca widma w epoce mechanicznej reprodukcji”. China Miéville: koncepcje *haute weird* i *abcanny*

**Słowa kluczowe:** fantastyka, teoria, groza, *weird*, niesamowite, *abcanny*

**Keywords:** speculative fiction, theory, horror, weird, uncanny, abcanny

### *Weird* jaki jest, każdy widzi

Samo zjawisko określane angielskim zapożyczeniem *weird fiction* mogłoby się wydawać (i przez chwilę się wydawało) oswojone przez polską refleksję nad fantastyką i horrorem w takim samym stopniu, w jakim jest z pewnością intuicyjnie oczywiste dla znawców, miłośników, fanów gatunku (szczególnie przedstawiciele „kościółka lovecraftiańskiego”, obejmującego wszak nie tylko czytelników, lecz także widzów i graczy). W polskich dyskursach krytycznych termin funkcjonuje co prawda w odniesieniu do dwóch fenomenów o różnym zakresie, na ogół jednak pragmatyka kontekstu, w jakim się pojawia, pozwala na stosowne zawężenie znaczenia i jego dookreślenie. Wydaje się zresztą, że pierwsze z zasygnalizowanych dalej użycie nie przyjęło się powszechnie, stopniowo oddając pole drugiemu, o uboższych konotacjach, konkretniej za to określonym przedmiocie odniesienia.

W rodzimej praktyce krytycznej termin *weird fiction* może więc oznaczać bądź ogólnie i syntetycznie potraktowaną fantastykę grozy<sup>1</sup>, bądź specyficzną jej

<sup>1</sup> Tak na przykład w źródłach szacownych (*resp.* miarodajnych, klasycznych, niemniej nieco już zdezaktualizowanych zarówno przez nowszą krytykę, jak i niebawym rozrost materii literackiej dostępnej na naszym rynku po 1989 roku); zob. A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Fantastyka grozy*, [hasło w:] *eidem, Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 278–279 (hasło: *Weird fiction*, s. 358, zaopatrzone jest w odsyłacz do tego właśnie terminu);

odmianę, wyraźnie osadzoną w pewnym kontekście historycznym o umownym, ale precyzyjnie wskazanym terminie *a quo*<sup>2</sup>, opisanych związkach z kontekstem społeczno-kulturowym, w jakim się zrodziła; odmianę charakteryzującą się zespołem tak skonwencjonalizowanych cech poetyki, że ośmiela do formułowania tez definicyjnych w duchu strukturalistycznie rozumianych koncepcji gatunku (*resp.* podgatunku, subgatunku, odmiany gatunkowej — w zależności od przyjętego modelu genologicznego).

W tym węższym, „gatunkowym”, użyciu termin *weird fiction* odsyła do pewnej powszechnie przyjętej listy autorów kanonicznych, spośród których najważniejszym jest bezdyskusyjnie Howard Phillips Lovecraft. Przywoływana na ogół grupa pozostałych pisarzy obejmuje przede wszystkim akolitów „kręgu lovecraftiańskiego” (Roberta E. Howarda, Clarka Ashtona Smitha, Augusta Derletha, Fritza Leibera, Roberta Blocha i innych) oraz prekursorów, których dzieła inspirowały autora *Widma nad Innsmouth* (Lorda Dunsany, Algernona Blackwooda, Montague Rhodes Jamesa, Arthura Machena). Jako ojców chrzestnych tradycji, w której zakorzeniona ma być tak rozumiana *weird fiction*, idąc tropem samego Lovecrafta, wskazuje się na ogół Edgara Alana Poe, Nathaniela Hawthorne’a, Ambrose’a Bierce’a, Williama Hope’a Hodgesona<sup>3</sup>.

---

A. Smuszkiewicz, *Fantastyka*, [hasło w:] *Słownik literatury XX polskiej wieku*, red. A. Brodzka *et al.*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 285. Podobny model kategoryzacji zdaje się patronować autorom drugiego wydania *Słownika literatury popularnej* pod redakcją Tadeusza Żabskiego (Wrocław 2006). Termin *weird fiction* jako samodzielne hasło w ogóle się tam nie pojawia. Natomiast w artykule poświęconym Lovecraftowi autorstwa Edyty Rudolf (s. 339–340) pojęcie wydaje się funkcjonować na zasadzie synonimu fantastyki grozy; nie inaczej w hasłach *Powieść grozy* (Tadeusza Żabskiego) i *Horror* (Krystyny Walc), w których jego całkowitą nieobecność należy traktować jako świadectwo rozumienia terminu angielskiego jako ścisłego odpowiednika szerokok zakresowych polskich pojęć „fantastyka grozy” i „horror”. Podobnie zresztą — jako synonimy — *weird fiction* i fantastykę grozy w swoich studiach traktują na przykład Ksenia Olkusz (por. *eadem*, *Konglomerat niesamowitości: Domofon Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i Kultura Popularna” 15, 2009) i Anita Has-Tokarz (por. *eadem*, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 44).

<sup>2</sup> W tym kontekście najczęściej podaje się rok 1928 jako datę publikacji *Zewu Cthulhu* Howarda Phillipa Lovecrafta. Inne propozycje obejmują lata 1880–1890 jako fazę kształtowania się zjawiska w formie prelovecraftowskiej bądź lata 1923 (wydanie pierwszego numeru „Weird Tales”) i 1926 (powstanie *Zewu Cthulhu*). Por. B. Noys, T.S. Murphy, *Introduction: Old and New Weird*, „Genre. Forms of Discourse and Culture” 2016, nr 2. *Old and New Weird*, s. 118, <https://read.dukeupress.edu/genre/issue/49/2> (dostęp: 30.07.2019).

<sup>3</sup> Czynniki tak przede wszystkim sam Lovecraft. Por. *idem*, *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, [w:] *idem*, *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, wyb. i przeł. M. Płaza, Poznań 2016, s. 493–579. W hasle encyklopedycznym *Weird Fiction* China Miéville podaje także nazwiska E.F. Bensona, E.L. White’a, E.H. Visiaka, Donalda Wandrei, Franka Belknapa Longa, Roberta Chambersa, C.L. Moore, Carla Jacobiego oraz — w trybie dyskusji — Herberta George’a Wellsa. Por. Ch. Miéville, *Weird Fiction*, [w:] *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould *et al.*, London 2009, s. 510.

W taki sposób dookreślona *weird fiction* ma także kanon wyspecjalizowanych krytyków, spośród których wymienić trzeba zapewne jej współtwórcę — Augusta Derletha oraz najpoważniejszy w tej mierze autorytet współczesny — Sunanda Tryambaka Joshiego, którego monumentalna biografia „samotnika z Providence” ukazała się również po polsku<sup>4</sup>. W ostatnich dekadach do tego grona dołączyli bohater niniejszego artykułu — China Miéville — oraz krytycy akademicy, tacy jak Graham Harman<sup>5</sup>, Mark Fisher<sup>6</sup> czy James Machin<sup>7</sup>.

Obraz *weird fiction* jako osobliwości gatunkowej wzbogaca (i zakłóca zarazem) niezliczona liczba realizacji tego wzorca przez naśladowców *minorum gentium*, co anglosaskim krytykom skupiającym się na „obronie” fenomenu Lovecrafta dało asumpt do wprowadzenia rozróżnień na *Haute Weird* (termin wzorowany na „wysokim” modernizmie) i *pulp weird* (termin inspirowany *pulp fiction*), a także do rozgraniczeń periodyzacyjnych. W tym ostatnim porządku *Haute Weird* (*alias Old Weird*) oznacza prąd zamknięty umownymi datami 1880–1940. Za zjawisko w stosunku doń kontrastywne przyjmuje się *New Weird*, pojęcie w węższym znaczeniu dotyczące przede wszystkim prozy Chiny Miéville’a i Jeffa VanderMeera, w szerszym — odrębnego nurtu współczesnej literatury grozy powstałej po 1980 roku, któremu patronują dokonania Clive’a Barkera i Thomasa Ligottiego<sup>8</sup>. W celu uniknięcia całkowitego zamętu terminologicznego w niniejszym artykule zjawiska sygnowane szyldem *New Weird* pominię w zasadzie całkowicie, skupiając się na rozważaniach o klasycznej (*haute resp. old*) formie tego rodzaju prozy<sup>9</sup>.

Po konwencji zdefiniowane przez autora *Koloru z przestworzy* sięgały nie tylko rzesze mniej utalentowanych twórców popularnych — do najciekawszych znanych mi pastiszy należy ten pióra Jorge Luisa Borgesa<sup>10</sup> — fenomenowi *weird* dotyczy jednak przede wszystkim nieogarnialna już dziś produkcja kulturowa

<sup>4</sup> S.T. Joshi, *H.P. Lovecraft: Biografia*, przeł. M. Kopacz, Poznań 2010.

<sup>5</sup> Por. G. Harman, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Winchester-Washington 2012. Por. <http://www.hplovecraft.com/study/litcrit/wrlp.aspx> (dostęp: 29.07.2019); recenzja: <https://earth-wizard.livejournal.com/88372.html> (dostęp: 29.07.2019).

<sup>6</sup> Por. M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, London 2016. Por. <https://repeaterbooks.com/product/the-weird-and-the-erie/> (dostęp: 29.07.2019); por. też omówienia Eugene’a Thuckera, <https://www.boundary2.org/2017/06/eugene-thacker-weird-erie-and-monstrous-a-review-of-the-weird-and-the-erie-by-mark-fisher/> (dostęp: 29.07.2019); oraz Rogera Lockhursta, <https://lareviewofbooks.org/article/making-sense-of-the-weird-and-the-erie/> (dostęp: 29.07.2019).

<sup>7</sup> Por. J. Machin, *Weird Fiction in Britain 1880–1939*, London 2018; recenzja: <http://www.popcultureshelf.com/weird-fiction-in-britain-1880-1939-by-james-machin-2018/> (dostęp: 29.07.2019).

<sup>8</sup> Por. B. Noys, T.S. Murphy, *op. cit.*, s. 118–119. Por. też spis treści dwóch antologii autorstwa Ann i Jeffa VanderMeerów: *The New Weird*, San Francisco 2008; oraz *The Weird: A Compendium of Dark and Strange Stories*, New York 2012.

<sup>9</sup> O *New Weird*, fenomenie znacznie wykraczającym poza kontynuację tradycji lovecraftowskich, pisałem szerzej w M. Dajnowski, *Kilka uwag o subwersywnym potencjale nowej fantastyki. „Czerwony” Miéville i New Weird*, „Jednak Książki” 2017, nr 8. *Jak czytać (pop)literaturę?*.

<sup>10</sup> J.L. Borges, *There Are More Things*, [w:] *idem, Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1998, s. 50–60.

trwająca od końca lat sześćdziesiątych XX wieku na polach filmowego horroru, komiksu, gier (tradycyjnych i komputerowych) oraz ilustracji i grafiki cyfrowej<sup>11</sup>. Ta proliferacja zjawisk kulturowych inspirowanych literackimi dokonaniem Lovecrafta i kręgu jego najbliższych przyjaciół nie sprawiła, o dziwo, że *weird fiction* (w sygnalizowanym tu „wąskim” rozumieniu) przypadł ten sam los co kategoriom pokrewnym, lecz pojemniejszym (na przykład interesującym nas tu szczególnie fantastyce grozy czy horrorowi). Mianowicie bodaj nie uległa ona pojęciowemu i aplikacyjnemu „rozmyciu”, wciąż zachowując pewne rysy tradycyjnie rozumianego „gatunku”, możliwego do opisanie w kategoriach tematu, kompozycji i stylu. Co oczywiście wcale nie oznacza, że jest to pojęcie całkowicie jednoznaczne.

Zagadnienia masowej reprodukcji fabularnych, światotwórczych i narracyjnych pomysłów pisarza z Providence (to znaczy ich atrakcyjności), a także zaskakującej trwałości takich konwencji opowiadania wywołują — na dłuższą chwilę tutaj zawieszono — pytania o poetykę tej odmiany fantastyki. Jest ona dobrze rozpoznana i opisana — zarówno w swoim wymiarze sformułowanym (tu patronat sprawuje esej samego Lovecrafta *Supernatural Horror in Literature*, który doczekał się aż dwóch polskich tłumaczeń<sup>12</sup>, oraz jego krótki szkic *Uwagi na temat pisania weird fiction*<sup>13</sup>), jak i implikowanym<sup>14</sup>.

Od początku najłatwiejszym do określenia atrybutem horroru lovecraftowskiego zdawała się jego funkcja, związana tyleż z dostarczaniem czytelnikowi bardzo swoistego typu wzruszeń, co realizacją kategorii estetycznych niehonorowanych przez literaturę „wysoką” (czy to modernistyczną, czy wcześniejszą). Oddam na chwilę głos ojcu tej formy literackiej. W jego pisarstwie chodzi o

<sup>11</sup> Zamiast mnożyć przykłady, odsyłam do profesjonalnego portalu *H.P. Lovecraft. Polski serwis*, którego redaktorem naczelnym jest Mateusz Kopacz, tłumacz między innymi esejów i listów pisarza oraz monumentalnej jego biografii pióra S.T. Joshiego. W zakładce „Lovecraft w popkulturze” można znaleźć znacznie więcej niż konieczne do ogólnej orientacji w zagadnieniu. Zob. <https://www.hplovecraft.pl/> (dostęp: 31.07.2019).

<sup>12</sup> Nowsze, *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, Macieja Płazy, było już tu wcześniej cytowane. Poprzedził je przekład autorstwa Andrzeja Ledwożywa: *H.P. Lovecraft, Nadnaturalny horror w literaturze*, Warszawa 2000, i jego reedycja z poprawkami Łukasza M. Pogody i Roberta P. Lipskiego — *H.P. Lovecraft, Nadnaturalny horror w literaturze*, Warszawa 2008.

<sup>13</sup> W przekładzie Mateusza Kopacza dostępny w: *H.P. Lovecraft, Koszmory i fantazje. Listy i eseje*, przeł. M. Kopacz, Kraków 2013.

<sup>14</sup> Prawo pierwszeństwa w polskim dyskursie o literaturze należy się tu bezdyskusyjnie Markowi Wydmuchowi jako autorowi *Gry ze strachem* (Warszawa 1975) oraz *Cienia z Providence* (wstępu do: *H.P. Lovecraft, Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Warszawa 1983). Krótką, ale trafną charakterystykę daje Anita Has-Tokarz w przywoływanej już książce *Horror w literaturze współczesnej i filmie...* (s. 44–45). Ostatnio dwóch ciekawych syntez podjął się Maciej Płaza, w mijającej dekadzie jeden z najlepszych znawców tematu, w posłowiach do tłumaczonych przez siebie wyborów opowiadań (*idem, W przeddzień potwornego zmartwychwstania*, [w:] *H.P. Lovecraft, Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, wyb. i przeł. M. Płaza, Poznań 2012; oraz *idem, Lovecraft na nieczystej ziemi*, [w:] *H.P. Lovecraft, Przyszła na Sarnath zagłada...*).

osiągnięcie złudzenia pewnego niezwykłego zawieszenia czy wręcz zaburzenia uporczywych ograniczeń czasu i przestrzeni, a także praw natury, które zniewalają nas nieustannie i doprowadzają do granic frustracji człowieka wypełnionego ciekawością nieskończonych otchłani kosmosu kryjących się poza granicami naszego wzroku i możliwości poznania. [...] Groza oraz to, co nieznanne lub obce, zawsze ściśle się ze sobą wiążą, trudno zatem stworzyć przekonujący obraz rozbitcia praw naturalnych, kosmicznego oddalenia czy też „obcości” bez akcentowania uczucia strachu<sup>15</sup>.

O wątku poznawczym, obecnym w słowach autora *Zewu Cthulhu*, przyjdzie jeszcze wspomnieć w dalszej części tekstu, tymczasem więc go pomijam, przypominając jedynie, że S.T. Joshi istotę gatunku widzi właśnie w zdolności do „przemodelowania wizji świata czytelnika”<sup>16</sup>. Podobnie zresztą sądzi inny badacz — Carl Freedman<sup>17</sup>.

Co do powtarzalnych cech struktury prozy w stylu lovecraftowskim to do ogólnego ich określenia wypada przywołać przede wszystkim szczególną rolę narracji, igrającej punktami widzenia, często pierwszoosobowej, spersonalizowanej czy też sfokalizowanej za pośrednictwem aktualnej sytuacji poznawczej bohatera. Ma to związek zarówno z nadrzędną rolą, jaką w swoim pisarstwie Lovecraft przypisywał owemu pożądanemu nastrojowi niejasnej grozy (przyznając mu pierwszeństwo nawet przed fabułą), jak i z powtarzającą się strategią podważania wiarygodności ludzkich władz poznawczych (skąd bierze się obfitość motywów zakorzenionych w poetyce snu, nocnego koszmaru, zwidzenia, halucynacji, szaleństwa). Zaprzeczenie oswojonej tożsamości świata, w który wdziera się pierwiastek „kosmicznej grozy”, znajduje swoje odbicie także w częstym ogrywaniu motywu niejasnej lub podważanej w finale tożsamości wielu postaci, w hektycznej *anagnorisis* odkrywających swe pokrewieństwo z upiornościami, którym musiały stawić czoła. Interesująco zjawisko to ujmuje Dariusz Brzostek:

w rozpowszechnionym w literaturze grozy (Poe, Lovecraft) toposie „obłąkanego monologisty” spotykają się „pierwszoosobowe narracje obłądu” oraz fantastyczne opowieści o „niemożliwym”. Owa paralelna kompozycja [...] [i]lustruje [...] możliwość wyrażenia jednego doświadczenia (epizodu psychotycznego) za pomocą opisu (zapisu) innego doświadczenia (fantastycznego wtargnięcia „niemożliwego”)<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> H.P. Lovecraft, *Uwagi na temat pisania weird fiction...*, s. 29–30. Warto zwrócić uwagę, że mniej więcej ten sam fragment wydał się miarodajny także autorom encyklopedii lovecraftiańskiej. Por. *Notes on Writing Weird Fiction*, [hasło w:] S.T. Joshi, D.E. Schultz, *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, Westport-London 2001, s. 190.

<sup>16</sup> S.T. Joshi, *The Weird Tale*, Austin 1990, s. 118, cyt. za: B. Noys, T.S. Murphy, *op. cit.*, s. 117–118. Jeżeli nie podano inaczej, przeł. M.D.

<sup>17</sup> Freedman utrzymuje, że rolą *weird fiction* jest „sugerowanie, iż rzeczywistość jest bogatsza, obszerniejsza, dziwniejsza, bardziej złożona, bardziej zaskakująca — i w istocie — bardziej niesamowita [weirder], niż skłonny byłby przyjąć zdrowy rozsądek” — *idem*, *From Genre to Political Economy: Miéville’s The City and the City and Uneven Development*, „The New Centennial Review” 2013, nr 2, s. 14, cyt. za: B. Noys, T.S. Murphy, *op. cit.*, s. 118.

<sup>18</sup> D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 180.



Jest to uwaga wnikliwa, choć — dodam, wyprzedzając tok rozważań — nie wolna od grzechu swoistego antropocentryzmu. Wynika z niej, że miarą, protago-rejskim „metron” tego zestawienia, źródłem niesamowitości jest ludzka *psyche*, a poetyka grozy jest jedynie kodem służącym opisowi doświadczenia psychotycznego. Nic w tym szczególnie dziwnego: rozważania Brzostka zakrawają na rys antropologiczny (skądinąd zresztą znacznie bardziej zniuansowany niż wynikałoby z przytoczonego tu wybiórczo cytatu)<sup>19</sup>. Niemniej korzystam skwapliwie z okazji, by zasygnalizować tu przynajmniej możliwość porządku odwrotnego — to język psychozy jest jedynym możliwym kodem referowania kontaktu z „niemożliwym”...<sup>20</sup>

Kategoria „kosmicznej grozy” realizuje się w tekście za pośrednictwem specyficznych narzędzi. Po pierwsze — nie ma ona charakteru nadprzyrodzonego (na modłę spirytualistyczną bądź jakąkolwiek inną), jej domeną jest obcość zamieszkująca otchłanie (*resp.* szczeliny, rozpadliny, bezmiary, bezkresy, marginesy, peryferie itp.) naszego świata. Jest materialna i zmysłowa, nawet jeśli sugeruje się jej substancjalną odrębność. Rzecz ponadto w tym (po drugie), że opowiadania komponowane na modłę lovecraftowską operują przedstawieniem realistycznym ze sporym pietyzmem dla opisowego szczegółu. To, co nieoswojone (postać, miejsce, zdarzenie itp.), to jest rozsadzające kategorii zdrowego rozsądku i oswojonego codzienną empirią doświadczenia, pojawia się jako coś jednostkowego, wyjątkowego w otoczeniu „zwykłości”, której kontrast wzmacnia siłę oddziaływania pierwiastka fantastycznego. Owa zwykłość czy codzienność świata, który dobrze znamy, jest poniekąd drugim, koniecznym, biegunem niezwykłych doświadczeń, które w udziale przypadają lovecraftowskim bohaterom<sup>21</sup>.

Groza lovecraftowska na ogół ulega też ucieleśnieniu w postaci specyficznej klasy potworów — materialnych, lecz amorficznych, na ogół ogromnych, wielowymiarowych (co uniemożliwia ich szczegółowy opis), w swoich hybrydycznych kształtach przywodzących na myśl zlepek przypadkowych biologicznych organów. O ich „psychice” — o ile taka istnieje — wiadomo niewiele więcej prócz tego, że jest ona całkowicie nie-ludzka. W porządku metafizyczno-moralnym lokowane są w przestrzeniach piekielnych, choć piekła te nie mieszczą się w zaświatach, raczej w otchłaniach kosmosu lub niedostępnych głębiach ziemskich, okresowo tworząc swoje diabelskie inkluzje w ludzkiej rzeczywistości.

A skoro już o przestrzeni przedstawionej mowa... Fabułę swych utworów Lovecraft na ogół lokuje w obszarach charakteryzujących się izolacją (odległe wyspy, zapyziałe miasteczka Nowej Anglii, „zielone wzgórza Vermont”) oraz swoistą „starożytnością” (co może oznaczać zarówno kręgi kultowe jakichś tajemniczych, przedludzkich cywilizacji, jak i podupadłe osady, dzielnice miast

<sup>19</sup> Por. np. *ibidem*, s. 216–217.

<sup>20</sup> Zarówno Brzostek, jak i snujący nieco podobne rozważania Płaza (*Lovecraft na nieczystej ziemi...*) idą tu tropem freudowskim, w „niemożliwym” widząc „niesamowite” (*das Unheimliche, uncanny*). W dalszej części artykułu pokazuję, jak stanowczo refutuje taki punkt widzenia Miéville.

<sup>21</sup> Por. A. Has-Tokarz, *op. cit.*, s. 44–45.



czy staroświeckie domy). Wyizolowanie bohatera w takich miejscach wzmaga też na ogół fakt, że przestrzenie te zaludniają często istoty półludzkie, hybrydalne lub ludzkie „zdegenerowani”, zaangażowani w kult zła i antyrzeczywistości reprezentowanej przez monstra, skutkiem czego bohater musi stawiać czoła nie tylko potworom, których pojąć (a nawet wyraźnie postrzec) nie może, ale także hordom satanicznych postaci całkiem realnie zagrażających jego życiu, zdrowiu, koherencji psychicznej i wreszcie — jego ludzkiej tożsamości, której utrata jest ceną za podjęcie kroków w nieznaną.

Nie ma zresztą wielkiego sensu powtarzanie tu faktów doskonale znanych badaczom i miłośnikom fenomenu *weird*. W miejsce tego proponuję przyjrzenie się jednej z nowszych i z wielu względów intrygującej koncepcji angielskiego pisarza Chiny Miéville’a, który próbom wyodrębnienia *haute weird* spośród innych fantastycznych konwencji, a także wyrazistego przeciwstawienia jej tradycjom opowieści grozy poświęcił w 2008 roku esej zatytułowany *M.R. James and the Quantum Vampire (M.R. James i wampir kwantowy)*<sup>22</sup>.

## Lovecrafta — Miéville’em

Urodzony w 1972 roku China Miéville, Brytyjczyk, autor wielu, skanonizowanych już w kręgu anglosaskim, powieści fantastycznych, postaci archetypowa nurtu *New Weird*, współczesnej *urban* czy wręcz *post-genre fantasy*, jest nie najgorzej obecny w świadomości polskich odbiorców, zarówno za sprawą licznych tłumaczeń<sup>23</sup>, jak i telewizyjnego serialu *Miasto równoległe* z 2018 roku (ekranizacji jego *Miasta i miasta*), który w roku 2019 wyemitowano kilkakrotnie na kanale Ale Kino. Mniej zapewne znana jest natomiast jego działalność krytyczna i akademicka.

Miéville jest postacią barwną, w typie pisarza-wykładowcy-krytyka-lewicowego aktywisty, nieznanym polskiej rzeczywistości kulturalnej, w której tego rodzaju społeczne role na ogół istnieją w rozdzieleniu. Autor *Dworca Perdido*, laureat prestiżowych nagród Hugo, Arthura C. Clarke’a, Locus, British oraz World Fantasy Award, od 2001 roku doktor prawa międzynarodowego w London School

<sup>22</sup> Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire: Weird; Hauntological: Versus And/or and And/or Or*, „Collapse” 4, 2008, s. 105–128, <https://www.urbanomic.com/chapter/collapse-iv-china-mieville-m-r-james-and-the-quantum-vampire/> (dostęp: 13.07.2019).

<sup>23</sup> Tłumaczony korpus utworów obejmuje tomy: *Dworzec Perdido (Perdido Street Station)*, 2000, przeł. M. Szymański, Poznań 2003; *Blizna (The Scar)*, 2002, przeł. T. Bieroń, Poznań 2006; *Żelazna Rada (Iron Council)*, 2004, przeł. T. Bieroń, Poznań 2009; *W poszukiwaniu Jake’a i inne opowiadania (Looking for Jake and Other Stories)*, 2005, przeł. M. Jakuszewski et al., Poznań 2010; *LonNiedyn (Un Lun Dun)*, 2007, przeł. G. Komerski, Warszawa 2009; *Miasto i miasto (The City & the City)*, 2009, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2010; *Kraken (Kraken)*, 2010, przeł. K. Chodorowska, Poznań 2011; *Ambasadoria (Embassytown)*, 2011, przeł. K. Chodorowska, Poznań 2013; *Toromorze (Railsea)*, 2012, przeł. K. Chodorowska, Poznań 2014; *Ostatnie dni Nowego Paryża (The Last Days of New Paris)*, 2016, przeł. K. Chodorowska, Poznań 2018.

of Economics, a od 2015 — członek Royal Society of Literature, jest jednocześnie radykalnie lewicowym politykiem, byłym kandydatem do izby niższej brytyjskiego parlamentu, publicystą i działaczem społecznym. Tego rodzaju zaangażowanie znacząco odciska się zarówno na kwestiach podejmowanych w jego (fantastycznej) prozie, jak i na zogniskowanym na kulturze (niewyłącznie popularnej) dyskursie krytycznym, w którym pobrzmiwają wyraźnie tony tradycji neomarksistowskiej, teorii krytycznej, socjologii Pierre’a Bourdieu, postkolonializmu, refleksji genderowej czy kulturowej psychoanalizy Slavoja Žižka. Optyka przyjmowana przez Miéville’a w jego publicystyce okołoliterackiej pozostaje tym samym w zgodzie z duchem tradycyjnej anglosaskiej krytyki science fiction, reprezentowanej na przykład przez Fredrica Jamesona, Darko Suvina czy Terry’ego Eagletona. Jako admirator tradycji lovecraftiańskiej, a w pewnym sensie także jej kontynuator, odpowiedzialny jest też za liczne próby steoretyzowania fenomenu *haute weird*, które wreszcie zaowocowały dość spójną całościową próbą ujęcia *weird fiction*, w konsekwencji czego wydawnictwo Routledge powierzyło mu napisanie odnośnego hasła w *The Routledge Companion to Science Fiction*<sup>24</sup>.

Dojrzałą postać rozważania Mieville’a przyjęły już wcześniej, w artykule *M.R. James and the Quantum Vampire*, opublikowanym w 2008 roku. Jest to dość obszerny esej poświęcony właściwie poetologicznym i socjokulturowym kontekstom twórczości Montague Rhodes Jamesa; ponieważ jednak autor uznaje go za jednego z najistotniejszych prekursorów *haute weird*, najobszerniejsze w sensie problemowym partie tekstu poświęcone zostały genologicznym zniuansowaniom fantastyki grozy *à la* Lovecraft. To właśnie ta wizja *weird fiction* jest głównym przedmiotem niniejszych rozważań. Za wartą przybliżenia uważam ją z tej między innymi przyczyny, że stoi w wyraźnej (i zdefiniowanej *expressis verbis*) opozycji w stosunku do pomnikowej koncepcji *das Unheimliche* Sigmunda Freuda i ugruntowanego w niej, a dla polskiego dyskursu o fantastyce grozy założycielskiego wręcz, eseju Rogera Caillois<sup>25</sup>.

Być może sednem artykułu Mieville’a jest wprowadzone w nim mimochodem pojęcie *abcanny*<sup>26</sup>, wskazujące na intuicję odnośnie do nowej kategorii estetycznej, symptomatycznej dla epoki kryzysu nowoczesności. Wzmiankowany termin jest o tyle nowy (lub o tyle kontrowersyjny *resp.* nieoperacyjny), że nie wspomina o nim jak dotąd jedno z najbardziej skądinąd autorytatywnych kompendiów dotyczących fantastyki, mianowicie *The Encyclopedia of Science Fiction (ESF)* Johna Clute’a, Davida Langforda, Petera Nichollsa i Grahama Sleighta (trzecie wydanie *ESF* ma postać wyłącznie internetową, reaguje więc dynamicznie nawet na stosunkowo świeże zjawiska)<sup>27</sup>. Tym bardziej nie jest ona obecna w polskim

<sup>24</sup> Por. przyp. 3.

<sup>25</sup> Chodzi oczywiście o R. Caillois, *Od baśni do science-fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, Warszawa 1967.

<sup>26</sup> Por. Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 113.

<sup>27</sup> Por. <http://www.sf-encyclopedia.com/> (dostęp: 9.08.2019).

dyskursie teoretycznym zogniskowanym wokół szeroko pojętej fantastyki czy wężej — zagadnień grozy jako kategorii estetycznej i antropologicznej.

*Abcanny*, jak już wspomniałem, w artykule Mieville’a pojawia się jako pojęcie rzucone od niechcienia, co samo w sobie interesujące, jako że zdaje się w nim drzeć potencjał synekdochy, *pars pro toto* podsumowującej całość rozważań pisarza o formule *haute weird*. Co jeszcze bardziej uderzające, słowo to w eseju pada zaledwie raz i to nawet nie w pełnej formie, o czym jeszcze wypadnie napisać. Na razie zasygnalizuję tylko, że — mimo braku autorskiego zaangażowania w jego promocję — pojęcie zaczęło stopniowo robić karierę w rozmaitych teoretycznych omówieniach kwestii *weird fiction* czy grozy w ogóle, a przywoływane bywa zarówno w trybie akceptującym<sup>28</sup>, jak i gwałtownej refutacji...<sup>29</sup> Oprócz artykułów w sposób oczywisty odnoszących się do twórczości samego Miéville’a<sup>30</sup>, *New Weird*<sup>31</sup>, tradycji lovecraftiańskiej czy horroru jako takiego pojęcie *abcanny* zaczyna się też pojawiać jako termin o szerszym spektrum zastosowań — dowodem jest choćby jego wykorzystanie w dyskusji o zakorzenieniu „niesamowitości” jako kategorii estetycznej w pejzażu wiejskim Wysp Brytyjskich<sup>32</sup> lub w analizie artystycznych przewidywań katastrof klimatycznych<sup>33</sup>. Sam autor *Żelaznej Rady* nie wydaje się tym specjalnie przejmować — nie odwołuje się do terminu w swoim artykule w *The Routledge Companion to Science Fiction*<sup>34</sup>, okazjonalnie czyni o nim wzmianki w wywiadach<sup>35</sup>.

<sup>28</sup> Por. np. Ch. Kendrick, *Socialism and Fantasy. China Miéville’s Fables of Race and Class*, „Monthly Review. An Independent Socialist Magazin” 49, 2016, nr 9, <https://monthlyreview.org/2016/02/01/socialism-and-fantasy/> (dostęp: 31.07.2019).

<sup>29</sup> Por. A. Stachniak, *Progressing from Definition to Heuristic: The Uncanny and the Abcanny*, „Berfrois. Literature, Ideas, Tea” 12.01.2014, <https://www.berfrois.com/2014/01/the-uncanny-and-the-abcanny-alexander-stachniak/> (dostęp: 31.07.2019).

<sup>30</sup> Por. D.L. Pike, *China Miéville’s Fantastic Slums and the Urban Abcanny*, „Science Fiction Studies” 46, 2019, nr 2, <https://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a138.html> (dostęp: 31.07.2019).

<sup>31</sup> G. Ersoy, *Crossing the boundaries of the unknown with Jeff VanderMeer. The monstrous fantastic and “abcanny” in Annihilation*, [2019], <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/oli.12227> (dostęp: 31.07.2019).

<sup>32</sup> Por. P. March-Russell, *The abcanny politics of landscape in Lucy Wood’s Diving Belles*, „Short Fiction in Theory & Practice” 7, 2017, nr 1, s. 55–65, <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/fict/2017/00000007/00000001/art00005> (dostęp: 31.07.2019). Wzmiankowana w tekście głównym dyskusja została zapoczątkowana w 2015 roku esejem *The eeriness of the English countryside* Roberta Macfarlane’a w „The Guardian” (<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeriness-english-countryside-robert-macfarlane>, dostęp: 31.07.2019), kontynuację znajdując pośrednio we wzmiankowanej już książce Marka Fishera *The Weird and the Eerie*.

<sup>33</sup> Por. G. Witzel, *Abcanny Waters: Victor LaValle, John Langan, and the Weird Horror of Climate Change*, „Science Fiction Studies” 45, 2018, nr 3, <https://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a136.html> (dostęp: 31.07.2019).

<sup>34</sup> Ch. Miéville, *Weird Fiction...*, *passim*.

<sup>35</sup> *Interview: China Miéville*, „Lightspeed. Science Fiction & Fantasy” 2011, nr 18 [na podstawie podcastu „The Geek’s Guide to the Galaxy”], <http://www.lightspeedmagazine.com/nonfiction/feature-interview-china-mieville/> (dostęp: 31.07.2019).

Zanim jednak podejmę szczegółowe omawianie tego intrygującego pojęcia (a przy okazji rozważę zagadnienie jego operacyjności), należy powiedzieć kilka słów o sposobie, w jaki China Miéville konceptualizuje „gatunkowy” wymiar *haute weird*, klasycznej szkoły horroru lovecraftowskiego.

Jego tezy można streścić następująco. Pojawienie się nurtu *weird*, który pisarz postrzega jako subgatunek fantastyki grozy, wyznacza w jego odczuciu wyraźną granicę w rozwoju tej ostatniej. Kreślona przezeń diachronia ma wyraźnie dychotomiczny charakter, dzieli się na „przed” i „po” „Zdarzeniu Lovecrafta” [*Lovecraft Event*]. Jako kluczową, choć umowną datę krytyk wskazuje przy tym rok wydania *Zewu Cthulhu* (1928), przywołując jednocześnie liczne antecedencje niektórych cech pisarstwa Lovecraftowego, niekiedy dość wczesne, jako że sięgające nawet pierwszej połowy wieku XIX. Już sam ten element rozważań Miéville’a zdaje się zasługiwać na uwagę — rozważania teoretyczne dotyczące fantastyki grozy na ogół są prowadzone bądź w trybie bardziej ogólnym (rozpatrując „grę ze strachem” jako taką), bądź wyodrębniając poszczególne fenomeny (gotycyzm, fantastykę czarnego romantyzmu, francuskiej frenezji, horror modernistyczno-ekspresjonistyczny itp.) i na ich analizie się skupiając. W każdym razie warta podkreślenia jest tutaj cezura, jaką stawia angielski krytyk, czy też swoiście liminalny charakter rozumianej gatunkowo *weird fiction*.

Modele opowieści grozy „przed” i „po” publicznym debiucie Cthulhu Miéville określa serią terminów-metafor, w jego zamyśle wykluczających się nawzajem (jako że dysjunkcja rządzi logiką zaprezentowanej przezeń konceptualizacji). W moim odczuciu można je uporządkować w pary odpowiadające różnym poziomom analizy (zabieg ten czyni koncepcję pisarza, lubującego się skądinąd w językowych grach i kaskadowej metaforyce, nieco bardziej czytelną).

Na poziomie nazw „gatunkowych” opozycja wyłania się zatem między powieścią gotycką *alias ghost story* a *weird fiction*. Pierwszemu terminowi nieźle odpowiadałyby polskie „opowieść o duchach”, „fantastyka grozy”, „opowieść niesamowita” („gotycyzm” w naszym dyskursie literaturoznawczym na ogół obejmuje bowiem bardziej ograniczone ramy czasowe — częściej używany bywa jako termin historycznoliteracki niż modalny<sup>36</sup>). Drugi, z przyczyn, o których powiem później, nie daje się zamknąć w kategorii niesamowitości, pozostaje wobec tego — przynajmniej chwilowo — zostawić go bez polskich (obciążonych tradycyjnymi konotacjami) dookreśleń.

Ponieważ Miéville chronicznie jako zamiennik *ghost story* stosuje termin *hauntological* (skądinąd przywołując w eseju patronat Derridy i *Widm Marksa*<sup>37</sup>),

<sup>36</sup> Co jednak nie jest bezwzględna regułą — por. np. dwa tomy „łódzkie”: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002; oraz *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.

<sup>37</sup> Por. Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 112. Wydanie polskie: J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016.

odpowiadający polskiemu „widmontologicznemu” bądź „widmologicznemu”<sup>38</sup>, ujawnia tym samym związek tego typu opowieści z upiorną inkarnacją przeszłego w teraźniejsze. Sądzę wobec tego, że „nawiedzenie” (*haunting*) stosowane przezeń jako nazwa quasi-gatunkowa powinno być rozpatrywane raczej na płaszczyźnie metaforycznego zapisu symptomów kulturowych, którym obie odmiany horroru odpowiadają. Tradycyjna („widmologiczna”) opowieść niesamowita wskazuje na kryzys nowoczesnej formacji społecznej, która konfrontując się z sobą, odkrywa we własnej naturze niewyegzorczyzmowane upiory przeszłości i zmuszona jest z nimi się skonfrontować. Proza *weird* odpowiada zjawisku odwrotnemu, choć również ugruntowanemu w kryzysie modernistycznej (Miéville nazywa ją też kapitalistyczną) formacji kulturowej<sup>39</sup>. Charakterystyczne dla *weird story* jest jednak spojrzenie w przyszłość i lęk przed tym, co całkowicie nieznane, przekraczające porządek wszelkich kategorii poznawczych, które kształtują podłoże naszej cywilizacji. „*Abcanny* jest tym, co nie jest, nigdy nie było i nigdy nie może stać się częścią naszych wyobrażeń [o świecie — M.D.]” — skrótkowo ujmuje to David Pike<sup>40</sup>. Innymi słowy odpowiednikiem nieumarłej przeszłości (hauntologicznego „widma” czy „nawiedzenia”) jest na tym poziomie całkowite poznawcze *novum*, którego ujawnienie wstrząsa posadami indywidualnego umysłu i kulturowych przekonań o tym, co w ogóle może istnieć.

Dotykamy tu zagadnienia poetyki tekstów przed- i polovecraftowskich (zgodnie, rzecz jasna, z optyką prezentowaną przez autora *Quantum Vampire*). Na początku należy zająć się modalnością narracji i postacią bohatera (a przy okazji homologiczną względem nich reakcją emocjonalną odbiorcy). *Locus communis* refleksji nad prozą Lovecrafta jest przypomnienie o stanach roztrzęsienia, dystrakcji, pograniczu szaleństwa, które towarzyszą pierwszoplanowym postaciom i narratorom *weird fiction*. W lekturze tradycyjnej, która odwołuje się do kategorii niesamowitości (a poprzez nią także do wzmiankowanego już eseju Rogera Caillois), fenomeny te sprowadza się do reakcji na ujawnienie treści nieświadomych („niesamowite to powrót wypartego”<sup>41</sup>), zatem na podmiotowy charakter przeżyć postaci, a czasem wręcz na ich subiektywne źródło. Podobnie czyni się to w odniesieniu do poetyki grozy jako całości. Tradycyjny porządek freudowski wskazuje tu na przededypalne (lub późniejsze, lecz wyparte) zakazane obsadzenia *libido*<sup>42</sup>, z kolei Caillois widzi w miejsce tego zbiorową, nieuświadomianą tęsknotę za utraconą wraz z Wiekami Świąteli irracjonalnością ludzkiego doświadczenia

<sup>38</sup> Tym wariantom patronują odpowiednio: Andrzej Marzec (*Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015) oraz redaktorzy i autorzy monograficznego numeru „Tekstów Drugich” (2016, nr 2. *Widmologie*).

<sup>39</sup> Por. Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 111.

<sup>40</sup> D.L. Pike w abstrakcie przywoływanego wcześniej artykułu.

<sup>41</sup> Por. S. Freud, *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 252–253.

<sup>42</sup> Por. *ibidem*, s. 259.



(magicznego, religijnego czy pokrewnego rodzaju)<sup>43</sup>. W takim też duchu proponuje czytać Lovecrafta na przykład przywołany wcześniej Dariusz Brzostek, ukazujący, w jaki sposób kształtujące się od XVIII wieku dyskursy wiedzy i władzy, kluczowe dla rozgraniczenia rozumu i nierozumu, odgrywały istotną rolę w formowaniu literatury grozy<sup>44</sup>, Manuel Aguirre zaś i Maciej Płaza wprost nazywają przestrzeń grozy mianem numinotycznej, w czym także pobrzmiewa raczej echo *Od baśni do science-fiction* niż eseju Freuda<sup>45</sup>.

Miéville stoi w wyraźnej opozycji w stosunku do tak formułowanych tez. Wskazuje na całkowicie niepodmiotowy charakter monstrów zaludniających (!) utwory *weird fiction*. Nie są one „widmami” przeszłości indywidualnej czy zbiorowej, nie mają źródła w neurotycznym czy psychotycznym doświadczeniu. Nie reprezentują symbolicznie ani nieświadomości, ani historii. Istnieją realnie i stanowią w porządku poznawczym *novum* tak drastyczne, że do fundamentów burzy przeświadczenie o trwałej tożsamości świata i unieważnia podstawowe kategorie epistemologiczne, aksjologiczne, kulturowe. Jest to *novum* tak radykalne, że doświadczeniu go towarzyszy gwałtowna reakcja bohaterów (a w zamyśle twórczym także czytelnika), porównywalna raczej do lacanowskiej *tr a u m y* lub kristevowskiego *abjectualnego w s t r ę t u*. To właśnie „kosmiczna groza” Lovecrafta. Jeżeli estetycznym zwornikiem *ghost story* (opowieści „widmowej”/„hauntologicznej”) jest niesamowite (*das Unheimliche, uncanny*), jego odpowiednikiem w wypadku *weird fiction* (i całkowitym, jak utrzymuje Miéville, przeciwieństwem) jest właśnie *abcanny*, któremu roboczo przypiszę polskie odpowiedniki „poza-samowitego” lub „a-samowitego”<sup>46</sup>.

Zanim przejdę do dokładniejszej charakterystyki tej nowej kategorii, muszę zatrzymać się jeszcze przy kwestiach poetyki *weird fiction*. Nie da się ukryć, że bardziej niż abstrakcyjna *abcanny* uwagę autora eseju przykuwają byty obdarzone swoistą cielesnością, mianowicie *weird* potwory. To w zasadzie w ich literackim debiucie widzi kamień milowy znaczący przejście od tradycyjnej powieści grozy do prozy *weird*. Synekdochicznym reprezentantem tej klasy monstrów jest dla Miéville’a ośmiornica. Jej wstąpienie na literacką scenę interpretowane

<sup>43</sup> Por. R. Caillois, *Od baśni do science-fiction...*, s. 40–43.

<sup>44</sup> Por. D. Brzostek, *op. cit.*, s. 245.

<sup>45</sup> Por. M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów...*; M. Płaza, *Lovecraft na nieczystej ziemi...*, s. 602–603.

<sup>46</sup> Próba przełożenia tego terminu dostarcza licznych (nieplanowanych) „rozkoszy” translatorycznych. „Ab-” w Miéville’owskim neologizmie jest łacińskim z pochodzenia prefiksem wskazującym na ruch „od”, oddalanie się, w takim sensie nawet — zaprzeczeniem (jak w odległym od normalności „abnormal”). W takim znaczeniu „ab-” pojawia się też w „abjekcie” Kristevej (stąd nasze, świetne, „wy-rzut” czy „po-miot”). W wyartykułowanej poniekąd od niechcenia sylabie pisarz zawarł zatem znaczenia odejścia, zaprzeczenia (poniekąd dekonstrukcyjnie powtarzając freudowskie *Un-*) i intelektualnego pokrewieństwa z teorią autorki *Potęgi obrzydzenia*. Na inną okazję odkładam tłumaczenie, dlaczego rezygnuję z „wy-samowitego”, „od-samowitego” i dziesiątką zbliżonych konceptów.

jest jako symptom narodzin, ukrytego na razie, fenomenu *weird fiction*. Méville śledzi drobiazgowo motywologiczne dzieje ośmiornicy w prozie wieku XIX, by wskazać na prekursorskie działania Wiktora Hugo (*Pracownicy morza*, 1866), Juliusza Verne’a (*20 tysięcy mil podmorskiej żeglugi*, 1869–1870) czy Herberta George’a Wellsa (*W otchłani*, 1896)<sup>47</sup>. Nie pomija w swych rozważaniach nawet głowonogów Lautréamonta (*Pieśni Maldorora*, 1869), choć w nim nut zapowiadających *weird fiction* akurat nie słyszy. Idąc tym tropem, narodziny charakterystycznego dla *weird* monstrum autor wyznacza na rok 1907 — moment ukazania się *Szalup z „Glen Carrig”* Williama Hope’a Hodgesona<sup>48</sup>. Słowo „macka” [*tentacle*] i rozmaite jego pochodne — formowane zarówno wedle standardowych reguł słowotwórczych, jak i neologicznie tworzone *ad hoc* — są odrębną klasą metafor w tekście Méville’a, służąc za medium metaforycznych dookreśleń gatunkowych. Nie inaczej zresztą stosowane są słowa formujące semantyczne pole „głowonoga” — Méville’owskie *weird* jest więc w efekcie „mackowate”, „ośmiornicze”, „kalmarzaste”, „krakeniczne”, „cefalopodyczne” itp.

Obranie ośmiornicy za *signum* całej klasy teratomorfów właściwych *weird* ma oczywiście związki z kształtem, jaki w Lovecraftowskim opowiadaniu przyjmuje Wielki Cthulhu, niemniej wskazuje przede wszystkim na nie-ludzki, nie-foremny i hybrydalny charakter tych monstrów. Pojawiają się one w wieku XIX — podkreśla Méville — bez żadnych antecedenencji mitycznych, klasycznych, tradycyjnych, folklorystycznych, ucieleśniając grozę bez (skonwencjonalizowanej) przeszłości i amorficzność przerażającego potencjału tego, co w każdej chwili może wychynąć z otchłani rzeczywistości. Najkrócej mówiąc, są to nowe monstra odpowiadające potrzebom (a raczej lękom) nowych czasów.

Pozostając wiernym Méville’owskiej logice formułowania alternatyw, można dokonać prawie tabularycznego zestawienia cech potwora *weird* z widmem charakteryzującym twórczość grozy czasów poprzedzających (to znaczy w ujęciu najogólniejszym — epoki wiktoriańskiej):

1. Geneza jako motyw literacki. Widma (oraz inne rodzaje dziewiętnastowiecznych strachów) mają stosunkowo łatwe do wskazania źródła kulturowe, na przykład w folklorze. Mackowate monstra *weird* są nowością, ledwie sygnalizującą swoją obecność w literaturze połowy XIX wieku.

2. Ontologia. Zjawia wieku XIX (przeciwnie jednak niż jej wcześniejsze inkarnacje) stopniowo staje się coraz bardziej odmaterializowana, spektralna. Kosmiczne głowonogie hybrydy *weird* — przeciwnie. Charakteryzuje je narzucająca się, zmysłowo oczywista materialność. Widmowości ducha odpowiada tu cefalopodyczność, płazowatość czy insektoidalność nowego monstrum.

3. Co się wiąże z powyższym — w kontakcie z duchem wiktoriańskim dominującym (i na ogół jedynym) zmysłem jest wzrok. Cthulhuidalne hybrydy

<sup>47</sup> Por. Ch. Méville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 106–111.

<sup>48</sup> Por. *ibidem*, s. 106.



*weird* angażują przede wszystkim dotyk (czasem także węch), ten ich haptyczny (i olfaktoryczny) wymiar bywa często źródłem odczucia obrzydzenia i grozy (a więc swoiście abjectualnych, wy-miotnych reakcji bohaterów). Nieprzypadkowo Méville sięga tu po takie określenia, jak (prócz leitmotiwu: „mackowaty” [*tentacular*]) włochaty, chitynowy czy śluzowaty<sup>49</sup>.

4. W porządku poznawczym opozycja między nimi oznacza przeciwstawienie czemuś, co poddaje się jakiejś formie racjonalizacji (na przykład scjentystycznie pojętemu opisowi w przypadku wczesnych ośmiornic Hugo czy Verne’a), choćby i religijnej (jak w przypadku widm powracających zza grobu), czegoś, co nie mieści się w żadnych dopuszczalnych kategoriach rozumu, wymyka się możliwości opisu, tak zresztą jak i samej możliwości wyraźnego postrzeżenia. Jest to alternatywa opisywalności i nieopisywalności, możliwej racjonalizacji i całkowitego jej zaprzeczenia (jako że *weird* monstra całkowicie podważają ontologiczną strukturę rzeczywistości).

5. Zasadnicza różnica da się wskazać także na poziomie aksjologii. Potwory (czy widma) dziewiętnastowieczne charakteryzuje skłonność do moralizatorskich peror (*vide* Dickens) albo do wyraźnego lokowania się w manichejskiej opozycji dobra i zła (takimi na przykład „arymanicznymi” jego wcieleniami są głowonogi w *Pieśniach Maldorora*)<sup>50</sup>. Nowością prozy *weird* jest całkowita amoralność jej potworów, przebywających „poza dobrem i złem” i nieczułych na jakiegokolwiek ludzkie kategorie aksjologiczne. Reprezentują rzeczywistość przeciw-antropocentryczną i wobec tego także przeciw-moralną.

6. W ujęciu odwołującym się do kategorii psychoanalizy lacanowskiej można rzec, że widma wiktoriańskie w całości przynależą do porządku symbolicznego, podczas gdy macki Wielkich Przedwiecznych (i ich krewniaków) reprezentują ujawnienie się Realnego. Méville stwierdza nawet żartobliwie, że macka *weird* nie jest fallusem, tym samym sygnalizując, że groza wzbudzana przez Cthulhu nie odpowiada doświadczeniu niesamowitości, powrotowi wypartego, które w Symbolicznym miejsce sobie znajduje.

7. Co pozwala na powtórzenie, że o ile widmo (upiór tradycyjny) ma swe źródła podmiotowe, a jego powrót zza grobu może być rozpoznany jako wezwanie do uporządkowania relacji z przeszłością, o tyle cefalopoidalny koszmar *weird* wywodzi się z rzeczywistości nieludzkiej, niepodmiotowej, z otchłani całkowitej obcości.

Nakreśliwszy tę charakterystykę, możemy nareszcie powrócić do fenomenu *abcanny*, z poetyką *weird* i ontologią jego monstrów nierozzerwalnie związanego.

<sup>49</sup> Por. *ibidem*, s. 120, 122.

<sup>50</sup> Por. *ibidem*, s. 109–110.

## *Abcanny* — co to za zwierzę?

Już sama konstrukcja słowotwórcza terminu ujawnia, wobec jakich klasycznych pojęć pragnie ulokować go autor eseju. Są to oczywiście Freudowskie „nie-samowite” (*das Unheimliche*, po angielsku *uncanny*) oraz Kristevowski „wy-miot” *alias* „pomiot”, w polszczyźnie zadomowiony także w wariancie anglosaskim jako *abject*<sup>51</sup>. Zostało tu już jednak wyraźnie powiedziane, że relacja a-samowitego (czy też poza-samowitego) z *Unheimliche* zasadza się na regularnej opozycji: przeszłość przeciwstawia się tu przyszłości, wewnątrz (dusza) — zewnątrz (kosmos), podmiot — nie podmiotowi, Symboliczne i Wyobrażone — Realnemu, człowiek — rzeczywistości całkowicie ahumanistycznej itp. W tym sensie pojęcie *abcanny* jest radykalnym Innym niesamowitego.

Być może wyraźniejsze związki dadzą się wobec tego wykazać między nim a abjectem Julii Kristevej. *Abject* (wy-miot, po-miot) jest czymś „pomiędzy”. Pomiędzy podmiotem a przedmiotem przede wszystkim. Czymś, co odrzucone (wy-miecione) z podmiotu (więc niebędące przedmiotem *sensu stricto*), czymś, co pozostaje z podmiotem w historycznym związku, ten ostatni nie jest jednak do podtrzymania, ponieważ zagraża autonomii i spójności *subiectum*. Jest momentem granicznym doświadczenia podmiotowego — spojrzenie w *abject* (ekskrementy, wymiociny, zwłoki itp.) przypomina podmiotowi o własnym ograniczeniu i zależności od tego, co niepodmiotowe. Trzewiowy wstręt i trwoga towarzysząca doświadczeniu po-miotu odpowiadają poniekąd lacanowskiej traumie, ujawnieniu się Realnego (i doskonale — kulminacyjnej scenie Sartre’owskich *Mdłości*).

Te rysy zjawiska nie najgorzej korespondują z wypowiedziami Chiny Miéville’a o „kosmicznej grozie” *weird*, o wstrząsie poznawczym, naruszeniu podstawowych kategorii ontologicznych, lęku i wstręcie zarazem. I w takim sensie *abcanny* byłoby pojęciem prawie synonimicznym w stosunku do *abject*. Ukłasycznioną już próbę zastosowania tej ostatniej kategorii w teoriach horroru podjęła zresztą niegdyś Barbara Creed<sup>52</sup>, ale właśnie przypomnienie jej nazwiska ujawnia pewną pułapkę tkwiącą w zbyt szybko konstruowanych analogiach. Horror abiektualny Creed odsyła do wypartej, bardzo pierwotnej relacji z matką (do obrazu matki „archaicznej”<sup>53</sup>) i jest to w całkowitej zgodzie z koncepcją Kri-

<sup>51</sup> Celnie dobrane polskie warianty pojęcia zawdzięczamy Ewie Mikinej („pomiot”) i Maciejowi Falskiemu („wy-miot” — tak tłumaczy on Kristevovski abiekt [*abiectum/abjectum, abject*] w J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007).

<sup>52</sup> B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York 1993.

<sup>53</sup> Por. np. cytata: „Kristeva [...] podpowiada, jak umiejscowić potworność kobiecości [*the monstrous-feminine*] w filmie grozy w relacji do figury macierzyńskiej i tego, co nazywa terminem »abiekcja«, co »nie podporządkowuje się ograniczeniom, pozycjom, zasadom«, co »rozsadza tożsamość, system, porządek« — *ibidem*, s. 8. Por. też następujące dookreślenie matki archaicznej: „rzecz-macierz [*mother-thing*] usytuowana poza dobrem i złem, poza wszelkimi zorganizowanymi formami i poza wszelkim zdarzeniem. [...] wywołująca w podmiocie lęk przed połączeniem i pochłonięciem [...]. Ta matka nie jest niczym innym niż fantazją o tyle, o ile ustanawiana jest zawsze

stevej, która w doświadczeniu abjectu widzi ślad przededypalnej (tym samym przedpodmiotowej) relacji dziecko–matka, której utrata jest warunkiem uformowania samodzielnej tożsamości. I której ujawnienie powoduje ów dramatyczny, trzewiowy lęk-wstręt, symptom zagrożenia tożsamościowego<sup>54</sup>.

Takie postawienie sprawy, rzecz jasna, uruchomioną już analogię unieważnia — zbyt silny jest Miéville’owski nacisk na niewidmowość, niehistoryczność, niesubiektywność, apodmiotowy charakter *weird*. A-samowite zachowuje pewne cechy abjectu; obcowanie z nim stawia w sytuacji granicznej, w której kwestionowane są pewne podstawowe kategorie naszego rozpoznawania się w świecie, a także naruszona zostaje spoistość tożsamości (w tym sensie upadają też tradycyjne podziały na *subiectum* i *obiectum*), niemniej źródło jego jest nieantropologiczne, przychodzi bowiem z zewnątrz.

Wygląda więc na to, że etymologia prowadzi do ustalenia raczej, czym *ab-canny* nie jest, niż czym jest. Ani też — czy w ogóle jest... To znaczy, czy nie poświęcamy czasu najoczywistszej pojęciowej hipostazie...

Wspomniałem już wcześniej, że Miéville do pojęcia a-samowitego nie przywiązuje przesadnie dużej wagi. Sam sposób jego wprowadzenia w obieg krytyczny jest dość szczególny, zacytuję fragment *in extenso*, żeby to uwyraźnić:

*Weird* nie jest powrotem żadnego wypartego [...]. Lovecraft kładzie nacisk na fakt, że „prawdziwa historia *weird*” charakteryzuje się „niewytłumaczalnym przerażeniem przed zewnętrznymi, nieznanymi siłami” [...]. Cthulhu jest nie tyle duchem, ile czymś na modłę prapraczydrapeżcy [*arche-fossil-as-predator*]. Jeżeli *Weird* ma w ogóle jakiś związek z „samowitym”, jest „a-”, lecz nie jest „nie-samowite” [*The Weird is if anything ab-, not un-, canny*]<sup>55</sup>.

(Duch angielskiej zabawy słowotwórczej, podobnie jak lapidarność sformułowania, bez wątpienia uleciał w moim tłumaczeniu, dlatego za konieczne uważam tu pozostawienie wersji oryginalnej).

O czym jednak świadczy ten fragment? Półzartem zaryzykuję tezę, że — zyskujące właśnie na popularności — pojęcie narodziło się jako, powiedzmy, suplement, „resztko po”, drobna aberracja dyskursu, w której jak na ironię ucieleśnia się i teatralizuje w mowie jeden z jego możliwych sensów.

Jako neomarksista Miéville wskazuje nie na uniwersalny, lecz historycznie uwarunkowany kontekst zarówno niesamowitego (w jego kulturowym, widmologicznym wcieleniu), jak i a-samowitego:

Widmowość i *weird* — pisze — są dwiema iteracjami tej samej problematyki wstrząsanej kryzysami nowoczesności, ukazującymi jej sprzeczną naturę, czegoś radykalnie nowego i jednocześnie naznaczonego pozostałościami przeszłości, chaotyczną, nihilistyczną i [zarazem — M.D.] splamioną wyrzutami sumienia<sup>56</sup>.

jedynie jako wszechobecna i wszechmocna totalność, byt absolutny” — R. Dadoun, *Fetishism in the horror film*, [w:] *Fantasy and the Cinema*, red. J. Donald, London 1989, s. 53–54, cyt. za: B. Creed, *op. cit.*, s. 20.

<sup>54</sup> Por. np. J. Kristeva, *op. cit.*, s. 17–20.

<sup>55</sup> Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 113.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 128.

„Horror widmologiczny” (tradycyjna powieść grozy) i jego „zradyzalizowane niesamowite”<sup>57</sup> w Miéville’owskiej koncepcji wydają się niesprzeczne z tłumaczeniem, jakie dał im ponad pół wieku temu Roger Caillois (jeśli także derri-diańską z ducha widmontologię potraktować jako jego uszczegółowienie). Pojęcie a-samowitego wprowadza tymczasem pisarz jako *differentia specifica* „gatunku” stojącego w opozycji do tradycyjnej *ghost story*. Co jednak może stanowić tych kategorii rodzaj wspólny? Przypomnę Caillois (którego, na marginesie, Miéville zdaje się nie znać):

fantastyka<sup>58</sup> [...] jest manifestacją skandalu, rozdarcia, niezwykłym, nieznośnym wręcz wdarciem się [niezwykłości — M.D.] w tenże świat rzeczywisty. [...] w świecie cudowności fantastyka nie ma racji bytu. [...] W świecie cudów niezwykłość traci swoją moc. Wydarzenia nadzwyczajne przerażać nas mogą bowiem tylko wtedy, gdy przerywają i podważają jakiś niewzruszony porządek rzeczy, którego nic w żadnym wypadku nie może odmienić, tak zgodny jest z naszym poczuciem rzeczywistości i naszym rozumem<sup>59</sup>.

Francuski eseista w swoim wywodzie akcentuje co prawda fakt historycznego uwarunkowania narodzin fantastyki grozy w dobie oświeceniowej (jeszcze wyraźniej czyni to we wstępie artykułu zatytułowanego *Science fiction*<sup>60</sup>), niemniej jego definicja ma wyraźnie charakter ponadhistoryczny i uniwersalizujący. I nie inaczej, a może wręcz — bardziej radykalnie, wygląda sprawa w wypadku drugiej jej, rzadziej w polskich opracowaniach cytowanej, redakcji: „Fantastyka bowiem jest zerwaniem z ustalonym łańcem, wkroczeniem do niezmienniej legalności dnia tego, co niedopuszczalne, a nie zastąpieniem świata realnego przez świat wyłącznie cudowny”<sup>61</sup>. Dziwnie dokładnie te słowa konwenują z Lovecraftowskimi określeniami grozy i z kwestią poznawczego (ontologicznego, aksjologicznego) skandalu związanego z doświadczeniem *abccanny* ilustrowanym przez lovecraftowski horror... Mówiąc wyraźnie: podobnie jak „wiktorianańska” *ghost story* (za której emblematyczną istotą także Caillois *nota bene* uważa Zjawę<sup>62</sup>) *weird fiction* dość dobrze mieści się w ramach teoretycznych nakreślonych przez autora *Odpowiedzialności i stylu*. Są one — podążam za Miéville’em — dwiema przeciwstawnymi sobie, uwarunkowanymi historycznie, realizacjami ogólnego mechanizmu generowania grozy opisanego przez Caillois.

Klucza do dalszych rozróżnień może dostarczyć kilkakrotnie już cytowane studium Dariusza Brzostka, ściślej — zaprezentowana przezeń metodologia,

<sup>57</sup> Por. *ibidem*, s. 112.

<sup>58</sup> Z kronikarskiego obowiązku jedynie przypomnę dobrze znany fakt, że „fantastyka” Caillois jest rozumiana wąsko (stoi w jego koncepcji w opozycji zarówno do baśni, jak i do science fiction) i odpowiada powszechniej używanej „fantastyce grozy”.

<sup>59</sup> R. Caillois, *Od baśni do science-fiction...*, s. 52, 54.

<sup>60</sup> Por. R. Caillois, *Science fiction*, przeł. B. Okólska, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 179.

<sup>61</sup> R. Caillois, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 149.

<sup>62</sup> Por. „Głównym chwytem fantastyki jest zjawą” — R. Caillois, *Od baśni do science-fiction...*, s. 36.

która — o ile nie zniekształcam intencji autora — pozwala włączyć pojęcie a-samowitości w teoretyczne rozważania o grozie, ani nie ignorując jej historycznie uwarunkowanego charakteru, na który tak mocny nacisk kładzie Miéville, ani nie rezygnując z ogólnych, „uniwersalizujących” ram koncepcji Caillois.

Uproszczając rozważania Brzostka — postrzega on literaturę grozy jako obszar ujawniania się „nierozumu”, którego granice są określone ściśle przez historycznie uwarunkowane (więc zmienne) dyskursy racjonalności. Po foucaultowski rozumiany dyskurs wiedzy-władzy, rozumność zinstytucjonalizowana jest tu zjawiskiem pierwotnym. Poetyka powieści grozy ma charakter symptomu, jest rzeczywistością wtórną, zagospodarowującą aktualnie dostępne „nieużytki” rozumności (anty-rozum, irracjonalność). Literatura grozy zgłębia obszary nierozumu, nie są to jednak zawsze te same przestrzenie. Zmieniają się one wraz z charakterem sił działających w aktualnym polu produkcji kulturowej i konstelacją jego aktorów (badacz idzie tu oczywiście tropem Pierre’a Bourdieu)<sup>63</sup>.

Tu zderza się tok myślenia Brzostka z uwagami Miéville’a, gdy ten ostatni zwraca uwagę na społeczno-polityczno-kulturowe uwarunkowania formułowania się zjawiska *weird*. Wskazuje on mianowicie na okres „kata-kulminacji nowoczesności”, rozpoznającej znamiona własnego kryzysu w zjawiskach bezpośrednio prowadzących do wybuchu Wielkiej Wojny: wojnę francusko-pruską z Komuną Paryską, „Długa Depresję” lat 1873–1896, francusko-brytyjski „Wyścig o Afrykę” i narodziny kolonializmu itp.<sup>64</sup> Trzeba tu dodać rewolucyjne zmiany w potocznym obrazie świata, jakie miały miejsce na przełomie XIX i XX stulecia, szczególnie za sprawą fizyki (pól, promieniowań, atomowej, wkrótce także relatywistycznej i kwantowej), oraz proliferację nowych technologii i wynalazków, ugruntowaną w zawiązującym się mariażu wynalazczości i wielkiego kapitału, co też znajduje swoje symboliczne zwieńczenie w rzeziach 1916 roku, emblematycznego dla romansu technologii i wojny<sup>65</sup>. Wreszcie — *last but not least* — postępy sekularyzacji, jakie nastąpiły pomiędzy czasami Woltera a wydaniem *Etyki protestanckiej a ducha kapitalizmu*. *Weird fiction* jest, krótko mówiąc, gotyccyzmem po Maksie Weberze...

W tym momencie pora na polemikę z postsekularnymi teoriami grozy *weird* w jej koszmarach doszukujących się tęsknoty za utraconym *sacrum* czy też (jak ujmuje to Maciej Płaza) *numinosum*<sup>66</sup>. Sprowadzając dyskusję do prymitywnego minimum, należałoby powiedzieć, że w kontekście takich ujęć różnica mię-

<sup>63</sup> Por. D. Brzostek, *op. cit.*, s. 7–22.

<sup>64</sup> Por. Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 111.

<sup>65</sup> Pisząc o swoiście proroczym przeczuciu apokalipsy u jednego z twórców grozy tego czasu, Wiliama Hope’a Hodgesona (który *nota bene* zginął pod Ypres w 1918 roku), Miéville przywołuje metaforę Johna Clute’a: „literatury przed-pokłósia” [*pre-aftermach fiction*] — *ibidem*, s. 112.

<sup>66</sup> Por. M. Płaza, *Lovecraft na nieczystej ziemi...*, s. 602–603. Por. też B. Levi St. Armand, *The Roots of Horror in the Fiction of H.P. Lovecraft*, Elizabethtown, NY 1977. Na źródła teorii „numinotycznej” w eseju *Nadprzyrodzona groza w literaturze* wskazuje też recenzent tej książki: S.C. Fredericks, *The Horrors of Lovecraft*, „Science Fiction Studies” 5, 1978, nr 2, s. 197.



dzy Horacym Walpole’em a Howardem Philipsem Lovecraftem sprowadzałyby się li tylko do strategii podjętych poetyk i tłumaczyła w izolowanych kategoriach ewolucji motywiki, stylistyki czy sztuki kompozycji (a więc ściśle wewnątrzliterackich). Jest to spojrzenie atrakcyjne, ale — przy bardzo szerokim traktowaniu *numinosum* — zapoznające różnice w kulturowych uwarunkowaniach kształtowania się rozmaitych nurtów wewnątrz fantastyki grozy (wziętej tym razem jako całość). Różna jest treść skandalu (zapożyczam to słowo od Caillois), jakim jest wtargnięcie upiora w mieszczańską rzeczywistość epoki wiktoriańskiej, od skandalu, jakim jest ujawnianie się nieogarnialności wszechświata, niewyobrażalności jego potencjału przestrzennego, czasowego, energetycznego w epoce (przez nas samych taką obwołanej) technologicznej i naukowej omnipotencji. Upiór *ghost story* to poczciwy umrzyk, bezczelnie pałętający się w świetle nowoczesnych, gazowych latarni (zielonkawych, rzecz jasna). Nieoczekiwany powrót przesądu, wyrzut sumienia spowodowany skrytym hołdowaniem archaicznym roszczeniom religii i zabobonu (i tym samym będący obelgą dla rozumu). Potwór *weird* jest czymś całkowicie innym. Jest na swój sposób pozakategorialny, co wręcz nachalnie podkreśla obfitość hybryd u Hodgesona, Jamesa i Lovecrafta. Nie jest prostą opozycją gotyckiego upiora — nieprzypadkowo Miéville podkreśla, że związkami *ghost story* i *weird fiction* nie rządzi dialektyka, że nie istnieje między nimi *Aufhebung*<sup>67</sup>. *Weird* straszy tym, czym straszyć może kultura gwałtownie zdająca sobie sprawę z własnych ograniczeń, kiedy już zaczyna przeczuwać sens antytypozytywistycznej rewolucji — brakiem możliwości sensu. Nie fałszywym obrazem ontologii czy możliwości poznawczych (taką rolę możemy przypisać grozie XIX wieku, kwestionującej prostacki racjonalizm i potoczny optymizm epistemologiczny). Tym razem gra toczy się o samą możliwość sensu, a grozę wywołuje jej totalne zakwestionowanie, zredukowanie tej kategorii do poziomu jeszcze jednego antropocentrycznego uroszczenia, którego ostatnie szanse paść mogą w każdej chwili.

*Ab-canny* nie jest wyrzutem sumienia, żałobą po odrzuconej religijności. Nieprzypadkowo ironizowałem wcześniej na temat suplementarnego charakteru pojęcia w tekście angielskiego eseisty. A-samowite, które wywołuje lęk i odrazę na miarę abjectu, jest „powrotem derridiańskiej różnicy”, strachem przed niepochwytnością, nieskończonym ruchem „zniczeń” świata, którego signifikanty tańczą przed oczyma współczesnego człowieka, co i rusz uwodząc nowym złudzeniem totalizującego sensu, lyotardowskiej wielkiej narracji (i unieważniając je natychmiast). A-samowite jest — wielkim kulturowym wysiłkiem utrzymanym na dystans i nieustannie zagrażającym skandalicznym wdarcie się w granice naszej rozumności — przecuciem nonsensu, które maskujemy naukowymi, filozoficznymi, literackimi hipostazami, nieskładnymi hybrydami (intelektualnych, oczywiście) macek i niewspółkategorialnych z nimi... macek.

*Weird fiction* jest odpowiedzią kultury popularnej na modernizm, a w każdym razie na jego egzystencjalistyczne ekstazy. Jest literaturą pesymizmu, nawet jeśli

<sup>67</sup> Por. Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 123.

jest on maskowany igraszkami fantazji uwalniającej się w pewnym stopniu od zobowiązań mimetycznych (ale już nie parabolicznych). *Ab-canny* jest kategorią ucieleśniającą lęk — niewyłącznie intelektualny — przed w każdej chwili zagrażającym „halucynacyjnym/nihilistycznym *novum*”<sup>68</sup>, które gotowe jest rozsądzić cały kategorialny system naszej wizji świata, z poznaniem i aksjologią na czele, detronizując wyróżnioną (czy to z przyczyn moralnych, jak dyskursy religijne, czy to poznawczych, jak na równi zakładają Arystoteles i Heidegger) pozycję człowieka pośród innych bytów, degradując go na powrót do roli Lemowskiego „zgęstka” w kosmicznej zupie.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

- Borges J.L., *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.
- Borges J.L., *There Are More Things*, [w:] *idem, Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.
- Lovecraft H.P., *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, wyb. i przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2016.
- Lovecraft H.P., *Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Lovecraft H.P., *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, wyb. i przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2012.
- Miéville Ch., *Ambasadoria*, przeł. K. Chodorowska, Zysk i S-ka, Poznań 2013.
- Miéville Ch., *Blizna*, przeł. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2006.
- Miéville Ch., *Dworzec Perdido*, przeł. M. Szymański, Zysk i S-ka, Poznań 2003.
- Miéville Ch., *Kraken*, przeł. K. Chodorowska, Zysk i S-ka, Poznań 2011.
- Miéville Ch., *LonNiedyn*, przeł. G. Komerski, MAG, Warszawa 2009.
- Miéville Ch., *Miasto i miasto*, przeł. M. Jakuszewski, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Miéville Ch., *Ostatnie dni Nowego Paryża*, przeł. K. Chodorowska, Zysk i S-ka, Poznań 2018.
- Miéville Ch., *Toromorze*, przeł. K. Chodorowska, Zysk i S-ka, Poznań 2014.
- Miéville Ch., *W poszukiwaniu Jake'a i inne opowiadania*, przeł. M. Jakuszewski *et al.*, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Miéville Ch., *Żelazna Rada*, przeł. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2009.
- VanderMeer A., VanderMeer J., *The New Weird*, Tachyon Publications, San Francisco 2008.
- VanderMeer A., VanderMeer J., *The Weird: A Compendium of Dark and Strange Stories*, Tor Books, New York 2012.

### Opracowania

- Aguirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Universitas, Kraków 2002.
- Brzostek D., *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.

<sup>68</sup> Por. *ibidem*, s. 113.



- Caillois R., *Od baśni do science-fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Caillois R., *Science fiction*, przeł. B. Okólska, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- Caillois R., *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Creed B., *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York 1993.
- Dadoun R., *Fetishism in the horror film*, [w:] *Fantasy and the Cinema*, red. J. Donald, BFI, London 1989.
- Dajnowski M., *Kilka uwag o subwersywnym potencjale nowej fantastyki*. „Czerwony” *Miéville i New Weird*, „Jednak Książki” 2017, nr 8. *Jak czytać (pop)literaturę?*.
- Derrida J., *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Fredericks S.C., *The Horrors of Lovecraft*, „Science Fiction Studies” 5, 1978, nr 2.
- Freedman C., *From Genre to Political Economy: Miéville’s The City and the City and Uneven Development*, „The New Centennial Review” 2013, nr 2.
- Freud S., *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2003.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.
- Joshi S.T., *H.P. Lovecraft: Biografia*, przeł. M. Kopacz, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Joshi S.T., *The Weird Tale*, University of Texas Press, Austin 1990.
- Joshi S.T., Schultz D.E., *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, Greenwood Press, Westport-London 2001.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.
- Lovecraft H.P., *Koszmary i fantazje. Listy i eseje*, przeł. M. Kopacz, SQN, Kraków 2013.
- Lovecraft H.P., *Nadnaturalny horror w literaturze*, przeł. A. Ledwożyw, Scutum, Warszawa 2000.
- Lovecraft H.P., *Nadnaturalny horror w literaturze*, przeł. A. Ledwożyw, przekład przejrzeni R.M. Lipski, Ł.M. Pogoda, Fantasmagoricon, Warszawa 2008.
- Lovecraft H.P., *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, [w:] *idem, Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, wyb. i przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2016.
- Lovecraft H.P., *Uwagi na temat pisania weird fiction*, [w:] *idem, Koszmary i fantazje. Listy i eseje*, przeł. M. Kopacz, SQN, Kraków 2013.
- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Miéville Ch., *Weird Fiction*, [w:] *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould et al., Routledge, London 2009.
- Niewiadowski A., Smuszkiewicz A., *Fantastyka grozy*, [hasło w:] *idem, Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Niewiadowski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Olkusz K., *Konglomerat niesamowitości: Domofon Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i Kultura Popularna” 15, 2009.
- Płaza M., *Lovecraft na nieczystej ziemi*, [w:] H.P. Lovecraft, *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, wyb. i przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2016.
- Płaza M., *W przeddzień potwornego zmartwychwstania*, [w:] H.P. Lovecraft, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, wyb. i przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2012.
- Rudolf E., *Lovecraft Howard Phillips*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould et al., Routledge, London 2009.
- Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

- Słownik literatury XX polskiej wieku*, red. A. Brodzka et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.
- Smuszkiewicz A., *Fantastyka*, [hasło w:] *Słownik literatury XX polskiej wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.
- Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- St. Armand B.L., *The Roots of Horror in the Fiction of H.P. Lovecraft*, Dragon Press, Elizabethtown, NY 1977.
- „Teksty Drugie” 2016, nr 2. *Widmologie*.
- Walc K., *Horror*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2002.
- Wydmuch M., *Cień z Providence*, [wstęp w:] H.P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Wydmuch M., *Gra ze strachem*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Żabski T., *Powieść grozy*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

## Źródła internetowe

- Encyclopedia of Science Fiction*, red. J. Clute, D. Langford, P. Nicholls, G. Sleight, <http://www.sf-encyclopedia.com/> (dostęp: 9.08.2019).
- Ersoy G., *Crossing the boundaries of the unknown with Jeff VanderMeer. The monstrous fantastic and “abcanny” in Annihilation*, [2019], <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/oli.12227> (dostęp: 31.07.2019).
- Fisher M., *The Weird and the Eerie*, Repeater, London 2016, <https://repeaterbooks.com/product/the-weird-and-the-erie/> (dostęp: 29.07.2019).
- Harman G., *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Zero Books, Winchester-Washington 2012, <http://www.hplovecraft.com/study/litcrit/wrlp.aspx> (dostęp: 29.07.2019); recenzja: <https://earth-wizard.livejournal.com/88372.html> (dostęp: 29.07.2019).
- H.P. Lovecraft. Polski Serwis*, red. M. Kopacz, <https://www.hplovecraft.pl/> (dostęp: 31.07.2019).
- Interview: China Miéville*, „Lightspeed. Science Fiction & Fantasy” 2011, nr 18, <http://www.light-speedmagazine.com/nonfiction/feature-interview-china-mieville/> (dostęp: 31.07.2019).
- Kendrick Ch., *Socialism and Fantasy. China Miéville’s Fables of Race and Class*, „Monthly Review. An Independent Socialist Magazin” 49, 2016, nr 9, <https://monthlyreview.org/2016/02/01/socialism-and-fantasy/> (dostęp: 31.07.2019).
- Lockhurst R., *Making Sense of “The Weird and the Eerie”*, „Los Angeles Review of Books”, <https://lareviewofbooks.org/article/making-sense-of-the-weird-and-the-erie/> (dostęp: 29.07.2019).
- Macfarlane R., *The eeriness of the English countryside*, „The Guardian” 10.04.2015, <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeriness-english-countryside-robert-macfarlane> (dostęp: 31.07.2019).
- Machin J., *Weird Fiction in Britain 1880–1939*, Palgrave Macmillan, London 2018; recenzja: <http://www.popcultureshelf.com/weird-fiction-in-britain-1880-1939-by-james-machin-2018/> (dostęp: 29.07.2019).
- March-Russell P., *The abcanny politics of landscape in Lucy Wood’s Diving Belles*, „Short Fiction in Theory & Practice” 7, 2017, nr 1, <https://www.ingentaconnect.com/contentone/intellect/fict/2017/00000007/00000001/art00005> (dostęp: 31.07.2019).

- Miéville Ch., *M.R. James and the Quantum Vampire: Weird; Hauntological: Versus And/or and And/or Or*, „Collapse” 4, 2008, <https://www.urbanomic.com/chapter/collapse-iv-china-mieville-m-r-james-and-the-quantum-vampire/> (dostęp: 13.07.2019).
- Noys B., Murphy T.S., *Introduction: Old and New Weird*, „Genre. Forms of Discourse and Culture” 2016, nr 2. *Old and New Weird*, <https://read.dukeupress.edu/genre/issue/49/2> (dostęp: 30.07.2019).
- Pike D.L., *China Miéville’s Fantastic Slums and the Urban Abcanny*, „Science Fiction Studies” 46, 2019, nr 2, <https://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a138.html> (dostęp: 31.07.2019).
- Stachniak A., *Progressing from Definition to Heuristic: The Uncanny and the Abcanny*, „Berfrois. Literature, Ideas, Tea” 21.01.2014, <https://www.berfrois.com/2014/01/the-uncanny-and-the-abcanny-alexander-stachniak/> (dostęp: 31.07.2019).
- Thucker E., *Weird, Eerie, and Monstrous: A Review of “The Weird and the Eerie” by Mark Fisher*, <https://www.boundary2.org/2017/06/eugene-thacker-weird-eerie-and-monstrous-a-review-of-the-weird-and-the-eerie-by-mark-fisher/> (dostęp: 29.07.2019).
- Witzel G., *Abcanny Waters: Victor LaValle, John Langan, and the Weird Horror of Climate Change*, „Science Fiction Studies” 45, 2018, nr 3, <https://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a136.html> (dostęp: 31.07.2019).

## **“The work of spectre in the age of mechanical reproduction”. China Miéville: The conceptions of *haute weird* and *abcanny***

### Summary

The aim of the paper is presentation and discussion of China Miéville’s theoretic approach to the issue of horror’s subgenres, including classical Victorian ghost story and Lovecraftian weird fiction. “The abcanny” — in a way a subversive, theoretical category, that Miéville coins in his critical writings — is crucial for both his own speculations and the problems considered here. As it is decisively opposite to Freudian “uncanny” and Kristevian “abject”, it constitutes a relatively new approach to the question of distinction among the aforementioned horror literary genres. The Victorian ghost story, as Miéville sees it, is deeply rooted in the experience of the uncanny, and so it presupposes the “return of the repressed” from the individual or collective/cultural unconsciousness. Hence ghost stories are — just for example — susceptible to hauntological interpretations. Weird fiction — on the contrary — implies the experience of something radically new, something so far non-existent and therefore unacceptable and dreadful. If a classical ghost story can be perceived as an expression of the nineteenth-century fear of the irrationality returning from the past preceding the revolution of the Enlightenment, *haute weird* narrative embodies modernistic anxiety of the upcoming future, its uncertain nature, cognitive and moral relativism, and — what is most important here — the dubious status of man facing a boundless chasm of time and space.



## **IV. Komiks i książka obrazkowa**



**Jerzy Szylak**

ORCID: 0000-0003-1934-8413

Uniwersytet Gdański

## Jaki kraj, taki Superman

**Słowa kluczowe:** superbohaterowie, komis, parodia

**Keywords:** Superheroes, comics, parody

### 1.

W eseju *Komiks i stereotypy*, opublikowanym w 1982 roku, Jerzy Jastrzębski porównał kapitana Żbika, bohatera najdłuższej polskiej serii komiksowej, z Supermanem. Z jednej strony wskazał na to, że polski bohater jest realizacją tego samego archetypu Zbawcy, z drugiej jednak podkreślił, że obaj herosi bardzo się między sobą różnią, ponieważ „Żbik jest personifikacją kolektywu, instytucji, maszyny urzędniczej. Niepotrzebne mu cechy nadludzkie, skoro tylko reprezentuje system, technikę i organizację”<sup>1</sup>. Cytowany autor stwierdza, że superbohaterowie są manifestacjami indywidualizmu, a ich rodowód sięga baśni ludowych. Wskazuje też na to, że w opowieściach o kapitanie Żbiku wszelkie próby indywidualnego dochodzenia sprawiedliwości na własną rękę są lekkomyślne i zupełnie niepotrzebne. Choć Jastrzębski nie formułuje tej tezy wprost (w 1982 roku w Polsce teksty były wciąż poddawane cenzurze prewencyjnej), z jego wywodu jednoznacznie wynika, że w komunistycznej Polsce nie mogło być miejsca dla superbohaterów, którzy występowałiby we własnym imieniu i bronili sprawiedliwości tam, gdzie oficjalni stróże prawa robili to nieskutecznie. W komiksach, które obarczono zadaniem komunikowania treści propagandowych, nie mogło być bowiem miejsca na nieskutecznych stróżów prawa, podejmowanie samodzielnych działań i wymierzanie sprawiedliwości na własną rękę.

---

<sup>1</sup> J. Jastrzębski, *Komiks i stereotypy*, [w:] *idem, Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1982, s. 230–231.



Z tekstu Jastrzębskiego jednoznacznie wynika, że w kontrolowanym przez cenzurę świecie komiksów wydawanych w PRL-u żaden superbohater pojawić się nie mógł. Żaden też się nie pojawił, z wyjątkiem postaci będących karykaturalnymi przetworzeniami wizerunku Supermana. Zaskakujące jest to, że pierwsza polska parodia postaci herosa o ponadnaturalnych możliwościach nie była dziełem rysownika komiksowego, ale twórcy filmowego. W 1970 roku Andrzej Kondratiuk zrealizował godzinny film telewizyjny *Hydrozagadka*, parodiując w nim poetykę amerykańskich opowieści o superbohaterach, w owym czasie w Polsce bardzo słabo znaną<sup>2</sup>. Mimo to reżyser wprowadził do swojej opowieści wszystkie typowe dla tego typu historii elementy. Jego bohater ma podwójną tożsamość: na co dzień występuje jako Jan Walczak, kreślarz w biurze projektów, noszący okulary i wzdychający do koleżanki z pracy — seksownej panny Joli, która nie zwraca na niego uwagi. Do akcji wyrusza natomiast ubrany w obcisły ciemny trykot z dużą literą „A” na piersiach. Dysponuje nadludzką mocą, fruwa (lub skacze wyjątkowo wysoko) i jest bezwzględnie prawym człowiekiem. Walczy ze złem w każdej postaci, a za przeciwników ma demonicznych łotrów.

Poznańska badaczka kina i komiksu Justyna Czaja w tekście *Superman made in Poland — parodia w Hydrozagadce Andrzeja Kondratiuka* napisała, że w filmie

Działania i zachowanie postaci sprowadzone zostają *ad absurdum*. Kondratiuk ustawicznie podkreśla umowny status świata przedstawionego. Reżyser dokonuje też w *Hydrozagadce* zmiany tonacji opowieści — patos i heroizm amerykańskich historii o superbohaterach zastąpiony zostaje przez groteskę i komizm. Efekt komiczny osiągnąony jest często przez umieszczenie postaci w obcym kontekście kulturowym. Superbohater, będący ikoną amerykańskiej popkultury, przeniesiony zostaje w czasy realnego socjalizmu, w polskie realia początku lat 70. [...] Zamiast drapaczy chmur, ruchliwych wielkomiejskich ulic, obserwujemy na ekranie Okęcie, na którym doktor Plama oczekuje przylotu Maharadży, Wisłostradę, bloki z wielkiej płyty będące symbolem socrealistycznego budownictwa, neon hotelu Bristol, po którym wspina się As. Źródłem komizmu niejednokrotnie staje się zderzenie postaci — wykonującego swą misję ratunkową herosa obdarzonego nadnaturalnymi mocami — z realiami życia w PRL<sup>3</sup>.

Choć w rzeczywistości w Polsce nigdy nie opublikowano komiksu, w którym As wystąpił w roli głównej, młodzi polscy twórcy opowieści rysunkowych dość zgodnie uważają tę postać za pierwszego rodzimego superbohatera. Aby oddać mu hołd, w 2016 roku sporządzili projekty plakatów do filmu *Hydrozagadka* i okładek do (nieistniejącej) serii komiksowej *Po prostu As*. Wśród autorów, którzy wzięli udział w akcji, znaleźli się Michał Śledziński, Norbert Rybarczyk, Rafał Szłapa, Piotr Nowacki, Jan Sidorowin (pomysłodawca całości), Paweł Płóciennik, Artur Sadłos, Adrianna Głowacka i inni. Była ona prezentowana w warszawskim pubie Cześć. W 2018 roku zaś trafiła do Galerii „Środek komiksu” na Ursynowie.

<sup>2</sup> Por. J. Czaja, *Superbohater made in Poland — parodia w Hydrozagadce Andrzeja Kondratiuka*, „Images” 2014, nr 23.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 59–60.

W latach siedemdziesiątych XX wieku zwiększyła się liczba wydawanych w Polsce komiksów rodzimej produkcji. Pojawiły się też krytyczne omówienia komiksów zachodnich. Dzięki temu figura superbohatera stała się łatwiej rozpoznawalna, ale w twórczości polskich rysowników pojawiała się sporadycznie i tylko w wersji parodystycznej. Były to na ogół albo jednoobrazkowe żarty, albo kilkuobrazkowe historyjki publikowane doraźnie na łamach czasopism satyrycznych. Obok nich pojawił się jednak komiks *Orient Men*, stworzony przez Tadeusza Baranowskiego i początkowo publikowany w magazynie opowieści rysunkowych „Relax”, potem zaś na łamach „Świata Młodych”. Choć w pierwszym z wymienionych tytułów opublikowano zaledwie trzy odcinki opowieści o nieporadnym superbohaterze, jego postać długo była wykorzystywana jako logo magazynu. Została także dobrze przez czytelników zapamiętana, o czym świadczy fakt, iż w 1998 roku postać niewielkiego herosa pojawiła się na okładce i we wnętrzu pierwszego numeru nowego magazynu komiksowego „Świat Komiksu”. Adam Rusek skomentował to słowami: „W ten sposób *Orient Men* stał się symbolem polskiego komiksu i ciągłości rodzimej tradycji”<sup>4</sup>. W sumie pełny zbiór opowieści o *Orient Manie* liczy sobie niewiele ponad 50 stron (wraz z niekomiksowymi dodatkami), ale postać ta wciąż jest jednym z najlepiej znanych bohaterów polskiego komiksu.

## 2.

Kolejne wcielenia polskich superbohaterów pojawiły się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, już po przemianie ustrojowej. Pierwsze stworzył Jacek Michalski (ur. 1964) jako pracę na konkurs ogłoszony przez wydawnictwo TM-Semic, publikujące w naszym kraju komiksy amerykańskie. Jego utwór nosił tytuł *Muskulator kontra dr Lisowski* i zdobył główną nagrodę. Organizator konkursu nie opublikował jednak żadnych prac, które zostały nadesłane. Na początku 1993 roku Michalski zaprezentował swoją opowieść w trzech częściach w nowo powstałym fanzinie „AQQ”. Po raz drugi drukiem ukazała się ona dopiero w 2019 roku na łamach magazynu „Komiks i My”.

Inni twórcy komiksów stworzonych w owym czasie traktowali konwencję opowieści o superbohaterach w sposób parodystyczny. Tomasz Niewiadomski na łamach „Nowej Fantastyki” zaprezentował w 1994 roku *Ratmana*, który powstał w wyniku wypadku w laboratorium — nosi kostium z peleryną i czapkę z uszami *à la* Myszka Miki i przeżywa rozmaite — zazwyczaj dość absurdalne — przygody, w trakcie podróży w czasie i przestrzeni, spotykając postacie historyczne (Karol Marks, Elvis Presley), mityczne (Syzyf) i bohaterów kultury masowej (King Kong) oraz tocząc pojedynki z dziwnymi przeciwnikami, takimi jak *Nerwolwer*. Pojedyncze epizody serii miały charakter zamkniętych całości i ukazywały

<sup>4</sup> A. Rusek, *Leksykon polskich bohaterów i serii komiksowych*, Poznań 2010, s. 173.

się nieregularnie. Niewiadowski publikował je także w innych miejscach. Na ogół sam pisał scenariusze, ale niekiedy korzystał też z tekstów autorstwa Macieja Parowskiego oraz Grzegorza Janusza.

Parodystyczny charakter miały również komiksy *Likwidator* Ryszarda Dąbrowskiego, *Straine* Burta Softy (właśc. Bartosz Minkiewicz) i Chrisa Webera (właśc. Krzysztof Tkaczyk), *Milkymen* Sławomira Kielbusa, *Ratboy* Krzysztofa Owedyka, *Człowiek Paroovka* Marka Lachowicza, *Wilq* Bartosza i Tomasza Minkiewiczów oraz *Liga Obrońców Planety Ziemia* Karola KRL-a Kalinowskiego, przy czym każdy z nich w inny sposób korzystał z konwencji opowieści o superbohaterach i w innej postaci się ukazywał.

*Milkymen* był komiksem prasowym, drukowanym w odcinkach w tygodniku „Angora” w latach 1998–1999. Tytułowy bohater był grubasem noszącym czapkę bejsbolową daszkiem do tyłu, ale miał też obcisły strój z peleryną, supermoce uzyskane dzięki piciu mleka oraz pomocnicę w postaci latającej krowy Mućki. Komiks opierał się na łagodnych żartach z konwencji opowieści o superbohaterach i zawierał liczne odniesienia do rzeczywistości. Jak dotąd nie doczekał się publikacji albumowej.

Z kolei *Likwidator*, *Straine* i *Ratboy* odwoływały się do poetyki komiksu undergroundowego, serwując sceny drastycznej przemocy i kreując karykaturalny, ale mroczny obraz rzeczywistości. Przy tym w *Likwidatorze* akcja toczyła się we współczesnej Polsce, a w *Strainie* była osadzona w Krakowie z niedalekiej, ale różniącej się od obecnych czasów przyszłości.

*Ratboy* to seria stworzona przez legendę polskiego komiksu niezależnego — Krzysztofa Owedyka. Bohater jest mutantem — połączeniem człowieka i szczura spowodowanym przez zatrucie środowiska naturalnego. Poszczególne opowieści są pretekstem do krytyki różnych aspektów polskiej rzeczywistości. Adam Rusek napisał, że

Owedyk nie oszczędza nikogo: kler jest dwulicowy i zakłamany, politycy — sprzedajni, funkcjonariusze wojska i policji — tępi i brutalni. Nawet młodzież punkowa i anarchistyczna — skądinąd potraktowana z sympatią — bywa głupia i chamska<sup>5</sup>.

Ryszard Dąbrowski (ur. 1968) zaczął tworzyć opowieści o *Likwidatorze* już w 1995 roku. Ukazywały się one w małych, na poły amatorskich oficynach. W 2001 roku znalazł wsparcie w wydawnictwie Kultura Gniewu, które opublikowało tom *Likwidator. Trylogia*, łączący wcześniejsze prace z premierowym materiałem. Autor nawiązał też współpracę z „Produktem”, co przyczyniło się do popularyzacji jego prac. Na przestrzeni lat wielokrotnie zmieniał wydawcę, ale nie spowalniał pracy nad swoją serią. Do 2018 roku stworzył 16 albumów serii, której bohater jest ubranym na czarno i noszącym hełm motocyklowy zamiast maski ekoterrorystą o dość radykalnych poglądach i skłonności do likwidowania wszystkich, z którymi się nie zgadza. Początkowo *Likwidator* interweniował, gdy

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 207.

ktoś niszczył przyrodę i krzywdził zwierzęta, potem zaczął zabijać polityków, którzy w czasie powstania komiksu mieli wpływ na sytuację w Polsce (niektórych zabił kilkakrotnie), w końcu zaczął przenosić się w czasie, trafiając na Ukrainę w 1920 i do Hiszpanii w 1936 roku. Ten komiks to ostra, choć niezbyt wyrafinowana satyra polityczna i ma tyle samo zwolenników co przeciwników.

Jak już wspomniano, Likwidator jest ubrany na czarno, a na głowie nosi nakrycie przypominające kask motocyklowy, którego przednia szyba to powiększone zęby postaci. Strój ten przypomina kostium superbohatera. Ponadto wymierza on na własną rękę dość specyficzną rozumianą sprawiedliwość i jest praktycznie niezniszczalny. W komiksie nie ma mowy o tym, by dysponował jakimikolwiek nadzwyczajnymi mocami, niemniej jednak z każdego starcia wychodzi zwycięsko, niezależnie od tego, jak liczni czy też jak potężni byłiby jego przeciwnicy. Początkowo Likwidator działał samotnie, potem dołączyła do niego partnerka i w kolejnych odcinkach — synek. Rodzina bohatera ubiera się tak samo jak on i podziela jego zamiłowanie do likwidowania. W niektórych odcinkach ekoterrorystę wspierają jeszcze inne osoby: działacze ekologiczni lub anarchiści. W komiksie *Likwidator kontra Kaczystan* (2015) do grona jego współpracowników dołączyli rysownik Ryszard Dąbrowski (z wyglądu podobny do twórcy komiksu), jego żona i syn.

Poszczególne części komiksu w swoich fabułach nawiązują do konkretnych wydarzeń, takich jak próba zbudowania autostrady biegnącej przez Dolinę Rospudy w 2007 roku, katastrofa samolotu wiozącego prezydenta państwa i członków rządu w 2010 roku w Smoleńsku czy Mistrzostwa Europy w Piłce Nożnej Euro 2012. Syn bohatera w każdym kolejnym odcinku jest starszy niż wcześniej. W poszczególnych opowieściach pojawiają się też nawiązania do wydarzeń opowiedzianych w innych częściach. Mimo to *Likwidator* nie jest spójną na poziomie fabularnym opowieścią. Seria składa się z epizodów (czasem opublikowany tom zawiera kilka różnych opowieści), w których akcja rozwija się niezależnie — na zasadzie dowcipu z puentą. Najwyraźniej ujawnia to fakt, że zabici w którejś z części komiksu przez Likwidatora politycy pojawiają się w następnym, by ponownie zginąć i znów się pojawić w części kolejnej. Dzieje się tak, ponieważ fabuła komiksu jest dla Dąbrowskiego jedynie pretekstem do komentowania tego, co dzieje się w pozakomiksowej rzeczywistości.

Lachowicz, bracia Minkiewiczowie i Karol KRL Kalinowski podobnie jak Dąbrowski publikowali na łamach „Produktu”, co przyczyniło się do ich popularności. Pierwszy z nich jednak, z zawodu księgowy, traktował twórczość komiksową jako rodzaj zabawy, w wolnych tworząc opowieści czysto rozrywkowe. KRL nawiązał równolegle współpracę z dwoma dużymi wydawnictwami: dla Taurus Media stworzył opowieść o człowieku wyposażonym w broń, której boją się wszystkie istoty na Ziemi, zatytułowaną *Yoel: święty smok i Jerzy* (2007), a dla Egmontu — opowieść o dzieciach, które odkrywają, że dysponują supermocami i tworzą tytułową *Ligę Obrońców Planety Ziemia* (2004–2005). Saga o Yoelu zakończyła się po pierwszym tomie, drugiego komiksu ukazały się dwie

części, stanowiące fabularną całość. Były to bezpretensjonalne komiksy rozrywkowe, dowcipne i z wartką akcją. Ich sprzedaż była jednak słaba, dlatego nie były kontynuowane. KRL wycofał się wówczas na pewien czas z aktywnego uczestnictwa w komiksowym fandomie i powrócił z zupełnie nową propozycją komiksów opartych na legendach Warmii i Mazur. Pierwszy z nich, zatytułowany *Łauma*, był ogromnym sukcesem i Kalinowski zaczął tworzyć inne opowieści eksploatujące wątki legendarne i folklorystyczne. Wśród nich pojawił się pierwszy epizod opowieści *Turbolechici* (2018) sięgającej do motywów superbohaterskich. Do dziś jednak nie pojawiła się jej kontynuacja.

Bartosz (ur. 1975) i Tomasz (ur. 1978) Minkiewiczowie kilkakrotnie udowodnili, że potrafią rysować w różnych stylach. Pierwszy z nich współtworzył z Krzysztofem Traczykiem komiks *Straine. Dystrykt Galicja*. Drugi stworzył jedną z opowieści do tomu z komiksowymi adaptacjami opowiadań Grahama Mastertona *Piekielne wizje* (2003). W opowieściach o superbohaterze z Opola, który nazywa się Wilq i którego wszystko irytuje, postanowili posłużyć się skrajnie uproszczoną, przypominającą dziecięcy rysunek kreską i całość opowieści narysowali bez posługiwania się światłocieniem i poszanowania zasad perspektywy. Patrząc na swoją pracę z perspektywy czasu, przyznali, że wybór takiej stylistyki był podyktowany fascynacją pracami Bohdana Butenki (1931–2019) — jednego z najwybitniejszych polskich ilustratorów i twórców komiksów dla dzieci<sup>6</sup>.

Wilq niewątpliwie jest superbohaterem: ma kostium z peleryną, na piersi nosi wizerunek żółwia, ma nadludzką siłę i potrafi fruwać. Kiedy jest potrzebny, policja wzywa go, wyświetlając na niebie jego symbol. Ma także swojego arcywroga — demonicznego Doktora Wyspę, który marzy o władzy nad światem. Kreując swojego bohatera, bracia Minkiewiczowie sięgnęli po wiele doskonale rozpoznawalnych cech amerykańskich superbohaterów, co podkreślili trawestacjami powszechnie znanych wizerunków owych herosów oraz komentarzami bezpośrednio skłaniającymi do dokonywania porównań. Jednocześnie miejscem akcji uczynili prowincjonalne miasto Opole, herosowi kazali mieszkać w lokalu na typowym dla PRL-owskiego budownictwa blokowisku, borykać się z codziennymi problemami typowego Polaka i uczynili z niego skłonnego do nadużywania przekleństw gburą, wiecznie sfrustrowanego i agresywnego. Wilqowi nic się nie podoba i niczego robić mu się nie chce, a najwięcej energii wkłada w narzekanie na wszystko wokół.

W opowieściach o Wilqu pojawia się stały zestaw postaci: oprócz tytułowego herosa i jego wroga występują jego dwaj przyjaciele Alc-Man i Entombed, reprezentujący policję Komisarz Gondor, ale każda opowieść stanowi odrębną całość fabularną, opartą na anarchicznym poczuciu humoru. Minkiewiczowie wielokrotnie odwołują się w *Wilqu* do aktualnych zdarzeń i debat publicznych, karykaturalnie je deformując i sprowadzając do absurdu. Ogromnym walorem

<sup>6</sup> S. Frąckiewicz, *Wyjście z getta. Rozmowy o kulturze komiksowej w Polsce*, Warszawa 2012, s. 59.



komiksu jest humor słowny, oparty na wykorzystaniu zwrotów z mowy potocznej i twórczo rozwijanych wulgaryzmów. *Wilq* to niewątpliwie najbardziej radykalna parodia opowieści o herosach mających nadnaturalne możliwości i zarazem jeden z najpopularniejszych polskich komiksów. W największym też stopniu łączy konwencję superbohaterką z przedstawieniem polskich realiów życia codziennego, aczkolwiek wszystko tu jest wykrzywione, wyszydzone i zwulgaryzowane.

W dwa lata po debiucie *Wilqa* na łamach „Produktu” zachęcenie jego popularnością autorzy zdecydowali się na wydawanie go w postaci cyklicznie ukazujących się albumów. Założyli w tym celu oficynę BM Vision, która początkowo publikowała po trzy tytuły rocznie. Pewne spowolnienie w ukazywaniu się nowych opowieści nastąpiło w okolicach roku 2008, ale od początku nowej dekady Minkiewiczowie dostarczają czytelnikom co roku dwa albumy. W listopadzie 2019 roku ukazał się 27 tom serii, zatytułowany *Pornole wyklęte*.

Choć polscy twórcy podejmowali się zadania stworzenia rodzimej wersji opowieści o superbohaterach, większość ich wysiłków nie przekroczyła etapu prób i błędów. Jednym autorom brakowało umiejętności warsztatowych, inni nie poradzili sobie ze skonstruowaniem interesującej intrygi, jeszcze innym najzwyczajniej zabrakło szczęścia. Tak czy inaczej pierwsze opowiadające o obdarzonych nadnaturalnymi możliwościami herosach, które rozwinęły się w wydawane periodycznie serie, pojawiły się dopiero na początku drugiej dekady XXI wieku. W 2010 roku Rafał Szłapa opublikował pierwszy album serii *Bler*. W roku następnym bracia Adam i Maciej Kmiołek zainicjowali *Białego Orła* — serię publikowaną w nietypowych dla polskiego rynku zeszytach w formacie i objętości zbliżonych do amerykańskich broszur (*comic books*). Natomiast w 2013 roku Jakub Kijuc wystartował z prezentowaną w podobnym formacie serią *Jan Hardy*.

We wszystkich trzech przypadkach mamy do czynienia z umieszczeniem postaci w zapożyczonej z amerykańskich komiksów o superbohaterach konwencji przy jednoczesnym dążeniu do uniknięcia efektu komicznego. Do wszystkich trzech opowieści pasuje termin „postironia”, oznaczający branie serio narracji traktowanej dotychczas ironicznie w celu przywrócenia stanu szczerych emocji sprzed ostatniego przewartościowania. Jarosław Kopeć użył tego terminu w recenzji komiksu Szłapy, gdzie jednocześnie napisał, że

próby wdrażania postironicznego myślenia są wysiłkiem daremnym, bo postmodernizm jest jak Rubikon i nie ma zza niego powrotu. Komiksowi Rafała Szłapy [...] udało się przynajmniej na chwilę oszukać zmysł ironii ponowoczesnego czytelnika. Jego próba opowiedzenia superbohaterkiej historii w polskich realiach na poważnie, bez brania w ironiczny nawias, zasługuje na odnotowanie<sup>7</sup>.

Tytułowy bohater komiksu Szłapy chodzi w czarnej skórzanej kurtce, pod którą czasem nosi T-shirt z dużą literą B na piersiach i tylko ona upodabnia jego strój do kostiumu superbohatera. Nie jest zresztą typowym superbohaterem. Czytelnicy

<sup>7</sup> J. Kopeć, *Bler. Lepsza wersja życia. O superbohaterach na poważnie?*, „Poltergeist”, <https://polter.pl/Bler-Lepsza-wersja-zycia-c22721> (dostęp: 30.10.2019).

poznali go jako zwykłego człowieka, który uległ wypadkowi i obudził się w szpitalu obdarzony jakimiś supermocami, nie w pełni przez niego opanowanymi. Zajmująca się nim kobieta imieniem Lidia wyjaśniła mu wówczas, że zawsze dysponował nadnaturalnymi zdolnościami, ale o tym zapomniał i teraz musi jedynie odzyskać pamięć. Jego działania w pierwszych częściach komiksu były w równej mierze ukierunkowane na walkę ze złoćczyńcami jak na odkrycie, kim naprawdę jest i co mu się przytrafiło. Początkowo seria miała być trylogią, ale po doprowadzeniu do finału intrygi związanej w tomie pierwszym, zatytułowanym *Bler. Lepsza wersja życia*, Szłapa pociągnął opowieść dalej, rozwijając w niej wątki polityczne i katastroficzne. W 2014 roku ukazał się tom *Stan stachu*, a po nim następane: *Człowiek ze światła* (2015), *Psie imperium* (2017) oraz *Nieistnienie* (2018).

Najbardziej charakterystyczną cechą Blera jest jego zwątpienie w sens bycia superbohaterem oraz uwikłanie go w sieć intryg i gier władzy. Seria Szłapy bliższa jest konwencji *noir* niż typowej opowieści o herosach w trykotach, jest też najoryginalniejszą ze wszystkich polskich kreacji superbohaterskich oraz najbardziej realistyczną spośród nich. Mamy tu do czynienia z realizmem rysunku i dążeniem do urealnienia fabuły. Bler nie stawia czoła złoćczyńcom o nadnaturalnych możliwościach, ale walczy ze złem dość zwyczajnym i pospolitym. Powstrzymuje bankowych rabusiów i rodziców maltretujących dzieci, ratuje ofiary wypadków i katastrof. Pozostaje uwikłany w najrozmaitsze relacje z ludźmi i jest od nich zależny. Boleje, że wielu osób nie zdołał uratować. Poza dokonywaniem heroicznych czynów prowadzi też zwyczajne życie. W przeciwieństwie do Supermana czy Batmana nie potrafi się ukryć za podwójną tożsamością i wciąż musi mierzyć się z tym, kim jest, i tym, czego chce od niego inni.

Szłapa zaczynał od rysowania krótkich historyjek z Blerem w roli głównej, publikowanych w różnych fanzinach (pierwszy epizod ukazał się osiem lat przed publikacją pierwszego albumu), potem planował wydawanie komiksu w zeszytach. W końcu zdecydował się na tworzenie serii w albumach, liczących po 48 stron każdy, i wydawanie ich własnym sumptem. Akcję swojej opowieści osadził w Krakowie, na rysunkach pokazując charakterystyczne budowle i znane miejsca. Nie ograniczył się jednak do prezentacji obiektów będących chlubą pełnego zabytków miasta i pokazał także budynki, które szpecą wygląd historycznej stolicy Polski. W 2015 roku wydał nawet broszurkę *Kraków śladami Blera*, pozwalającą rozpoznać na komiksowych kadrach konkretne miejsca i zlokalizować je w przestrzeni miasta.

*Biały Orzeł* (publikowany od 2011 roku) w największym stopniu ze wszystkich wymienionych komiksów jest kalką amerykańskich historii o superbohaterach. Ale to właśnie stało się — paradoksalnie — jedną z głównych zalet tego komiksu. Ubrany w kostium przypominający stroje amerykańskich herosów, ale w polskich barwach narodowych, noszący imię wzięte od naszego godła, Biały Orzeł rysowany jest w stylu przypominającym dokonania Jima Lee. Jego bohater fruwa dzięki sprzętowi, w który jest wyposażony, i dokonuje niezwykłych czynów



polegających na toczeniu pojedynków z barwną galerią superłotrów. Wspomagają go w tym działaniu inni bohaterowie, których kreacje opierają się na odwołaniu do polskich legend, symboli i ikon. Biały Orzeł to prawdziwie amerykański polski komiks, czasem niedorzeczny i kiczowaty, ale nieodmiennie postironiczny.

Z kolei o *Janie Hardym* nie da się powiedzieć, że jest postironiczny, choć jego autor w wielu wypowiedziach podkreśla, że traktuje swoją opowieść bardzo serio. Element zabawy konwencjami i gry z odbiorcą jest w tym komiksie niezwykle wyraźny. Kijuc stworzył opowieść osadzoną w realiach II wojny światowej i okresu bezpośrednio po jej zakończeniu. Jej bohaterami są herosi walczący z komunistami, stworzeni na fundamencie regionalnych polskich legend. Na przykład tytułowy bohater został przedstawiony jako potomek stołemów, czyli kaszubskich olbrzymów, czerpiący swoje siły z wierności wartościom patriotycznym. Na początku pierwszego odcinka serii bohater, wykrzykując słowa „Bóg! Honor! Ojczyzna!”, zyskuje moc, dzięki której jednym ciosem pięści zatrzymuje rozpedzoną wojskową ciężarówkę. W części czwartej przebywający w zaświatach Hardy dzięki modlitwie zyskuje siły, by stawić czoła złu, a w finale opowieści interweniuje osobiście Jezus Chrystus i wskrzesza bohatera.

Kijuc nie tylko sprawnie rysuje, ale też tworzy złożoną strukturę narracyjną, w której przeplatają się dwie linie czasowe, przywołuje także postaci i wydarzenia historyczne (wplatając w tok opowieści fotografie). W jego opowieści można również znaleźć odwołania intertekstualne — z nich najbardziej rozbudowany jest epizod, którego podstawą stała się trawestacja *Obławy* Jacka Kaczmarskiego. Z konwencji opowieści o herosach obdarzonych nadnaturalnymi mocami rysownik przede wszystkim bierze jednak ich specyficzną prostotę, ufundowaną na prostych podziałach na Dobro i Zło oraz naiwnym utożsamieniu mocy ducha z siłą fizyczną. Przeciwnicy Hardego są nie tylko źli, ale i brzydzy. Natomiast miłość do ojczyzny, modlitwa i wiara dają bohaterom odporność na kule, zdolność pokonywania uzbrojonych wrogów gołymi rękami i niezniszczalność. Wśród ich wrogów zaś lokuje nie tylko zmonstralizowanych komunistów, ale i smoka o imieniu Mzinredomsop (postmodernizm czytane od tyłu), z którym Hardy toczy walkę w zaświatach i wygrywa dzięki swojej wierze. Połączenie formalnego wyrafinowania z pomysłem, aby patriotyczne hasła i religijne dogmaty wykorzystać w sposób naiwny i wtłoczyć w konwencję opowieści o superbohaterach, uwypuklając przy tym jej schematy, ma ogromny potencjał parodystyczny i przypomina pod wieloma względami to, co Kondratiuk zaproponował w *Hydrozagadce*. Z jednej strony ośmieszana jest tu bowiem konwencja, z drugiej jednak wykpiony zostaje łopatologiczny sposób myślenia tak zwanych środowisk narodowo-patriotycznych, głoszących hasła nacjonalistyczne, szukających wsparcia w ortodoksyjnym katolicyzmie i używających hasła patriotycznych zarówno do powstrzymania napływu do Polski uchodźców, jak i walki z mniejszościami seksualnymi.

Przeciwno odczytaniu komiksu *Jan Hardy* jako utworu ironicznego, czyniącego swą ofiarą katolickich nacjonalistów, przemawia fakt, iż Jakub Kijuc sam siebie

definiuje jako reprezentanta tego środowiska. W zeszytach z kolejnymi odcinkami komiksu pojawiają się reklamy „Gazety Warszawskiej” i sklepu sprzedającego koszulki z „patriotycznymi” nadrukami. Na stronie tytułowej pierwszego zeszytu serii widnieje nawet informacja, że komiks ma zachęcać do poznawania historii żołnierzy „wyklętych”. Z kolei w podziękowaniach umieszczonych w zeszycie czwartym rysownik ostentacyjnie podkreśla swą religijność i dziękuje nie tylko rodzinie i przyjaciołom, ale też Jezusowi. Znalazło się tam także wezwanie, by przekazywać jeden procent podatku na Katolickie Centrum Kultury. Co nie mniej ważne, Kijuc promował swój utwór na portalach społecznościowych jako komiks prawdziwie patriotyczny, wyraźnie adresując go do środowisk nacjonalistycznych. Dzięki agresywnej reklamie na Facebooku *Jan Hardy* w chwili premiery wzbudził spore zainteresowanie, przekładające się na zażarte dyskusje w mediach społecznościowych i na forach dyskusyjnych, połączone z oskarżaniem jego krytyków o lewactwo i zdradę ojczyzny.

Formalnie rzecz biorąc, *Jan Hardy. Żołnierz Wyklęty* był miniserią zamykającą się w czterech zeszytach opublikowanych w ciągu dwóch lat. Oprócz niej pojawiały się jednak również publikacje poboczne, z akcją osadzoną w tym samym świecie przedstawionym, a sam Kijuc zapowiadał dalszy rozwój serii<sup>8</sup>. W grudniu 2018 roku ogłaszał prenumeratę i informował, że w 2019 roku ukaże się 12 zeszytów serii<sup>9</sup>. Z zapowiedzi tych jednak nic nie wyszło. Bardzo możliwe, że Kijuc sam padł ofiarą własnej ironii.

## Bibliografia

- Basaj M., *To jest moja droga. Rozmowa z Jakubem Kijucem*, „Czas na komiks”, <http://czasnakomiks.pl/index.php/wywiad-kijuc-hardy/>.
- Czaja J., *Superbohater made in Poland — parodia w Hydrozagadce Andrzeja Kondratiuka*, „Images” 2014, nr 23.
- Frąckiewicz S., *Wyjście z getta. Rozmowy o kulturze komiksowej w Polsce*, 40 000 Malarzy, Warszawa 2012.
- Jastrzębski J., *Komiks i stereotypy*, [w:] *idem, Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1982.
- Kijuc J., *Komiksy na Maksa jeszcze bardziej na MAKSA*, „Jan Hardy”, <https://janhardy.pl/komiksy-na-maksa-jeszcze-bardziej-na-maksa/>.
- Kopeć J., *Bler. Lepsza wersja życia. O superbohaterach na poważnie?*, „Poltergeist”, <https://polter.pl/Bler-Lepsza-wersja-zycia-c22721>.
- Rusek A., *Leksykon polskich bohaterów i serii komiksowych*, Centrala, Poznań 2010.

<sup>8</sup> M. Basaj, *To jest moja droga. Rozmowa z Jakubem Kijucem*, „Czas na komiks”, <http://czasnakomiks.pl/index.php/wywiad-kijuc-hardy/> (dostęp: 8.01.2020).

<sup>9</sup> J. Kijuc, *Komiksy na Maksa jeszcze bardziej na MAKSA*, „Jan Hardy”, <https://janhardy.pl/komiksy-na-maksa-jeszcze-bardziej-na-maksa/> (dostęp: 8.01.2020).

## Each country has its own Superman

### Summary

No hero similar to Superman could have appeared in communist Poland, as he represented the power of individualism and followed his own feelings of justice. Meanwhile, the communists expected one to act in a collectivity fully subordinate to the official government. This deficiency was compensated by superhero parodies. One should firstly enumerate the TV film *Hydrozagadka*, about a hero, who had no drawn equivalent, though he was a mockery of the comic book poetics and of the simplifications it conveys.

After the communist system fell, other superhero parodies appeared, such as *Ratman*, *Strain*, *Milkyman* and *Wilq*. Also, *Likwidator* by Ryszard Dąbrowski constituted irreverent and mischievous comment to political events in Poland. Only later did serious superhero stories essays appear: *Bler* by Rafał Szłapa, *Biały Orzeł* by Adam Kmiołek and *Jan Hardy* by Jakub Kijuc. These authors take their heroes very seriously but readers can find much irony in the stories.



**Hanna Dymel-Trzebiatowska**

ORCID: 0000-0002-7753-5463

Uniwersytet Gdański

## **O tym, jak dzieciom opowiedzieć o wszystkim. Moc metafory w norweskiej książce obrazkowej *Blekkspruten* Gro Dahle i Sveina Nyhusa**

**Słowa kluczowe:** książka obrazkowa, Gro Dahle, Svein Nyhus, tabu, kazirodztwo, metafora

**Keywords:** picture book, Gro Dahle, Svein Nyhus, taboo, incest, metaphor

Skandynawia to rejon, którego mieszkańcy w dialogu z dzieckiem nie stronią od tematów trudnych, egzystencjalnych, bolesnych. Autorzy książek dla dzieci i młodzieży, szczególnie tych ambitnych i nagradzanych, otwarcie mówią o samotności, starości, chorobach, bólu, rozwodach, śmierci... Tę otwartość na dyskusję z najmłodszymi można zinterpretować jako implikację światopoglądu skonstruowanego na fundamencie egalitaryzmu oraz szeroko pojętych idei równości i równouprawnienia. Również książka obrazkowa — gatunek literacki, który przez lata tradycyjnie był postrzegany jako skierowany do dzieci — nie uchyla się od podejmowania tematyki określanej jako kontrowersyjna bądź łamiąca kulturowe tabu, co nie umknęło obserwacji badaczy<sup>1</sup>. W książkach obrazkowych nie tylko chętnie omawiana jest śmierć wpisana w liczne dyskursy — ateistyczne, agnostyczne czy eschatologiczne<sup>2</sup>, ale też poruszane są zagadnienia, które w lite-

<sup>1</sup> Zob. np. S. Beckett, *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, New York-London 2012; J. Evans, *The legendary Klaus Flugge: Controversial picturebooks and their place in contemporary society*, [w:] *Challenging and Controversial. Creative and Critical Responses*, red. J. Evans, New York-London 2015; Å. Ommundsen, *Who Are these Picturebooks for?*, [w:] *Challenging and Controversial...*

<sup>2</sup> Por. H. Dymel-Trzebiatowska, *Niebo ma wiele imion. Śmierć w skandynawskich książkach obrazkowych*, [w:] *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, red. K. Slany, Warszawa 2018, s. 147–170.

raturze dziecięcej wcześniej nie były obecne: choroby psychiczne, przemoc w rodzinie, ateizm, aborcja czy eutanazja. Wśród autorów tych nietypowych utworów powracają nazwiska dwóch norweskich twórców: Gro Dahle (autorki tekstów) oraz Sveina Nyhusa (ilustratora oraz autora tekstów). Para ta ma na swym artystycznym koncie wiele pięknych, obsypanych laurami książek, okrzykniętych zarówno literaturą ambitną, jak i niebanalną sztuką, która w przejmujący, maksymalnie eksplorujący potencjał ikonotekstu sposób konstruuje wewnętrzne światy dziecięcych bohaterów. Na polskim rynku jest kilka przekładów ich książek: opowieść tęskniącego za tatą Tomka (*Pappa!*, 1998; pol. *Tato!*, 2008); wyznania Emmy, samotnie zmagającej się z chorobą ukochanej mamy (*Håret til mamma*, 2007; *Włosy mamy*, 2010); feministyczna historia Lusi, która buntuje się przeciwko zamkniętemu w genderowych szablonach, niszczącemu jej tożsamość wychowaniu (*Snill*, 2002; *Grzeczna*, 2011); obraz losów Boja, który szuka ucieczki przed agresją brutalnego ojca (*Sinna mann*, 2003; *Zły pan*, 2013), oraz Ingi, samotnie stawiającej czoła rozwodowi rodziców (*Krigen*, 2013; *Wojna*, 2016)<sup>3</sup>.

Jak podkreśla Dahle, ich książki są przykładem literatury w języku norweskim nazywanej popularnym terminem *allalderslitteratur* (dla wszystkich grup wiekowych). Pisarka i zarazem poetka jest zagorzałą propagatorką tego określenia, które desygnuje coraz popularniejsze zjawisko dystansowania się wobec kategorii domyślnego czytelnika, z podkreśleniem walorów książki obrazkowej dla wszystkich:

W ten sposób [książka] otwiera się na językową zabawę i językowe eksperymenty w wielu wymiarach, ponieważ wszystko jest dozwolone, wszystko jest możliwe, dopóki jest to dobre, dopóki jest to interesujące, dopóki tekst dostarcza przeżyć również dziecku<sup>4</sup>.

Dahle uważa, że bogactwo ekspresywnego języka z zastosowaniem szerokiego spektrum figur stylistycznych (na przykład anafor, epifor, aliteracji) i licznych aluzji nie powinno działać zniechęcająco na najmłodszych, którzy nie zawsze muszą wszystko w pełni rozumieć. Nawet wówczas, gdy pewne elementy historii pozostają dla nich niedostępne, mogą bowiem wczuwać się w rytm języka, który wraz z obrazem kreuje magiczne przestrzenie stanowiące istotę książki obrazkowej.

Zgadza się z nią Svein Nyhus, który w wywiadach i na autorskiej stronie internetowej konsekwentnie określa swoje książki również jako *allalderlitteratur* i który powtarza opinię, że dzieciom można opowiedzieć o wszystkim, a ważny jest jedynie sposób, w jaki to się robi<sup>5</sup>. Już wcześniej mogliśmy słyszeć podobne słowa padające z ust Astrid Lindgren czy duńskiego artysty Oskara K., który dziś uchodzi za najbardziej kontrowersyjnego twórcę w przestrzeni skandynawskiej

<sup>3</sup> W książce *Tato!* autorem zarówno tekstu, jak i ilustracji jest Svein Nyhus, natomiast ilustratorką *Wojny* jest córka pary artystów — Kaia Dahle Nyhus.

<sup>4</sup> G. Dahle, *Bilderböcker som lekplats*, [w:] *En fanfar för bilderboken*, red. U. Rhedin, K. Oscar, L. Eriksson, Stockholm 2013, s. 108. Fragment ten prezentuję we własnym przekładzie.

<sup>5</sup> Informacja ze strony: <http://sveinnyhus.blogspot.com/2016/09/blekkspruten-bildebok-om-seksuelle.html> (dostęp: 18.01.2020).

książki obrazkowej. W tej domenie Norwegowie i Duńczycy zdają się od pewnego czasu prześcigać w pomysłach i innowacjach, a o tym, że kolejne tematyczne tabu zostało złamane, świadczy utwór Dahle i Nyhusa z 2016 roku — *Blekkspruten* [Kalamarnica], który powstał przy współpracy artystów z Centrum Kazirodzstwa z Vestfold.

Książki tej pary autorów często wykorzystywane są w kontekstach terapeutycznych, na przykład *Zły pan* został napisany na zlecenie terapeuty Øivinda Aschjema z norweskiej organizacji Alternatywa dla Przemocy. Nie są to jednak książki *stricte* instruktażowe, stworzone z myślą o pracy z psychologiem (choć oczywiście mogą być do tego wykorzystywane), ale zdecydowanie reprezentują literaturę piękną, otwartą na szerokie grono odbiorców. Autorzy — podobnie jak we wcześniejszych utworach — odnajdują w *Blekkspruten* sposób, aby w osnowę subtelnej werbalno-wizualnej narracji wpleść jeden z — zdawałoby się — najtrudniejszych tematów: gwałtu w rodzinie. Celem niniejszej analizy jest ukazanie owego sposobu, który sprawia, że norwescy artyści zdołali opowiedzieć o tak poważnym problemie w książce adresowanej również do małego dziecka. Jednocześnie chcę się zastanowić, w jakim stopniu utwór ten jest nowatorski w twórczości Dahle i Nyhusa, w jakim stanowi kontynuację konstrukcji fabularnej oraz estetyki ich wcześniejszych projektów. Tym samym spróbuję też wyjść naprzeciw postulatowi duńskiej ilustratorki Dorte Karrebæk, aby pracę ilustratorów postrzegać jako *continuum*, ponieważ takie podejście jest praktycznie nieobecne w badaniach książki obrazkowej<sup>6</sup>.

Metaforyka *Blekkspruten* opiera się przede wszystkim na paralelach w charakterystyce ludzi i zwierząt. Już pierwsze otwarcie pozwala nam zapoznać się z protagonistką, małą Gullet [Złotko]<sup>7</sup>, która w komunikacie werbalnym przedstawiona jest w tendencyjnie przesłodzonym tonie — jako iskrząca grudka złota, która, jak mówi mama, błyszczy nawet, gdy bawi się swoimi zwierzątkami. W tym krótkim fragmencie tekstu na pierwszej stronie książki owe określenia: *złoto, złotko, grudka złota* padają wielokrotnie w odniesieniu do dziewczynki, podkreślając emocjonalny, nieco infantylny stosunek rodziców do idealizowanej, niewinnej córeczki. W sumie tekst nie wnosi na tym etapie zbyt wielu informacji, a ich potężnym nośnikiem — w wyraźnie dopowiadającej relacji — staje się wykonany przez Sveina Nyhusa obraz.

Lewa strona zintegrowanej na rozkładówce spadowej ilustracji przedstawia postać kilkulatki bawiącej się na podłodze licznymi zabawkami. Są to zwierzęta różnych gatunków: od egzotycznych słoni, tygrysów i żyraf, przez niedźwiedzie i byki, po strusia i kury. Nad dziewczynką górują, w charakterystycznym dla artysty stylu, wysokie postaci mamy i taty. Ich wzrost i proporcje w odniesieniu do małej Gullet wskazują na relacje władzy, co cechowało również obrazowanie

<sup>6</sup> D. Karrebæk, K. Oscar, *Världen rinner bort*, [w:] *En fanfar för bilderboken...*, s. 65–79.

<sup>7</sup> Gdy piszę ten artykuł, książka nie została przetłumaczona na język polski i dlatego posługuję się własnymi przekładami.



dzieci i dorosłych we wcześniejszych książkach, na przykład *Tato!*, *Włosy mamy*, *Grzeczna* i *Zły pan*<sup>8</sup>. Szczegół, który je różni, to kształty rodziców — rysowani dotąd zazwyczaj krągłą linią o jednolitych konturach, upodabniająca ich do nadętych balonów, stają się teraz smukli i „stożkowaci”. Zdecydowaną kreskę zastąpiła natomiast niepewna, „szarpana”, jakby kilkukrotnie poprawiana linia. Gabaryty rodziców dodatkowo podkreśla ich postawa — aby zmieścić się na rozkładówce, muszą być przesadnie, niemal pod kątem prostym przygarbieni. W przypadku taty pozycję tę dodatkowo wymusza jego nieodłączny, „niemy” atrybut — telefon komórkowy, w który wciąż się wpatruje, a który będzie mu towarzyszył na kolejnych ilustracjach. Ponadto rodzic ma w uszach słuchawki i poprzez tę formę izolacji od rodzinnego otoczenia przypomina tatę Lusi z *Grzecznej*, którego zakrywała potężna gazeta. W tym szczególe, już na samym początku, obraz staje w relacji kontrapunktowej do przekazu tekstowego, według którego Gullet jest „złotkiem tatusia”. Po raz kolejny ojcowie w grze słów i ilustracji przedstawieni są jako egoistyczni hipokryci, którzy własne zainteresowania stawiają ponad swoje dzieci.

Paletę barw zdominowały dwa stonowane kolory — odcienie żółci i szarości, którymi ilustrator zdaje się malować obrazy podszyte wyraźną symboliką. Przedstawiona po lewej stronie Gullet otoczona jest zamkniętą w złotych konturach żółcią, korespondującą z jej „światlistą” aurą, na przełomie zaś stron zaczyna przenikać szarość — w tej strefie sytuuje się sylwetka mamy — aby dalej zdominować prawą stronę. To tu, w owej „ciemnej” przestrzeni, znajduje się postać taty oraz dodatkowy członek rodziny, o którym milczy tekst. Widzimy bowiem leżącego na sofie w nonszalanckiej pozie nastolatka, który trzyma w dłoniach iPada, a w uszach — podobnie jak ojciec — ma słuchawki. Ta pozornie sielankowa, rodzinna scena nosi pewne znamiona niepokoju, antycypujące tragiczny rozwój wydarzeń. Wyraża je wyłącznie wizualna reprezentacja — podobnie jak we wcześniejszych książkach ilustrowanych przez Nyhusa, w których pojawiały się często ostre, niepasujące do bezpiecznych wnętrz przedmioty, rozrzucone puzzle i wyłączone z kontaktów wtyczki od lamp (*Tato!*, *Włosy mamy*, *Zły pan*). Tu z kolei złowieszczo wygląda końcówka paska od spodni, zwisająca pomiędzy udami chłopaka, stojąca na podłodze przy sofie rolka papieru, otwarte drzwi do toalety oraz wyraźne zarysowane organy płciowe zabawek, którymi bawi się Gullet.

Kolejna rozkładówka podąża symbolicznie zwierzęcym tropem tej skrupulatnie zaplanowanej ikonotekstowej narracji. Gullet bawi się z rodziną: tato ma być strusiem, a brat małpą — tak nazywa go czasem mama, gdy niechlujnie je, i pod takim imieniem znamy go w tej części historii. Tekst przekazuje, że tato nie chce się bawić, natomiast Małpa jest ulubionym towarzyszem zabaw dziewczynki i często

<sup>8</sup> Na charakterystyczną dysproporcję w rozmiarach dorosłych i dzieci zwracają uwagę również inni badacze, na przykład A.M. Bjorvand, *Do Sons Inherit the Sins of Their Fathers? An Analysis of the Picturebook Angry Man*, [w:] *New Directions in Picturebook Research*, red. T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, C. Silva-Diaz Cecilia, New York-London 2010, s. 205–232; i S. Beckett, *op. cit.*

ją rozśmiesza. Ponownie to ilustracja będzie w tej scenie nośnikiem większości informacji — jej centralna część zdominowana jest przez sylwetkę brata, który niczym mała idzie na czworakach, a na jego plecach siedzi radosna, śmiejąca się Gullet. Twarz chłopca, znów z dużymi słuchawkami w uszach i niedopiętym paskiem u spodni, wykrzywia grymas, a jego przednie kończyny nienaturalnie się wyginają. Po prawej stronie widzimy ubraną do wyjścia, stojącą przy drzwiach mamę, w tle zaś siedzącego na sofie z telefonem w dłoni ojca. I tym razem barwy zostają przydzielone bohaterom według wydaje się nieprzypadkowego klucza: postaciom kobiecym towarzyszy złoto i sepia, natomiast męskim — popiel.

Trzecie otwarcie rozpoczyna kontynuowaną na kolejnych sześciu rozkładówkach tragedię. Jej jedynymi aktorami będą: mała Gullet i jej brat Mała. Chłopiec, nienaturalnie szybko dysząc, staje w drzwiach pokoju i z powagą wpatruje się w bawiącą się na podłodze siostrę, która nie rozumie jego zachowania. Potem brat zamyka drzwi na klucz i zaciąga zasłony. Jego wizualizacja zmienia się, kończyny i szyja nienaturalnie się wydłużają i zaginają. Gdy chłopiec mówi, że będą się bawić w kałamarnicę, a jego zimne i wilgotne dłonie-macki dotykają dziewczynki, ta nie jest pewna, co ma myśleć: „Gullet robi się sztywna, nie może się ruszyć, nie może wypowiedzieć ani słowa” (otwarcie 5). W tym miejscu na ilustracji widzimy wielką ludzką głowę z pięcioma potężnymi odnogami, która przybliżyła się do małej dziewczęcej postaci. Rozkładówkę zalewa szarość, spod której w zaledwie kilku miejscach przebijają blade odcienie złota.

Gdy kałamarnica każe dziewczynce zdjąć spodnie, ta z początku się nie zgadza. Po chwili jednak ulega, ponieważ nie umie się sprzeciwić kałamarnicy i nie ma odwagi głośno powiedzieć „nie”. Tę scenę ilustruje stojąca tyłem naga sylwetka dziewczynki, do której zbliżają się potężne macki potwora. Nie ma w nim już żadnych pozostałości człowieka, a pomiędzy jego odnogami wirują w nieładzie części garderoby Gullet. Gdy kałamarnica wytryskuje atramentem, bohaterka wie, że nie ma drogi ucieczki, ponieważ widziała filmy w telewizji ukazujące atak głowonogów. Na ilustracji pojawia się nowy kolor, wirujący obłok czerni, który przybliżyła się do przestraszonej, trzymanej w splocie macek dziewczynki.

Atrament wypełnia usta i gardło, jest w głowie,  
w środku, na zewnątrz, z góry, od dołu, wszędzie.  
Gullet nie może oddychać,  
Gullet czuje go głęboko w swoim ciele,  
głęboko w kręgosłupie, w żołądku, od środka.  
Kałamarnica tam jest.  
Kałamarnica pilnuje Gullet.  
A atrament ukrywa i pokrywa i więzi.

Teraz Gullet nie jest żadnym złotkiem.  
Sama widzi,  
że już nie świeci, że zgasła,  
czuje, jak opada  
tam, gdzie opadają tylko kamienie. (otwarcie 8)

Temu symbolicznemu tekstowi towarzyszy wymowna ilustracja, która jednak nie wizualizuje słów, lecz chwilę po tym, co się właśnie wydarzyło: na lewej stronie, pokrytej szarością z ciemniejszą plamą — pozostałością po wizycie „gościa” — widzimy plecy małej, kucającej w lewym dolnym rogu postaci. Jest naga i obejmuje się ramionami. Na prawej stronie ukazany jest pokój Gullet, z porozrzucanymi ubraniami i kartonami zabawek, oraz zamykające się drzwi, którymi wychodzą ostatnie odnogi kałamarnicy.

Odtąd ciało Gullet drży i pulsuje. Dziewczynka wie, że już nigdy nie pozbędzie się Kałamarnicy (brat symbolicznie zmienia imię), ponieważ jest w domu, w pokoju, w jej głowie i zachowuje się, jakby nic się nie stało. Ilustracja po lewej stronie rozkładówki przedstawia skuloną, przestraszoną bohaterkę ściskającą przytulanki i otoczoną szarością, podczas gdy prawa ukazuje wykrzywionego w uśmiechu leżącego na sofie brata. Jest wyraźnie usatysfakcjonowany, pewny siebie i swej bezkarności, a jego nastrój tym razem odzwierciedla żółty kolor. Podobnie jak wcześniej na uszach ma duże słuchawki, na spodniach nieustannie zwisający pasek, a na biodrach iPada. Wokół niego na podłodze leżą brudne naczynia, rozwinięta rolka papieru toaletowego i rzucona skórka banana, która upadła tak, że kształtem przypomina małą kałamarnicę. Do wcześniejszej inkarnacji chłopca na tym wizerunku nawiązuje jego nienaturalnie wyciągnięta prawa ręka, której długość symbolicznie sugeruje wciąż aktualne zagrożenie dla siostry. Z ironiczną postawą bohatera współgra nienaturalna perspektywa tej sceny — talerze i iPad narysowane są tak, że zdają się patrzeć prosto na nas, natomiast klucz do pokoju Gullet wydaje się „wisieć” w powietrzu. Nic nie jest tak, jak być powinno, a jednak nic się nie dzieje.

Trzy kolejne otwarcia opowiadają o wewnętrznych zmaganiach bohaterki. Rodzice dopytują, dlaczego milczy, a ona czuje, że nie jest już ich „złotkiem”, że przemieniła się w ciemny podwodny kamień. Zastanawia się, czy nie opowiedzieć wszystkiego mamie, której spojrzenie daje jej poczucie bezpieczeństwa, jednak wciąż brakuje jej odwagi: „Może mama pomyśli, że kłamie. A może ona kłamie. Może to wszystko nieprawda” (otwarcie 11). Dziewczynka ma coraz więcej wątpliwości i zastanawia się, czy to ona jest winna temu, co się wydarzyło, i czy to nie ona zaczęła tę zabawę. Wini też swoje ciało, które ją zdradziło:

Nie powiedziała „nie”, nie powiedziała głośno „nie”,  
może jej ciało powiedziało „tak”.  
Głupie ciało, które się nie uwolniło,  
które nie uciekło, nie krzyczało.  
Głupie ciało, które nie powiedziało „nie”.  
Głupie ciało, które zrobiło tak,  
jak chciała Kałamarnica. (otwarcie 11)

Dopiero wspólna przejażdżka autem z mamą za miasto sprawia, że dziewczynka się otwiera. Samochód jest bezpieczny i Gullet czuje, że nie ma w nim już atramentu Kałamarnicy, zaczyna opowieść od pojedynczych słów, aby wkrót-

ce wszystko wyjawić. Na ilustracji kabinę auta znów rozświetla złota poświata, a w tle symbolicznie góruje rozpromienione słońce. Gdy dziewczynka wciąż nie ma pewności, czy słusznie postąpiła, padają kluczowe dla terapeutycznego wymiaru opowieści słowa:

Mama się nie uśmiecha,  
Mama jest poważna,  
mówi, że Gullet jest dzielna  
i dobrze zrobiła, mówiąc jej wszystko.  
— Takich rzeczy nie wolno trzymać w tajemnicy — mówi mama.  
— Takie tajemnice są zbyt duże,  
aby samemu sobie z nimi poradzić.  
Nie zrobiłaś niczego złego. (otwarcie 13)

Mama, która jest teraz bardzo zła na Kałamarnicę, symbolicznie przeistacza się w orła. Nie dowiemy się, czy brat został ukarany. Dowiemy się natomiast, że tato jak struś chowa głowę w piasek, a opiekuńcza mama odbywa wiele długich rozmów telefonicznych. Potem Gullet musi spędzić dużo czasu poza domem, opowiadać i odpowiadać na pytania, a każdy dorosły zapewnia ją, że postąpiła słusznie. Wszystkie te informacje pochodzą z przekazu werbalnego, uzupełnionego obrazami dziewczynki, do której wizerunku wracają złote barwy i której teraz nieustannie towarzyszy mama. Ze stron książki płynie wyraźny przekaz — to dorośli muszą pomagać dzieciom w takich sytuacjach.

Nie jest to jednak opowieść o kazirodczym gwałcie opowiedziana w czarno-białych kolorach. Gdy mama pyta córkę o brata, ta przyznaje, że trochę za nim tęskni. Chłopiec nie opuścił domu i choć tekst nie przekazuje nam o nim żadnej informacji, ilustracja w pełni je dopowiada. Postać Małpy/Kałamarnicy siedzi na krześle ze spuszczoną głową, i choć znów otoczona jest szarością, to daleko jej do wcześniejszej nonszalanckiej pozy na sofie. Nie towarzyszą jej też iPad i słuchawki, a pasek u spodni jest starannie zapięty.

Gullet odzyskuje poczucie bezpieczeństwa i wiarę w ludzi, co uosabia przedostatnie otwarcie, na którym dziewczynka wraz z mamą znajduje się na tłumnej plaży. Jest na niej wiele dzieci bawiących się z dorosłymi, czemu dziewczynka przygląda się, siedząc bezpiecznie przy mamie.

Nie musi się bać.  
Nikt nie musi się bać.  
Dopóki drzwi są otwarte,  
dopóki nikt ich nie zamyka na klucz,  
dopóki nie są zaciągane zasłony,  
dopóki nie ma tajemnic,  
dopóki można o tym mówić,  
głośno mówić. (otwarcie 17)

Ostatnia rozkładówka zawiera wiele sygnałów, które pozwalają zinterpretować ją jako szczęśliwe zakończenie. Podobnie jak na pierwszym otwarciu widzimy na niej pełną rodzinę, a kompozycyjną klamrę tworzą w niej analogicz-

ne zwroty, które padły na początku — rodzice nazywają córeczkę złotkiem, a ta czuje, że zaczyna błyszczeć i świecić. Czytamy, że w końcu czuje się bezpieczna w swoim domu i pokoju oraz że czekają ją nowe dni, kiedy będzie mogła się bawić, spać i marzyć.

Jak zwykle obraz dopowiada tu wiele szczegółów, a w kilku miejscach stawia małe znaki zapytania. Gullet na prawej stronie rozkładówki siedzi i rysuje przy stole, a nad nią góruje duża postać mamy, która obejmuje córkę za szyję. Drugim ramieniem mama obejmuje męża, który wraz z synem przedstawieni są na lewej stronie w tradycyjnym kolorystycznym podziale — panie w jasnych, żółtych barwach, panowie — szarych i mrocznych. Tato siedzi na sofie, obejmując prawą ręką syna, co w tym symbolicznym „łańcuchu dotyku” wyraża rodzinną więź, a zarazem ukazuje, że wszyscy nadal są wspólnotą. Chłopiec zaprezentowany jest w zupełnie inny niż dotąd sposób — jest mały i przykryty kocem, znad którego widać jedynie pozbawioną wyrazu twarz z dużymi czarnymi oczodołami. Jest pusta i daleka od złośliwego samozadowolenia, które wcześniej z niej promieniowało. W pokoju nadal rozrzucone są zwierzątka-zabawki, a w rogu sofy leżą telefon, iPad oraz splątane słuchawki. Nikt ich jednak teraz nie używa, a na kolanach taty leży rozłożona książka. Owe znaki zapytania, które stawia przed czytelnikiem wizualizacja finalnej sceny, to przede wszystkim twarz chłopca, o którym tekst całkowicie milczy. Obraz, dając wyraźnie do zrozumienia, że brat Gullet jest smutny, odmieniony, niesie też pewien niepokój i niepewność, czy twarz wyraża chorobę, farmakoterapię czy może strach... Z jednej strony drobne elementy wnętrza — otwarta szuflada oraz otwarty kuferek na oknie — dają symbolicznie do zrozumienia, że w tym domu i w tej rodzinie nie ma już tajemnic. Z drugiej — siedząca na pierwszym planie postać małej małpki ma naciągniętą na oczy czapkę oraz plaster na ustach. Czy zatem nie wszystko zostało powiedziane i na niektóre sprawy wciąż przymyka się oczy?

Te niedopowiedzenia to cechy typowe dla stylu Sveina Nyhusa. Jak sam pisze na swojej autorskiej stronie — chce tworzyć obrazy wieloznaczne, mogące być wyzwaniem dla tych, którym wydaje się, że zawsze wszystko muszą zrozumieć<sup>9</sup>. Dlatego wizualne zakończenie *Blekkspruten* nie jest równie optymistyczne jak jego tekstowy wariant — tak samo jak w *Złym panu*, w którym pojednanie Boja z ojcem w kilku miejscach zdaje się na ilustracji wyraźnie zakwestionowane. Norweska badaczka Agnes-Margrethe Bjorvand zwraca uwagę na czerwone dłonie taty, które również charakteryzują samego Boja. Ta dziedziczna cecha, sugerująca skłonność do przemocy, nie znika w przestrzeni ikonotekstu całej opowieści i podważa jej bajkowe, optymistyczne zakończenie. Bjorvand odczytuje ostatnią rozkładówkę *Złego pana* jedynie jako wizję Boja, a nie autentyczne przeżycie,

<sup>9</sup> Informacja ze strony internetowej: <http://sveinnyhus.blogspot.com/2016/09/blekkspruten-bildebok-om-seksuelle.html> (dostęp: 19.01.2020).

którego iluzoryczność akcentuje fakt, że podobna scena rozgrywała się w *Tacie!*, gdzie Tomek od początku do końca oddaje się katartycznym fantazjom<sup>10</sup>.

Podważenie werbalnego szczęśliwego zakończenia przez ilustracje nie jest jedyną referencją do wcześniejszych utworów norweskich artystów. Sama konstrukcja fabularna *Blekkspruten* zawiera wiele paraleli do *Zlego pana* — uciśnione dziecko, które skrywa rodzinną tajemnicę, musi zdobyć się na odwagę, aby podzielić się nią ze światem i wówczas może liczyć na wsparcie oraz pomoc w rozwiązaniu problemu. Oczywiście diametralnie inne są przyczyny zniewolenia — choroba alkoholowa oraz kazirodczy stosunek — jednak tragedie nadal rozgrywają się w bardzo podobnym — rodzinnym, domowym — środowisku. To ono, niczym zamknięta klatka, sprzyja kultywowaniu autodestrukcyjnej tajemnicy, a dopiero wyjście poza dom, w naturę niesie ozdrowieńczą zmianę. Ten motyw, o którym pisze w swoich badaniach Atle Krogstad<sup>11</sup>, powraca i tu — dopiero gdy Gullet udaje się z mamą na przejażdżkę samochodem poza miasto, znajdując odwagę, aby podzielić się swoją tajemnicą, z kolei jej zaufanie w dobroć i w człowieka powraca na plaży.

Ponadto w książkach Dahle i Nyhusa często w tle głównej opowieści, wśród elementów wizualnego tła, rozgrywają się „nieme” historie, symbolicznie współbrzmujące z fabułą, które w anglojęzycznej teorii książki obrazkowej zyskały nazwę *running story*<sup>12</sup> lub *syllipsis*<sup>13</sup>. W autorskim utworze Sveina Nyhusa *Tato!* bohaterką równoległej minifabuły jest małpka Tomka, która towarzyszy mu na każdej rozkładówce. Jest jego nierozłączną przyjaciółką, dając do zrozumienia, że koi go w samotności. Chłopiec na większości ilustracji ukazany jest z nią w objęciach i tylko w kilku scenach, gdy jego zabawy z wyimaginowanym ojcem nabierają tempa, przytulanka zaczyna żyć własnym życiem — przysypia w kącie lub gra na komputerze. Jest wyraźnie antropomorficzna, duża i krągła, wpisując się tym w estetykę książki, w której przeważają zaokrąglone linie i kształty.

W *Blekkspruten* wśród zwierzątek-zabawek małej Gullet również znajdują się małpki. Są jednak rysowane zupełnie inną kreską i przypisane są im inne role. Ich obecność nie jest też tak wyraźnie zaakcentowana jak pokaźnych rozmiarów małpki Tomka — są znacznie mniejsze i pojawiają się tylko na kilku rozkładówkach. Rysowane są tą samą „niepewną” linią co pozostałe zabawki i w pierwszym otwarciu widzimy je dwukrotnie. Jedna z nich, po lewej stronie ilustracji, z zarysowanym organem płciowym między nogami, wpisuje się w antycypowany libidalny zwrot akcji. Z kolei goryl w lewym dolnym rogu, poniżej sofy, na której wyleguje się brat, ma nieprzyjemny wyraz pyska i jest uosobieniem bezmyślnej siły.

<sup>10</sup> A.M. Bjorvand, *op. cit.*, s. 230.

<sup>11</sup> A. Krogstad, *The family house chronotope in three picturebooks by Gro Dahle and Svein Nyhus: idyll, fantasy, and threshold experiences*, „Barnelitterært Forskningsidsskrift” 2016, nr 7.

<sup>12</sup> J. Doonan, *Looking at Pictures in Picturebooks*, Stround 1993.

<sup>13</sup> M. Nikolajeva, C. Scott, *How Picturebooks Work*, New York-London 2006.



Motyw małpki powraca w kulminacyjnym punkcie, podczas „ataku Kałamarnicy” (otwarcie 6), kiedy na ilustracji wśród wirujących macek potwora widzimy unoszące się w odmętach „wody” części garderoby Gullet oraz surfującą na kluczu małpkę. Jest odwrócona tyłem do rozgrywającej się sceny i zasłania łapkami pyszczek w geście szoku. Jest też obecna na następnej rozkładówce, gdy sparaliżowana dziewczynka wciąż czuje w domu zagrożenie — na sofie widzimy leżącego zadowolonego brata, a z boku małpkę w szerokim rozkroku z bardzo długim ogonem-przyrodzeniem między nogami. Jej udział w fabule jest szczególnie wymowny na wspomnianej już finalnej rozkładówce, gdy nie widząc i nie mówiąc, sugeruje obecność dalszych tajemnic w rodzinie Gullet.

Inny element wizualnej narracji, który powraca w *Blekkspruten*, to klucz. Jest on również obecny w *Tacie!*, gdzie otwiera tajemniczy kuferek, który występuje na większości rozkładówek. Na początku, w pierwszym otwarciu, jest włożony do jego zamka, potem ów kuferek jest otwarty, a klucz znika, aby powrócić na końcu — w scenie szalonej zabawy z tatą Tomek trzyma go w dłoni, a na ostatniej stronie klucz leży samotnie na podłodze, podczas gdy kuferek znów stoi szczelnie zamknięty na parapecie okna.

Szafy, kuferki i szkatułki mają interesujące, symboliczne znaczenie w konstruowaniu światów przedstawionych i ich symbolika — otwarcia bądź zamknięcia — przybliża nas lub oddala od wewnętrznych światów bohaterów<sup>14</sup>. W historii Boja klucz powraca w innej roli — jest dosłownie wyjściem z wnętrza domu, metaforycznie zaś — wyjściem z wydawałoby się patowej sytuacji i zarówno jest o nim mowa w tekście, jak i widać go na ilustracjach<sup>15</sup>. Dosłowną i metaforyczną rolę odgrywa również w *Blekkspruten*, gdzie z kolei zamyka drzwi. Klucz jest symbolem nie wyzwolenia, ale opresji. To nim Małpa/Kałamarnica zamyka drzwi pokoju Gullet i to on powraca w tle wielu ilustracji, zarówno przepowiadając to, co się wydarzy, jak i przypominając o tym, co już zaszło. Nie znika nawet z ostatniej rozkładówki, gdy leży na sofie obok elektronicznych zabawek taty i brata i może być odczytany jako kolejny ikonograficzny znak podający w wątpliwość sygnalizowane przez tekst rozwiązanie problemu. O jego znaczeniu świadczy też fakt, że to właśnie on znalazł się na stronie tytułowej, jako jedyny — w domyśle: niepozbawiony znaczenia — element, poza samym napisem *Blekkspruten*.

Kolejny komponent wykorzystywany przez Sveina Nuhusa w kreowaniu atmosfery niepewności i zagrożenia to niebezpieczne przedmioty, które artysta sytuuje w wielu zaskakujących, nieadekwatnych do ich funkcji miejscach. W książce *Tato!*, która pozornie snuje fantastyczną opowieść Tomka o idealnym ojcu, podczas wizualizacji zabaw na podłodze pojawiają się zniecka noże-piły,

<sup>14</sup> Por. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 233–243.

<sup>15</sup> Por. H. Dymel-Trzebiatowska, „Talking containers”. *Visual heterotopias in the picture-books illustrated by Svein Nyhus*, „Folia Scandinavica Posnaniensia” 2018, nr 25, s. 76–88.



pinezki, zapalki, ostrogi, drut kolczasty... Wielkie noże i nożyczki często występują we wnętrzach domu Emmy we *Włosach mamy*, a w mieszkaniu Boja w *Złym panu* już na pierwszej rozkładówce tapeta ma wzór ognistych płomieni, młotek leży tuż obok szklanego akwarium, a miska z rodzynkami stoi na skraju stołu. W *Blekkspruten* owe przedmioty w przeważającej części zastąpił motyw zabawek-zwierzątek, jednak nie znikły one całkowicie. Gdy tuż po ataku Kałamarnicy Gullet przeżywa chwile zwątpienia i grozy, w tle pojawiają się ogromne nożyczki (otwarcie 9) oraz skierowany ku temperówce naostrzony ołówek (otwarcie 10).

W *Blekkspruten*, podobnie jak w innych wspomnianych tekstach Gro Dahle, występuje ten sam rodzaj narracji. Werbalną historię snuje intra-heterodiegetyczny narrator, który tak mocno fokalizuje małego protagonistę, że można odnieść wrażenie, iż to on(a) sam(a) nam ją opowiada. Poznajemy jego myśli, uczucia, postrzegamy sytuację przefiltrowaną przez jego/jej zmysły. Jest to ciekawe rozwiązanie, ponieważ z jednej strony gwarantuje wysoki stopień empatii z bohaterem, z drugiej — nie wyklucza jego wizualnej reprezentacji. Przy wyborze autodiegetycznego narratora zgodność perspektywy wizualnej z werbalną oznaczałaby, że czytelnik/obserwator musiałby widzieć wszystko jego oczami, nie widząc jego samego. Z kolei pierwszoosobowa narracja w tekście wraz z jednoczesnym ukazaniem bohatera z innej perspektywy mogłyby zakłócać percepcję ikonotekstu<sup>16</sup>. Takie rozwiązanie byłoby problematyczne, szczególnie dla dzieci, które nadal są odbiorcami tej wieloadresowej literatury, i dlatego narracja Dahle doskonale się tu sprawdza. Na ilustracjach widzimy Tomka, Boja, Emmę, Lusię lub Gullet, a jednocześnie, czytając tekst, czujemy tak jak oni. Narracja wizualna jest jednak bardziej skomplikowana, widzimy bowiem nie tylko oczami intra-heterodiegetycznego obserwatora, ale jednocześnie postrzegamy symboliczne obrazy, które najwyraźniej są elementami wewnętrznego świata protagonisty, przybierając cechy narracji autodiegetycznej. Tato Boja przeobrażony w trolla, jego fruująca niczym anioł mama czy brat Gullet, który bawiąc się w kałamarnicę, staje się nią, są tym, co widzą i czują dziecięcy bohaterowie tych opowieści. Jest to intrygujący sposób opowiadania obrazem, ponieważ te pozornie niekompatybilne punkty widzenia sprawnie się splatają, wzbogacając opowieść.

Z perspektywy wcześniejszej twórczości duetu Dahle–Nyhus nie dziwi, że i w *Blekkspruten* głównym oraz najsilniejszym środkiem ekspresji jest metafora. Choć jej odmianę wykorzystaną w tym utworze można zdecydowanie potraktować jako środek wyobraźni poetyckiej, warto spojrzeć na powszechniejszą funkcję metafor, przypisywaną im przez językoznawców kognitywnych, odnajdujących ich obecność nie tylko w języku, ale też w ludzkich myślach i postępowaniu. Mimo że system pojęć jest czymś, co traktujemy automatycznie i nie poświęcamy mu zbyt wiele refleksji, odgrywa on w naszym życiu fundamentalną rolę:

<sup>16</sup> M. Nikolajeva, C. Scott, *op. cit.*, s. 125.

Pojęcia, które kierują naszym myśleniem, nie są jedynie sprawą intelektu. Kierują także naszym codziennym postępowaniem, nie wykluczając nawet najbardziej przyziemnych szczegółów. Pojęcia te nadają kształt temu, co postrzegamy, temu, jak dajemy sobie radę w otaczającym nas świecie i jak odnosimy się do innych ludzi. W ten sposób nasz system pojęć odgrywa główną rolę w określaniu naszej codziennej rzeczywistości. Jeżeli prawdą jest, że nasz system pojęć ma w głównej mierze charakter metaforyczny, to wówczas sposób, w jaki myślimy, to, czego doświadczamy i co czynimy na co dzień, jest w wielkiej mierze sprawą metafory<sup>17</sup>.

Jeśli założymy, że ludzkie porozumienie opiera się na wspólnym systemie pojęciowym nasyconym metaforami konwencjonalnymi, to implikacją tego stanu jest gotowość odczytania bardziej skomplikowanych metafor poetyckich. Co więcej, nie jest ona zarezerwowana dla osób odczytanych i zaznajomionych z poetyką, ale też na przykład dla dzieci, które zaczynają dzielić z otoczeniem pojęcia i wypracowywać wyobraźnię metaforyczną, coraz lepiej rozumiejąc oraz coraz częściej doświadczając pewnych rzeczy w terminach innych rzeczy. Są w stanie zrozumieć na przykład wędrówkę Emmy w gąszczu włosów mamy, zniknięcie w ścianie Lusi czy atakującą Gullet kałamarnicę. Metaforę można zatem uznać za wspólny mianownik obrazkowej literatury Dahle i Nyhusa, a także za odpowiedź na pytanie o ich sukcesy. Niewątpliwie jest pewną, powtarzającą się metodą twórczą tych artystów, ale dzięki swej specyficznej naturze nie staje się wtórna i nie nuży.

W *Blekkspruten* powtarza się też ten sam co we wcześniejszych utworach typ intra-heterodiegetycznej, przesyconej figurami retorycznymi werbalnej narracji, która dzięki mocnej wewnętrznej focalizacji dziecięcych protagonistów i współbrzmieniu z perspektywą wizualną doskonale wykorzystuje potencjał ikonotekstowej opowieści. Ponieważ Nyhus wyraźnie chce zachować pewną interwizualną więź pomiędzy swoimi utworami, obecność powracających elementów reprezentacji wewnątrz na jego ilustracjach nie jest żadnym rewelacyjnym odkryciem. Warto jednak zwrócić uwagę na ich ewolucję i metamorfozy. We wcześniejszych książkach artysty (na przykład *Tato!*, *Włosy mamy*, *Zły pan*) powracały zagubione na podłodze puzzle, sugerujące niemożność stworzenia pełnego i gotowego obrazu. Tym razem ilustrator już ich nie wykorzystuje, nie rezygnując jednak z ostrych przedmiotów, motywu małpki, a nade wszystko klucza, który jest ważnym elementem symboliki w historii Gullet, choć z inną niż we wcześniejszych utworach funkcją. Coraz częściej sięga po symbole, ogranicza paletę barw i zmienia kreskę, nieustannie dając czytelnikom do zrozumienia, że nie sposób udzielić odpowiedzi na wszystkie pytania.

*Blekkspruten* na pewno jest ważną i pomocną w edukacji prewencyjnej książką, która wskazuje na istotę otwartej rozmowy z dorosłym. Choć zaprezentowana w niej ikonotekstowa opowieść o kazirodztwie bez wątpienia jest pełna emocji i bólu, to można ją bezpiecznie wykorzystać w dialogu z dzieckiem dzięki werbalnym i wizualnym metaforom, ukazanym w splocie kilku perspektyw wypracowanych przez parę doświadczonych artystów.

<sup>17</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory z naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 29.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

- Dahle G., Dahle Nyhus L., *Krigen*, Cappelan Damm, Oslo 2013.  
Dahle G., Nyhus S., *Blekkspruten*, Cappelan Damm, Oslo 2016.  
Dahle G., Nyhus S., *Grzczna*, przeł. H. Garczyńska, EneDueRabe, Gdańsk 2011.  
Dahle G., Nyhus S., *Håret til mamma*, Cappelan Damm, Oslo 2007.  
Dahle G., Nyhus S., *Sinna mann*, Cappelan Damm, Oslo 2003.  
Dahle G., Nyhus S., *Snill*, Cappelan Damm, Oslo 2002.  
Dahle G., Nyhus S., *Włosy mamy*, przeł. H. Garczyńska, EneDueRabe, Gdańsk 2010.  
Dahle G., Nyhus S., *Zły Pan*, przeł. P. Urbanik, EneDueRabe, Gdańsk 2013.  
Nyhus S., *Tato!*, przeł. H. Garczyńska, EneDueRabe, Gdańsk 2008.

### Opracowania

- Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufrы i szafy*, przeł. W. Krzemięń, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.  
Beckett S., *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, Routledge, New York-London 2012.  
Bjorvand A.M., *Do Sons Inherit the Sins of Their Fathers? An Analysis of the Picturebook Angry Man*, [w:] *New Directions in Picturebook Research*, red. T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, C. Silva-Diaz Cecilia, Routledge, New York-London 2010.  
Dahle G., *Bilderböcker som lekplats*, [w:] *En fanfar för bilderboken*, red. U. Rhedin, K. Oscar, L. Eriksson, Alfabet, Stockholm 2013.  
Doonan J., *Looking at Pictures in Picturebooks*, Thimble Press, Stroud 1993.  
Dymel-Trzebiatowska H., *Niebo ma wiele imion. Śmierć w skandynawskich książkach obrazkowych*, [w:] *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, red. K. Slany, SBP, Warszawa 2018.  
Dymel-Trzebiatowska H., *“Talking containers”. Visual heterotopias in the picturebooks illustrated by Svein Nyhus*, „Folia Scandinavica Posnaniensia” 2018, nr 25.  
Evans J., *The legendary Klaus Flugge: Controversial picturebooks and their place in contemporary society*, [w:] *Challenging and Controversial. Creative and Critical Responses*, red. J. Evans, Routledge, New York-London 2015.  
Karrebæk D., Oscar K., *Världen rinner bort*, [w:] *En fanfar för bilderboken*, red. U. Rhedin, K. Oscar, L. Eriksson, Alfabet, Stockholm 2013.  
Lakoff G., Johnson M., *Metafory z naszym życiu*, przeł. T.P. Kreszowski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.  
Nikolajeva M., Scott C., *How Picturebooks Work*, Routledge, New York-London 2006.  
Ommundsen Å., *Who Are these Picturebooks for?*, [w:] *Challenging and Controversial. Creative and Critical Responses*, red. J. Evans, Routledge, New York-London 2015.

### Źródła internetowe

- Krogstad A., *The family house chronotope in three picturebooks by Gro Dahle and Svein Nyhus: idyll, fantasy, and threshold experiences*, „Barnelitterært Forskningsstidsskrift” 2016, nr 7, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/blft.v7.26040>.

## How to tell children about everything: The power of metaphor in the Norwegian picturebook *Blekkspruten* by Gro Dahle and Svein Nyhus

### Summary

The article discusses how the taboo theme of incest is narrated both visually and verbally in the controversial Norwegian picturebook *Blekkspruten* (The Squid) from 2016, authored by the famous Norwegian artists Gro Dahle, a writer, and Svein Nyhus, an illustrator. The duo had previously tackled numerous contentious themes in their books, such as domestic abuse, gender disparity and mental illness, but this time the subject seems particularly problematic to present in a children's book. Since both Dahle and Nyhus explicitly advocate a concept of *allalderlitteratur* (literature for all age groups), the implied readership of *Blekkspruten* includes young, inexperienced readers, too. The analysis focused on the mode in which the artists acquainted children with incest, and the answer was the intricate metaphorical message rendered both in the text and in the images. Their pregnant, yet subtle imagery and sophisticated interaction made it possible to narrate the difficult, challenging theme for children. Furthermore, the investigation responds to Dorte Karrebæk's suggestion to devote more reflection to the illustrators' work as a continuum. It juxtaposes Nyhus' illustrations from *Blekkspruten* with his previous works, showing both his new artistic solutions (different lines, shapes and colours) and references to some visual symbols employed before (open or closed containers, a monkey toy, a key). They recur in an intervisual, self-referential play, often participating in construction of open endings and implying the impossibility of giving unequivocal answers.

## **V. Film i serial**



**Piotr Kurpiewski**

ORCID: 0000-0002-3040-9734

Uniwersytet Gdański

# **Czytankowy heroizm, niewygodny rewizjonizm czy historyczny realizm? O różnych drogach polityki pamięci we współczesnym polskim kinie historycznym — rekonesans**

**Słowa kluczowe:** film historyczny, historiofotia, polityka historyczna, pamięć zbiorowa, pedagogika dumy, pedagogika wstydu

**Keywords:** historical fiction film, historiophoty, politics of memory, collective memory, pedagogy of pride, pedagogy of shame

## **Uwagi wstępne**

W ciągu ostatnich kilkunastu lat „polityka pamięci” czy „polityka historyczna” stała się jednym z najżywiej komentowanych pojęć związanych z dyskursem odnoszącym się do współtworzenia określonego obrazu przeszłości przez władze państwowe, różnego rodzaju instytucje (państwowe, religijne i prywatne — o zasięgu ogólnopolskim, regionalnym i lokalnym) czy wreszcie — przez środowisko naukowe, ze szczególnym uwzględnieniem profesjonalnych historyków. Krzysztof Ruchniewicz podaje, że określenia „polityka historyczna” po raz pierwszy użył w 1986 roku niemiecki historyk Christian Meier<sup>1</sup>. Sama werbalizacja pojęcia przed ponad trzydziestu laty pozostaje faktem, należy jednak pamiętać, że o realizowaniu założeń polityki historycznej można mówić już od czasów starożytnych,

---

<sup>1</sup> K. Ruchniewicz, *Polityka historyczna*, [w:] *Historia w przestrzeni publicznej*, red. J. Wojdon, Warszawa 2018, s. 76.



kiedy pojawiły się pisane narracje historyczne, przedstawiające określony punkt widzenia na dzieje<sup>2</sup>.

Autorzy wielu publikacji poświęconych polityce pamięci podkreślają, że zjawisko będące przedmiotem niniejszych rozważań od dekad funkcjonuje w przestrzeni kultury popularnej, szczególnie w filmach o przeszłości. Politycznemu kontekstowi kina historycznego PRL poświęciłem rozważania zawarte w książce *Historia na ekranie Polski Ludowej*<sup>3</sup>. W tym artykule chciałbym natomiast dokonać rekonesansu badawczego związanego z obecnością polityki pamięci we współczesnych polskich filmach historycznych. Od momentu powstania w 2005 roku Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej zaobserwować można lawinowy wręcz wzrost zainteresowania przeszłością wśród polskich twórców filmowych, czego efektem jest niemalże 100 filmów fabularnych zrealizowanych w latach 2005–2018<sup>4</sup>. Gdy spojrzeć się na współczesną polską kinematografię fabularną, trudno nie zauważyć uprzywilejowanej pozycji filmu historycznego. Obrazy o przeszłości mają zapewnione największe finansowanie w PISF-ie, a i wśród widzów cieszą się dużą popularnością<sup>5</sup>. Tak znaczna reprezentacja opisywanego gatunku filmowego powoduje, że w przestrzeni najnowszego kina historycznego można wyróżnić kilka modeli polityki pamięci realizowanej przez twórców filmowych. Uważam, że najbardziej emblematyczne pozostają trzy strategie: heroizacji przeszłości, rewizji historii oraz spojrzenia *stricte* historiozoficznego, w którym pojawia się refleksja nad szeroko rozumianym procesem historycznym.

Tekst poświęcony jest sztuce filmowej, historii i polityce, dlatego warto dodać, że przełom lat 2014/2015 i wygrana wyborów przez Prawo i Sprawiedliwość w znaczący sposób doprowadziły do zmian w rozłożeniu akcentów w polskiej polityce historycznej. Etos pierwszej „Solidarności”, będący domeną rządów PO–PSL, został zastąpiony przez kult powojennego podziemia niepodległościowego i antykomunistycznego, a także znaczące podkreślanie dziejowej roli Kościoła katolickiego w Polsce<sup>6</sup>.

W tym miejscu należy jeszcze wspomnieć o dwóch przeciwstawnych pojęciach — „pedagogika dumy” i „pedagogika wstydu” — które niejako wrosły we

<sup>2</sup> Na przykład Herodot z Halikarnasu, nazywany „ojcem historii”, przedstawił okres wojen grecko-perskich z punktu widzenia Greków, akcentując racje strony greckiej.

<sup>3</sup> P. Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2017.

<sup>4</sup> <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/polskie-kino-historyczne-2005-2018> (dostęp: 27.09.2018).

<sup>5</sup> [https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po\\_2018/Programy\\_Operacyjne\\_PISF\\_2018.pdf](https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po_2018/Programy_Operacyjne_PISF_2018.pdf), s. 18–19 (dostęp: 27.09.2018). W 2016 roku *Wołyń* Wojciecha Smarzowskiego obejrzało w kinach prawie 1,5 miliona widzów, natomiast w 2017 roku *Sztuka kochania — historia Michaliny Wisłockiej* Marii Sadowskiej i *Najlepszy* Łukasza Palkowskiego znalazły się w pierwszej piątce najchętniej oglądanych w kinach filmów polskich — dane za: *Podsumowanie polskiego box office 2016*, <https://www.sfp.org.pl/blog,137,24354,11111111,1,Podsumowanie-polskiego-Box-Office-2016.html> (dostęp: 3.10.2018); *2017 w kinach: dane i podsumowanie*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,26530,1,1,2017-w-kinach-dane-i-podsumowanie.html> (dostęp: 3.10.2018).

<sup>6</sup> W okresie rządów PO–PSL władze państwowe prowadziły szeroko rozumianą współpracę z Kościołem katolickim, jednak po 2015 roku widać intensyfikację działań.

współczesny dyskurs publiczny dotyczący polityki historycznej i pamięci zbiorowej Polaków. Od 2015 roku prominentni działacze Prawa i Sprawiedliwości z prezydentem Andrzejem Dudą na czele akcentują w swych wypowiedziach, że zasadniczym celem ekipy rządzącej jest rezygnacja z pedagogiki wstydu na rzecz pedagogiki dumy — zarówno w wymiarze międzynarodowym, jak i krajowym. Według popularyzatorów obu zestawień pedagogika dumy ma polegać na tworzeniu takiej wizji polskiej historii, która doprowadzi do wywołania poczucia dumy i zadowolenia z faktu bycia Polakiem. Aby osiągnąć ten cel, entuzjaści zjawiska sugerują, by narracje o przeszłości opierały się na podkreślaniu polskich zwycięstw militarnych oraz akcentowaniu wizjonerstwa polskiej myśli. Jednym z naczynych elementów pedagogiki dumy jest utożsamianie polskości z tradycją reprezentowaną przez Kościół katolicki, a wzorców osobowych — bohaterów niezłomnych — poszukuje się przede wszystkim wśród tak zwanych żołnierzy wyklętych oraz działaczy narodowo-katolickich<sup>7</sup>. Swoistym przeciwieństwem ma być pedagogika wstydu — realizowana przez kolejne polskie rządy w latach 1989–2015, polegająca na przywiązaniu do poglądów wynikających z „neoliberalnej ponowoczesności oraz dominacji syndromu politycznej poprawności i multikulturalizmu”<sup>8</sup>, preferująca „politykę niepamięci” historycznej. Narracje związane z pedagogiką wstydu kreują pesymistyczny obraz dziejów Polski przez akcentowanie klęsk i wszelkich przejawów niegodnego zachowania Polaków (kluczowym przewinieniem pozostaje współuczestnictwo w Holocaulście). Warto dodać, że w literaturze naukowej można odnaleźć wyniki badań językoznawczych wskazujących na typowo polityczny kontekst zjawiska, niemający nic wspólnego z rzetelną oceną przeszłości. Na przykład Jacek Lindner tłumaczy pedagogikę wstydu jako „każdą wersję historii, która nie pasuje do wersji oceniającego”<sup>9</sup>.

Przyjrzyjmy się zatem, jak wymienione wątki funkcjonują we współczesnym kinie historycznym.

## Pedagogika dumy — heroiczy model polityki historycznej

Kilka lat temu Krzysztof Kornacki terminem „kinopomnik” nazwał filmy, które dzięki specyficznej poetyce stanowią „ekranową egzemplifikację mitu pa-

<sup>7</sup> Por. np. wypowiedź prezydenta Andrzeja Dudy: *Andrzej Duda: mamy z czego być dumni i powinniśmy być dumni*, Portal Polskiego Radia SA, 30.04.2017, <https://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1759504,Andrzej-Duda-mamy-z-zczego-byc-dumni-i-powinnismy-byc-dumni> (dostęp: 30.11.2018).

<sup>8</sup> E. Ponczek, *Mityzacja pamięci zbiorowej a sprawowanie władzy politycznej w sytuacji uobecniania się konfliktów*, „Transformacje” 2017, nr 1–2 (92–93), s. 339.

<sup>9</sup> J. Lindner, *Nowomowa, magiel, spaczona erystyka? Język publiczny III RP*, „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne” 2014, nr 4, s. 181.

triotyczno-narodowego”<sup>10</sup>. Według gdańskiego historyka kina jedną z naczelnych cech filmowych pomników pozostaje wpisanie struktury fabularnej opowieści w schemat religijnej ofiary. Poza tym do ważnych elementów tego typu obrazów (poza zgodnością z badaniami historycznymi jako warunkiem *sine qua non*) należy podtrzymanie ikonograficznych stereotypów dotyczących narodowej pamięci wizualnej. W swych rozważaniach Kornacki odwoływał się przede wszystkim do *Katynia* (2007) Andrzeja Wajdy, filmu Rafała Wieczyńskiego *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2009), *1920. Bitwy warszawskiej* (2011) Jerzego Hoffmana oraz do *Czarnego czwartku* (2011) Antoniego Krauzego.

W ciągu ostatnich kilku lat pojawiła się grupa nowych filmów patriotycznych, kreujących model bohatera bez skazy, oddanego do końca „sprawie”, której bezdyskusyjna słuszność wynika z narodowo-religijnych pobudek. Szczególnie widoczne jest to w *Karolinie* (2014) Dariusza Reguckiego, *Historii Roja* (2016) Jerzego Zalewskiego, *Zerwanym kłosie* (2016) Witolda Ludwiga oraz w *Wyklętym* (2017) Konrada Łęckiego. Cztery wymienione obrazy, operujące podobną estetyką patriotyczno-religijną, układają się w jednorodne zjawisko przypominające współczesną wersję socrealizmu *à rebours*. Dychotomiczna wizja świata przedstawionego nie pozostawia miejsca na pogłębioną refleksję z racji apriorycznie założonej tezy o świętości Karoliny Kózkówny (1898–1914) — bohaterki hagiograficznych filmów Reguckiego i Ludwiga. Podobna sytuacja ma miejsce w obrazach Zalewskiego i Łęckiego — portretujących w jednostronny sposób Mieczysława Dziemieszkiewicza „Roja” (1925–1951) oraz Franciszka Józefczyka „Lola”<sup>11</sup> — wyklętych żołnierzy antykomunistycznego podziemia niepodległościowego. W tym miejscu warto przytoczyć stwierdzenie Krzysztofa Kornackiego, który precyzyjnie wskazał, że w swych podstawowych założeniach polskie kino socrealistyczne realizowało strategię religijnej opowieści. Badacz przekonywał:

W filmie socrealistycznym nic nie mogło być pozostawione przypadkowi, każdy najmniejszy element musiał mieć swój jednoznaczny sens oceniany jako pozytywny lub negatywny. Nie zawsze mocno uwypuklony, ale łatwo dostrzegalny manichejski z ducha podział świata przedstawionego pociągał za sobą mityczne uporządkowanie czasu [...] oraz mityczne wyobrażenie przestrzeni, to znaczy wyraźny podział na miejsca święte i zdegradowane<sup>12</sup>.

Strategia ta wiedzie prym we wszystkich czterech analizowanych w dalszej części tekstu obrazach.

<sup>10</sup> K. Kornacki, *Kinopomniki. O filmach narodowo-patriotycznych (na marginesie premiery Bitwy warszawskiej)*, „Bliza” 2011, nr 4, s. 127.

<sup>11</sup> Postać inspirowana Józefem Franczakiem pseud. „Lalek” (1918–1963) — najdłużej ukrywającym się żołnierzem antykomunistycznego podziemia niepodległościowego. Reżyser *Wyklętego* Jerzy Zalewski wskazuje, że bohater filmu ma również cechy Franciszka Przysiężniaka „Ojca Jana” (1909–1975) oraz Zdzisława Brońskiego „Uskoka” (1912–1949); por. „*To film o ludziach, a nie o pomnikach*”. *Uroczysta premiera „Wyklętego”*, TVP INFO, 28.02.2017/1.03.2017, <https://www.tvp.info/29280540/to-film-o-ludziach-a-nie-o-pomnikach-uroczysta-premiera-wyklętego> (dostęp: 5.12.2018).

<sup>12</sup> K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu. 1945–1970*, Gdańsk 2004, s. 88.

W obu filmach o Kózkównie postać świętej (beatyfikowanej w 1987 roku przez papieża Jana Pawła II) od początku tworzona jest z perspektywy boskiej opatrności. Ekranowe bohaterki (odpowiednio Marlena Burian w *Karolinie* i Aleksandra Hejda w *Zerwanym kłosie*) funkcjonują poza realistycznym światem, oddając się modlitwie i czerpiąc radość z pracy na rzecz ogniska domowego. Ich bohaterska śmierć w obronie własnego dziewictwa nie wychodzi poza schemat świętej ofiary. Nie dyskutując z przekazami źródłowymi na temat świętości Karoliny Kózkówny, twórcy filmów — decydując się na tak zarysowaną konstrukcję postaci — zrezygnowali z ekranowej wiarygodności na rzecz zbanalizowanej hagiografii, podkreślonej przez mało przekonujące aktorstwo odtwórczyni głównych ról. Tym samym poetykę odwróconego socrealizmu w wersji ultrareligijnej można określić mianem „dewocjonalizmu”. Patrząc z perspektywy religii katolickiej — dalece uproszczona wizja czarno-białego świata dobrych chrześcijan i okrutnych rosyjskich siepaczy prowadzi do ukazania ludowej wiary w sposób pozbawiony wewnętrznej głębi.

Podobna konstrukcja fabularna charakteryzuje *Historię Roja* i *Wyklętego*. Obaj „żołnierze wyklęci” walczą z sowietyzacją powojennej Polski w imię zasady Bóg — Honor — Ojczyzna, co podkreślają filmowe dialogi: „Tu jest Polska” — krzyczą członkowie oddziału „Roj” w jego domu rodzinnym podczas niedzielnej zabawy po mszy świętej. W *Wyklętym* „Wiktor” (Marcin Kwaśny), dowódca oddziału, w którym służy tytułowy bohater, przemawia do swoich żołnierzy: „Ale my jesteśmy! I dopóki mamy broń w ręku, będziemy walczyć o nas i o naszych bliskich. Na przemoc odpowiemy przemocą. To nie jest już tylko kwestia honoru, ale zachowania zwykłej, ludzkiej godności. Niech żyje wolna Polska!”.

Z kolei dobór ekranowych lokacji podkreśla przywiązanie filmowych bohaterów do religii. W obu filmach występują liczne sceny modlitwy protagonistów w sakralnych przestrzeniach, które jednoznacznie wskazują na ich mocne przywiązanie do katolicyzmu. Podczas niedzielnej mszy świętej „Rój” prosi księdza o udzielenie głosu, by niczym kapłan mógł powiedzieć do zgromadzonych: „W tej opoce polskości, w kościele Chrystusowym, chcemy się z wami Polacy podzielić naszą troską. Widzicie, jak szatan podzielił to nasze społeczeństwo, bolszewicki antychryst wyzwolił w nas najgorsze cechy!”. „Lolo” natomiast próbuje przekonać niechętnego księdza do udzielenia ślubu jemu i jego wybrance: „byśmy nie żyli w grzechu”, jak mówi. W finale *Wyklętego* ostatni żołnierz podziemia zostaje ostatecznie pojmany, gdy modli się w niewielkim kościółku — z rąk Boga dostaje się w objęcia komunistycznego antychrysta... To tylko przykłady symbolicznych scen, których wiele można odnaleźć w *Historii Roja* i *Wyklętym*, jednak nietrudno zauważyć, że zawarta w filmach symbolika pozostaje toporna i przeważnie oczywista. Patrząc przez pryzmat zaproponowanej poetyki, zaklasyfikowanie obrazów w jednym szeregu z filmami socrealistycznymi wydaje się w pełni uzasadnione.

W uroczystych premierach *Historii Roja*, *Zerwanego kłosa* i *Wyklętego* wzięli udział przedstawiciele najwyższych władz państwowych — prezydent Andrzej

Duda, ministrowie rządu Prawa i Sprawiedliwości (między innymi Mariusz Błaszczak, Robert Gliński, Zbigniew Ziobro, Antoni Macierewicz) oraz prezes TVP Jacek Kurski<sup>13</sup>. W emocjonalnych przemówieniach wyrażali, że są dumni z bohaterów przeszłości ożywionych na ekranie, a także podkreślali walory dydaktyczne przedstawionych filmów. Po przeanalizowaniu słów polityków trudno nie odnieść wrażenia, że omówione obrazy są odbiciem, postulowanej przez rządzących, pedagogiki dumy. W tym wypadku efekt artystyczny zdaje się drugorzędny, a sztuka ustąpiła miejsca polityce, co jak powszechnie wiadomo, nie sprawdza się w dłuższej perspektywie.

Opisywana sytuacja przypomina analogiczne wydarzenia z połowy lat siedemdziesiątych XX wieku, gdy komunistyczny reżyser Bohdan Poręba tworzył arcyważne w swej wymowie filmy neosocrealistyczne<sup>14</sup>. Twórca podkreślał wówczas, że „W polskich filmach historycznych dominują dwa nurty. Pierwszy wydaje na świat malowidła, monumentalne freski, a drugi dziełka ironiczne bądź wręcz szydercze. Nasza historia wymaga oceny poważnej, lecz zarazem serdecznej”<sup>15</sup>. Z perspektywy około czterdziestu lat widać, że dychotomiczna wizja przeszłości, którą proponował Poręba, nie przetrwała próby czasu — dziś jego przesiąknięte politycznymi naleciałościami filmy pozostają dziełami zapomnianymi (poza *Hubalem* z 1973 roku). Taki sam los może czekać obrazy operujące religijno-patriotyczną poetyką — wytwory państwowej pedagogiki dumy.

## **Pedagogika wstydu? Rewizjonistyczny model polityki historycznej.**

Na drugim biegunie filmowego spojrzenia na polską historię lokują się obrazy, w których ekranowa przeszłość funkcjonuje jako pewien szerszy proces, a bohaterowie opowieści są pełnokrwistymi ludźmi popełniającymi błędy, nierzadko kierującymi się własnymi (nie zawsze zgodnymi z logiką) potrzebami. Punktem

<sup>13</sup> Por. m.in. „*Żołnierze Wyklęci to nie jest tylko historia*”. Prezydent na premierze filmu „*Historia Roja*”, TVP Info, 29.02.2016, <https://www.tvp.info/24236321/zolnierze-wykleci-to-nie-jest-tylko-historia-prezydent-na-premierze-filmu-historia-roja> (dostęp: 5.12.2018); *Nasza relacja. Premiera filmu „Zerwany kłos”, czyli o tym, jak talent, zaangażowanie i motywacja potrafią być cenniejsze niż pieniądze*, wPolityce.pl, 15.11.2016/16.11.2016, <https://wpolityce.pl/kultura/315522-nasza-relacja-premiera-filmu-zerwany-klos-czyli-o-tym-jak-talent-zaangazowanie-i-motywacja-potrafia-byc-cenniejsze-niz-pieniadze> (dostęp: 5.12.2018); *Uroczysta premiera filmu „Wyklęty”*, Fundacja PGNiG, [b.d.], <https://fundacja.pgnig.pl/prapremiera-filmu-wyklety/> (dostęp: 5.12.2018).

<sup>14</sup> Por. P. Kurpiewski, Jarosław Dąbrowski *Bohdana Poręby jako przykład neosocrealizmu filmowego*, [w:] *Romantyka rewolucji. Rekonesans filmowy*, red. M. Kowalski, T. Sikorski, Radzymin-Warszawa 2016, s. 137–148; *idem, Bohdana Poręby filmowa wizja Niepodległej. „Polonia Restituta” jako film polityczny i historyczny*, [w:] *1918 — kino polskie wobec odzyskania niepodległości*, red. M. Guzek, P. Zwierzchowski, Bydgoszcz 2020, s. 169–179.

<sup>15</sup> *O Jarosławie Dąbrowskim mówi reżyser Bohdan Poręba*, rozm. E. Dolińska, „Film” 1974, nr 35, s. 7.



wyjścia rewizjonistycznych obrazów o historii pozostaje spojrzenie na kilka jednostek, którym przyszło żyć w skomplikowanym momencie dziejów — w latach II wojny światowej lub w autorytarnym PRL-u. Filmowy rewizjonizm polega w tym wypadku na pokazywaniu faktów niewygodnych z punktu widzenia państwowej polityki pamięci — na przykład udziału części Polaków w Holocauście<sup>16</sup>.

Dla niniejszych rozważań interesujące wydają się trzy filmy: oscarowa *Ida* (2013) Pawła Pawlikowskiego, *Letnie przesilenie* (2014) Michała Rogalskiego i *Zgoda* (2017) Macieja Sobieszczańskiego. Warto zaznaczyć, że filmy Pawlikowskiego i Rogalskiego to opowieści fikcyjne, których akcja rozgrywa się w określonej przestrzeni historycznej. Nieco inaczej jest w przypadku *Zgody*, która stanowi sfikcjonalizowany portret funkcjonowania od lutego do listopada 1945 roku rzeczywistego obozu dla więźniów politycznych „Zgoda” w śląskich Świętochłowicach.

Międzynarodowy sukces *Idy* wywołał ogólnopolską dyskusję na temat współodpowiedzialności Polaków za Holocaust w czasach II wojny światowej. Prawicowa prasa uznała film Pawlikowskiego za „antypolski”, doszukując się przyczyn „zdrady” w żydowskich korzeniach reżysera, natomiast w prasie liberalnej akcentowano szerokie możliwości interpretacyjne obrazu, a także podkreślano jego walory artystyczne<sup>17</sup>. Patrząc z perspektywy polityki pamięci, kameralny film Pawlikowskiego wskazywał na Polaków jako współsprawców Zagłady, którzy dokonali zbrodni na swych żydowskich sąsiadach głównie z przyczyn ekonomicznych. Aby zaakcentować stopień komplikacji stosunków polsko-żydowskich, stereotypowe przedstawienie winy Polaków szło jednak w parze z analogicznym wizerunkiem powojennej „żydokomuny”. Ekranowa Wanda Gruz (Agata Kulesza) w latach stalinizmu jako prokurator wydawała wyroki śmierci w pokazowych procesach żołnierzy podziemia niepodległościowego. Działalność bohaterki (Żydówki z pochodzenia) w aparacie represji wczesnego PRL-u potwierdzała niejako tezę o znacznej reprezentacji osób wyznania mojżeszowego w strukturach komunistycznego państwa. *Idę* można zatem potraktować jako wstęp do dyskusji nad stereotypami — wszak faktem pozostaje, że na liście Sprawiedliwych wśród Narodów Świata najwięcej znajduje się Polaków, natomiast obiegowej opinii o rze-

<sup>16</sup> Por. m.in. szeroko komentowaną publikację *Dalej jest noc* wydaną przez Centrum Badań nad Zagładą Żydów: *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1–2, Warszawa 2018.

<sup>17</sup> Por. m.in. K. Kłopotowski, *Jeżeli mnóstwo ludzi uważa, że mimo Oskara „Ida” jest dla Polski niekorzystna, to trzeba zastanowić się dlaczego. „Spróbujcie zrozumieć Polaków, zamiast prowokować złe uczucia”*, wPolityce.pl, 3.03.2016, <https://wpolityce.pl/kultura/283837-jezeli-mnostwo-ludzi-uwaza-ze-mimo-oskara-ida-jest-dla-polski-niekorzystna-to-trzeba-zastanowic-sie-dlaczego-sprobujcie-zrozumiec-polakow-zamiast-prowokowac-zle-uczucia?strona=1> (dostęp: 6.12.2018); *idem*, „*Ida*” kontra *Grażyna*. *Torbicka to jedna z tych niewielu prawdziwych gwiazd TVP, jakie chce się oglądać*, wPolityce.pl, 22.03.2016, <https://wpolityce.pl/media/286037-ida-kontra-grazyna-torbicka-to-jedna-z-tych-niewielu-prawdziwych-gwiazd-tvp-jakie-chce-sie-ogladac> (dostęp: 6.12.2018); T. Sobolewski, *Światopoglądowe zasięki*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 265, s. 15; D. Subbotko, *Jaki honor, jaka ojczyzna, a co dopiero Bóg?*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 267, s. 12–14.

komej dominacji Żydów w aparacie władzy wczesnej Polski Ludowej przeczą ustalenia współczesnych historyków<sup>18</sup>.

W *Letnim przesileniu* również znalazły się wyraźne sugestie o antysemitycznych inklinacjach Polaków. Karwan (Krzysztof Czeczot) — jeden z pracowników kolei — stwierdza: „Jaki ten Hitler jest, to wszyscy wiedzą, ale za to, że nas od Żydów uwolnił, to mu Polacy po wojnie będą jeszcze pomniki budować, nie?”. Z kolei Leon (Bartłomiej Topa), partner matki głównego bohatera filmu Romka (Filip Piotrowicz), dorabia na co dzień do pensji, szabrując pożydowskie mienie. W filmie pojawia się też sugestia, że brał czynny udział w zabójstwie jednego z kolejarzy. Nieznane są motywy zbrodni, można się jednak domyślić, że pretekstem była złodziejska działalność Leona. Zasadniczą osią fabuły *Letniego przesilenia* pozostaje ukazanie żywotów równoległych — młodego Polaka Romka i jego niemieckiego rówieśnika Guida (Jonas Nay). Postawy obu wchodzących w dorosłość mężczyzn można określić jako ambiwalentne — uczestniczą w II wojnie światowej z konieczności, lecz zajmują ich przede wszystkim sprawy związane z muzycznymi zainteresowaniami czy seksualnością. W pewnym stopniu realizują stereotypowe role przypisane przez historię Polakom i Niemcom. Romek udziela pomocy ukrywającej się Żydówce — trudno jednak doszukiwać się w jego działaniu znamion bezinteresownego bohaterstwa. Chłopak początkowo próbuje zostawić w lesie proszącą o schronienie Bunię (Maria Semotiuk). Ostatecznie pomaga jej, jednak zasadniczych pobudek szlachetnego gestu doszukać się można w erotycznym napięciu, któremu podlega Romek. Z kolei Guido dwukrotnie dopuszcza się mordu na ludności cywilnej. Okoliczności jego działań zawsze są jednak przedstawione z perspektywy sytuacji bez wyjścia, wojennej konieczności. Młody Niemiec, w cywilu słuchający zdegenerowanej muzyki (jazzu), do wojska trafił za karę i by przeżyć, musi poddać się twardym regułom ekstremalnej sytuacji. Rogalski, w stylu narracji nawiązującej do twórczości Andrzeja Munka<sup>19</sup>, pokazuje wojnę w antybohaterskim kluczu — jako ciąg tragicznych wydarzeń, których uczestnicy, bez względu na przynależność narodową, zawsze pozostają przegrani.

Podobną sytuację można zaobserwować w *Zgodzie*, dotykającej skutków II wojny światowej oraz problematyki korzeni PRL-u. Oś fabularną obrazu pozostaje psychologiczna wiwisekcja motywacji głównych bohaterów wydarzeń: Franka (Julian Świeżewski), Erwina (Jakub Gierszał) oraz Anny (Zofia Wichłacz). Akcja filmu rozgrywa się na Śląsku w maju 1945 roku w obozie przejściowym dla Niemców, volksdeutschów, a także Polaków niechętnych nowym, komunistycznym władzom. Naturalistyczna konwencja *Zgody*, nawiązująca do oscarowego *Syna Szawła* László Nemesa, powoduje, że film wypada bardzo wia-

<sup>18</sup> K. Szwagrzyk, *Żydzi w kierownictwie UB. Stereotyp czy rzeczywistość?*, „Biuletyn IPN” 2005, nr 11, s. 37–42.

<sup>19</sup> Świadczy o tym postać kolejarza Leona, wizualnie wystylizowanego na Władysława Orzechowskiego (Kazimierz Opaliński), bohatera klasycznego filmu *Człowiek na torze* (1956) Andrzeja Munka.



rygodnie od strony wizualnej. Sobieszczański stworzył wizję okrutnego świata poprzez umieszczenie akcji w przestrzeni poniemieckiego *Konzentrationslager* oraz zadbał, by plastyczna strona filmu konsekwentnie oddawała tragiczne położenie wszystkich uczestników przedstawionych wydarzeń. Na tle psychologiczno-miłosnej rozgrywki pomiędzy walczącymi o Annę Frankiem i Erwinem Sobieszczański naszkicował panoramę skomplikowanych relacji zamieszkujących śląskie pogranicze Polaków, Niemców, Żydów i Ślązaków. *Zgoda* pokazuje autentycznych ludzi, którym przyszło żyć w czasach tragicznego przełomu, a dodatkową wartością filmu jest z pewnością uniknięcie oskarżycielskiego tonu wobec kogokolwiek.

## Wojciech Smarzowski — współczesny historyk wizualny? Historiograficzny model polityki historycznej<sup>20</sup>

Po śmierci Andrzeja Wajdy (9 października 2016 roku), która zbiegła się w czasie z ogólnopolską premierą *Wołynia* (7 października 2016 roku), pojawiły się głosy, że Wojciech Smarzowski zajmie symboliczne miejsce „sumienia narodu”, zmarłego mistrza polskiej kinematografii<sup>21</sup>. Abstrahując od zasadności (lub nie) takiego stwierdzenia, wypada zauważyć, że co najmniej dwa filmy — *Róża* (2011) oraz wspomniany *Wołyń* — wskazują, iż Smarzowski myśli o przeszłości w sposób komplementarny, historiozoficzny.

W swych historycznych obrazach twórca *Domu złego* przekonuje, że próba zrozumienia przeszłości najlepiej udaje się wtedy, gdy bohaterowie ekranowej wizji dziejów nie są postaciami historycznymi, lecz jedynie prawdopodobnymi uczestnikami przedstawianych wydarzeń. Pokazywanie tak zwanych zwykłych ludzi powoduje, że może znacznie wzrosnąć poziom identyfikacji współczesnych widzów z fikcyjnymi bohaterami, których biografia nie jest w jakikolwiek sposób nacechowana. W tym wypadku nie porównuje się również ekranowych postaci z ich historycznym pierwowzorem, a można skupić się na zrozumieniu prezentowanej epoki oraz jej politycznego i społecznego tła.

Analogicznie reżyser podchodzi do prezentowanych na ekranie wydarzeń — akcja zarówno *Róży*, jak i *Wołynia* nie odtwarza stuprocentowo autentycznych

<sup>20</sup> We fragmencie opisującym twórczość Wojciecha Smarzowskiego odwołuję się do ustaleń zawartych w artykule mojego autorstwa; por. P. Kurpiewski, „*Jesteś ludzkim ścierwem*” — *wykluczenie polityczne i społeczne w filmach historycznych Wojciecha Smarzowskiego*, [w:] *Wykluczeni. Ludzie marginesu w kinematografii światowej*, red. M. Kowalski, T. Sikorski, Radzymin-Warszawa 2017, s. 91–102.

<sup>21</sup> Por. m.in. D. Karaś, *Smarzowski nie zastąpi Wajdy. Z jednego powodu*, Wyborcza.pl — Trójmiasto, 13.10.2016, <http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35635,20830624,mt-smarzowski-nie-zastapi-wajdy-z-jednego-powodu.html> (dostęp: 17.12.2018).

sytuacji z okresu II wojny światowej. Próżno szukać w filmach Smarzowskiego napisów informujących o dacie i godzinie rozgrywanego wydarzenia, jak ma to miejsce na przykład w paradokumentalnym *Czarnym czwartku* (2011) Antoniego Krauze czy w biograficznym *Jacku Strongu* (2014) Władysława Pasikowskiego. Smarzowski podkreśla, że akcja jego filmów rozgrywa się na „tle historycznych wydarzeń”, o których każdorazowo słyszą jego bohaterowie, jednak jako zwykli śmiertelnicy nie uczestniczą w podejmowaniu kluczowych decyzji — zarezerwowanych dla rządzących polityków czy wysokich rangą oficerów wojskowych. Dlatego też twórczość Smarzowskiego można zakwalifikować do kategorii historii społecznej, skupionej na opisie funkcjonowania jednostek w określonym momencie historycznym.

Wydarzenia historyczne ukazane przez twórcę *Drogówki* noszą znamiona prawdopodobieństwa i odnoszą się do historii w swej warstwie ogólnej (i przede wszystkim wizualnej), szczegółowa akcja i bohaterowie pozostają wytworem w pełni fikcyjnym. Tym samym można stwierdzić, że Smarzowskiego interesuje przede wszystkim proces historyczny z jego teleologicznymi zależnościami, w ramach których twórca stara się pokazać na ekranie przyczyny, przebieg i skutki wielkich wydarzeń dziejowych, takich jak II wojna światowa czy początki tworzenia PRL.

Omawiane dzieła reżysera *Domu złego* można zakwalifikować (za Haydenem White'em) do kategorii historiofotii — wizualnej historiografii<sup>22</sup>. Reżyser jest bardzo świadomy tego, że materia filmowa, poprzez którą dokonuje aktu swej wypowiedzi, pozostaje nośnikiem uproszczającym skomplikowane procesy dziejowe. Dlatego też można stwierdzić, że w swym pokazywaniu historii Smarzowski stosuje metodę indukcyjną i przez skupienie się na pewnym drobnym wycinku rzeczywistości formułuje pewne konstatacje natury ogólnej, co wpływa na uniwersalizm jego filmów. To swoiste zacięcie historyczne reżysera jest widoczne nawet w jego współczesnym filmie *Pod Mocnym Aniołem*. W narracyjnie pogmatwanej historii o pisarzu-alkoholiku Jerzym (Robert Więckiewicz) pojawiają się krótkie (czasem kilkunastosekundowe) sceny rozgrywające się w przeszłości. Są one wizualnym potwierdzeniem wspomnień poszczególnych uczestników terapii odwykowej, w której bierze udział główny bohater filmu. Opowieści kolejno „Przodownika” (Lech Dyblik), „Inżyniera” (Krzysztof Kiersznowski), „Królowej Kentu” (Iwona Bielska), głównego bohatera Jerzego (dwie historie — o doktorze Swobodzicze i pradziadku Kubicy), Mani (Kinga Preis) i Joanny (Iwona Wszółkówna) przenoszą widzów w przeszłość — najczęściej w czasy PRL-u. W jednym przypadku (opowieść o pradziadku Jerzego — starym Kubicy) reżyser cofa się do przełomu XIX i XX stulecia. Te krótkie sceny stanowią ewidentne potwierdzenie, że historia jest bardzo ważna dla Smarzowskiego i to właśnie w przeszłości twórca szuka przyczyn dzisiejszych niepowodzeń i problemów.

<sup>22</sup> H. White, *Historiografia i historiofotia*, przeł. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 117.

Generalnie rzecz ujmując, wnioski reżysera dotyczące historii są, jak cała jego twórczość, przesiąknięte pesymizmem. Wielkie wydarzenia historyczne każdorazowo łączą się z cierpieniem niewinnych ludzi i umieszczeniem ich poza nawiasem politycznym, społecznym, terytorialnym i narodowym. Fikcyjni bohaterowie opowieści historycznych Smarzowskiego to ludzie borykający się z problemem wykluczenia. Reżyser wiąże odrzucenie z uwikłaniem swych postaci w niezależne od nich działanie wielkiej polityki, która steruje procesem historycznym.

Wielkie wydarzenie polityczne, jakim była II wojna światowa, jest tłem dwóch najpoważniejszych (jak podkreśla twórca<sup>23</sup>) filmów Wojciecha Smarzowskiego — *Róża* i *Wołyń*. Wykluczeni bohaterowie tych opowieści: Tadeusz (Marcin Dorociński) i Róża (Agata Kulesza) oraz Zosia Głowacka (Michalina Łabacz) to postaci-symbole, w których odbijają się problemy Polski, Polaków, Ukraińców, Niemców oraz Mazurów i Kresowiaków.

W epickim *Wołyń*, którego akcja rozgrywa się w kilku wołyńskich wsiach w latach 1939–1943, problem wykluczenia politycznego dotyczy zarówno Polaków, jak i Ukraińców. W początkowych partiach filmu obserwujemy, w jaki sposób kształtowały się relacje polsko-ukraińskie u schyłku istnienia II Rzeczypospolitej. Smarzowski podkreśla, że do września 1939 roku Ukraińcy byli traktowani jak obywatele drugiej kategorii, wobec których Polacy prowadzili agresywną politykę narodowościową (na przykład akcja polonizacyjno-rewindykacyjna w 1938 roku<sup>24</sup>). W filmie zasygnalizowane jest to szczególnie podczas trwania wesela Polki Heleny (Maria Sobocińska) z Ukraińcem Vasylem (Oleksandr Zbarazkyi). Polski sołtys Maciej Skiba (Arkadiusz Jakubik) z wyższością odnosi się do ukraińskich mieszkańców wsi, a sami Ukraińcy pokątnie rozmawiają o różnorodnych szykanach ze strony Lachów — o zamykaniu ukraińskich szkół, burzeniu cerkwi czy uniemożliwianiu studiowania na polskich uczelniach.

Wszystko odwraca wybuch II wojny światowej i niemiecko-sowiecki najeżdż na Polskę. W symbolicznej scenie obserwujemy, jak przy cerkwi Ukraińcy „składają swą ciemnośćcielkę Polskę do grobu”. Dla skrajnych nacjonalistów ukraińskich wojna staje się dobrym pretekstem do przeprowadzenia odwetu na Polakach, przy milczącej aprobacie Niemców. Sytuacja wymyka się spod kontroli i oczami głównej bohaterki *Wołyń* oglądamy kolejne akty ludobójstwa, których apogeum miało miejsce latem 1943 roku.

Film Smarzowskiego pokazuje skutki prowadzenia skrajnej — wykluczającej polityki narodowościowej. W dwudziestoleciu międzywojennym Polacy konsekwentnie pozbawiali Ukraińców możliwości awansu społecznego. Narosłe przez lata animozje wybuchły z całą mocą podczas wojny, gdy Ukraińcy, uwiedzeni mglistą wizją rychłego powstania niezależnego państwa, postanowili dokonać

<sup>23</sup> Muszę zerować głowę. Z Wojciechem Smarzowskim rozmawiał Rafał Pawłowski, <http://le.galnakultura.pl/czytelnia-kulturalna/rozmowy/news/2558,wojtek-smarzowski> (dostęp: 1.12.2018).

<sup>24</sup> J. Tazbir, *Okrutni księża, grzeszne mniszki. Rosjanie są przekonani, że katolicy od dawna przesładują prawosławie*, „Polityka” 2002, nr 23, s. 69–71.

ludobójstwa na Polakach, by uzyskać jednolity etnicznie teren zamieszkiwany wyłącznie przez ludność ukraińską.

Postać filmowej Zosi jawi się tym bardziej tragicznie — jej wykluczenie odbywa się na wszystkich możliwych płaszczyznach. W wyniku wielkiej polityki Zosia traci swą wielką miłość — Petra (Vasili Vasylyk), następnie jej mąż Maciej ginie z rąk Ukraińców. Podczas rzezi wołyńskiej dom Zosi zostaje zniszczony, banderowcy mordują jej rodziców, a w wyniku polskiego odwetu ginie także jej siostra wraz z całą rodziną. Można również stwierdzić, że symbolicznie Zosia zostaje pozbawiona swej narodowości — po rzezi już sama nie wie, jak ma określać samą siebie — jednak w niewralgicznych momentach ucieczki pomogła jej znajomość prawosławnego obrządku religijnego, ukraińska kobieta powiedziała, w którą stronę ma uciekać, a od niechybnej śmierci z rąk banderowców uchronił ją powracający z frontu wschodniego oddział niemieckich żołnierzy. Nie dziwi więc, że w ostatnich scenach *Wołynia* widzimy, jak główna bohaterka popada w obłęd.

Okrucieństwo wojny jako wykluczającego wydarzenia politycznego jest również przewodnim tematem chronologicznie wcześniej zrealizowanej *Róży*. Zasadnicza akcja filmu rozgrywa się tuż po zakończeniu II wojny światowej, natomiast w retrospekcjach obserwujemy proces wyzwiania ziem polskich spod okupacji hitlerowskiej.

Tadeusz i Róża to ludzie, którym wojna zabrała wszystko — rodziny, szczęście, perspektywy, zdrowie i w przypadku tytułowej bohaterki — życie. Pochodząca z Mazur Róża, podobnie jak Zosia Głowacka z *Wołynia*, na różne sposoby doświadcza wykluczenia. Bohaterka staje się, wraz z setkami innych kobiet, zdobyczą wojenną radzieckich żołnierzy, którzy podczas wyzwolenia dokonują brutalnych gwałtów zbiorowych na mieszkankach mazurskiej ziemi. By ratować godność nastoletniej córki Jadwigi (Malwina Buss), Róża decyduje się zostać kochanką radzieckiego oficera, co niesie z sobą wykluczenie z lokalnej społeczności (jedna z sąsiadek określa ją mianem „ruskiej szmaty”). Nowa polsko-radziecka władza oznacza dla Róży przymus opuszczenia rodzinnego gospodarstwa, które w pocie czoła zbudowała przed wojną z mężem Johannem (Arkadiusz Janiczek). Jedynym wyjściem z sytuacji jest kolejne wykluczenie i podpisanie polskiej listy narodowościowej, na co godzi się ze względu na córkę. Ostatecznie, w wyniku powikłań będących skutkami wielokrotnych gwałtów, Róża umiera w boleściach przy boku Tadeusza (Marcin Dorociński).

W podobnie trudnych okolicznościach znajduje się główny bohater filmu — były żołnierz Armii Krajowej, który podczas powstania warszawskiego był świadkiem zamordowania przez Niemców jego ukochanej żony Anny (Karolina Porcari). Postać Tadeusza (imię z pewnością nieprzypadkowe!) symbolizuje przedwojenną przegraną Polskę. Obserwujemy, jak stopniowo nowa, brutalna władza ludowa — w osobie ubeka Kazika (Szymon Bobrowski) — wyklucza z rzeczywistości osoby, które nie chcą zgodzić się na poniżającą współpracę. Niechęć Tadeusza do politycznego zaangażowania po stronie komunistów prowadzi

do uwięzienia bohatera i poddania go brutalnemu śledztwu. Po wyjściu z więzienia strzęp człowieka, który kiedyś był Tadeuszem, wraca po Jadwigę i zabiera ją z gospodarstwa, które przejęli Władek i Amelia (Jacek Braciak i Kinga Preis) — napływowi Kresowiaczy.

*Róża* w najbardziej chyba sugestywny sposób pokazuje problem wykluczenia związanego z funkcjonowaniem tak zwanej wielkiej polityki. Emocjonalny odbiór opowieści o Tadeuszu i Róży sprowokował wielką dyskusję; swoistym podsumowaniem jest wydana w 2016 roku monografia filmu autorstwa Andrzeja Szpulaka, który we wstępie do książki napisał, że „[*Róża*] sprzyja podejściu z boku, bez mniej lub bardziej spetryfikowanej wizji przeszłości, która generowałaby stereotypowe sposoby jej przedstawiania”<sup>25</sup>. Tym samym film stał się uniwersalną przypowieścią o funkcjonowaniu człowieka w czasach wielkich przełomów.

## Podsumowanie

Niniejsze rozważania poświęcone są dwóm najbardziej wyrazistym (przeciwstawnym) modelom współczesnej polityki historycznej, która znajduje odbicie w polskich filmach fabularnych dotyczących przeszłości. Historiograficzny model polityki pamięci reprezentowany przez dzieła Smarzewskiego pozostaje zjawiskiem osobnym, choć w ciągu ostatnich trzynastu lat przynajmniej kilku twórców realizowało filmy, w których ekranowa przeszłość została opisana w wielostronny sposób<sup>26</sup>. Elementy polityki historycznej obecne są również w gatunkowych obrazach o przeszłości — w atrakcyjnych dramaturgicznie filmach biograficznych (na przykład *Bogowie*, *Ostatnia rodzina*) czy w propozycjach z pogranicza sensacji i thrillera (na przykład *Czerwony pajak*, *Ach, śpij kochanie*), jednak obrazy te zasługują na osobne rozważania analityczne.

Na koniec wypada stwierdzić, że polityka historyczna pozostaje doraźnym zabiegiem, który z upływem czasu traci swe ideologiczne ostrze, a wartość dzieła filmowego mierzy się przede wszystkim walorami artystycznymi. Powołując się na przykład odbioru twórczości wspomnianego wcześniej Andrzeja Munka, nietrudno odnaleźć pewne analogie między funkcjonowaniem współczesnej kinematografii a dziejami kina PRL na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Uprawnione wydaje mi się porównywanie okresu „polskiej szkoły filmowej” z bieżącymi dokonaniem dzisiejszego kina z racji międzynarodowego uznania, jakiemu wówczas i współcześnie podlega nadwiślańska sztuka filmowa. Munk — naczelny szyderca i prowokator rodzimej X muzy — na łamach prasy odsądzany był od czci i wiary przez ideologów Polski Ludowej z powodu oparcia się na gombrowiczowskiej prześmiewczej metodzie opisu świata przedstawione-

<sup>25</sup> A. Szpulak, *Róża*, Poznań 2016, s. 28.

<sup>26</sup> Wymienić można między innymi *Katyń*, *Różyczkę*, *Czarny czwartek*. *Janek Wiśniewski padł*, *Tajemnicę Westerplatte*, *Syberiadę polska*, *Ptaki śpiewają w Kigali* czy *Kamerdynera*.



go<sup>27</sup>. Po latach jednak jego twórczość traktowana jest z należąca atencją, a *Eroica* czy *Zezowate szczęście* nadal funkcjonują w publicznym dyskursie jako dzieła ponadczasowe i wieloznaczne, trafnie opisujące kondycję Polski i Polaków. Na gruncie współczesnego kina historycznego może zadziałać podobny mechanizm — nieoczywiste obrazy spod znaku „pedagogiki wstydu” po latach zyskują nowe konteksty interpretacyjne, natomiast dumne filmy obozu władzy mogą popaść w zapomnienie z racji swej artystycznej mizerii. Czy rzeczywiście tak będzie? Upływ czasu zweryfikuje odpowiedź na to pytanie, ale uważam, że w wypadku sztuki realizowanie polityki historycznej udaje się jedynie wtedy, gdy dzieło niesie z sobą przede wszystkim wysokie walory artystyczne. W przeciwnym razie odbiorcy szybko tracą zainteresowanie takim wytworem.

## Bibliografia

### Opracowania

- Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1–2, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2018.
- Engelking B., Grabowski J., *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1–2, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2018.
- Jankun-Dopartowa M., *Andrzej Munk ginie w wypadku*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2006.
- Kornacki K., *Kino polskie wobec katolicyzmu. 1945–1970, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004.
- Kornacki K., *Kinopomniki. O filmach narodowo-patriotycznych (na marginesie premiery Bitwy warszawskiej)*, „Bliza” 2011, nr 4 (9).
- Kurpiewski P., *Bohdana Poręby filmowa wizja Niepodległej. „Polonia Restituta” jako film polityczny i historyczny*, [w:] *1918 — kino polskie wobec odzyskania niepodległości*, red. M. Guzek, P. Zwierchowski, Wydawnictwo Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2020.
- Kurpiewski P., *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017.
- Kurpiewski P., Jarosław Dąbrowski *Bohdana Poręby jako przykład neosocrealizmu filmowego*, [w:] *Romantyka rewolucji. Rekonesans filmowy*, red. M. Kowalski, T. Sikorski, Wydawnictwo von Borowiecky, Radzymin-Warszawa 2016.
- Kurpiewski P., „*Jesteś ludzkim ścierwem*” — wykluczenie polityczne i społeczne w filmach historycznych *Wojciecha Smarzowskiego*, [w:] *Wykluczeni. Ludzie marginesu w kinematografii światowej*, red. M. Kowalski, T. Sikorski, Wydawnictwo von Borowiecky, Radzymin-Warszawa 2017.
- Lindner J., *Nowomowa, magiel, spaczona erystyka? Język publiczny III RP*, „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne” 2014, nr 4.
- Maciejewski Ł., *Kogo kręci historia? Polskie kino historyczne*, [w:] *Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- O Jarosławie Dąbrowskim mówi reżyser Bohdan Poręba*, rozm. E. Dolińska, „Film” 1974, nr 35.

<sup>27</sup> M. Jankun-Dopartowa, *Andrzej Munk ginie w wypadku*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2006, s. 114–115.

- Ponczek E., *Mityzacja pamięci zbiorowej a sprawowanie władzy politycznej w sytuacji uobecniania się konfliktów*, „Transformacje” 2017, nr 1–2 (92–93).
- Ruchniewicz K., *Polityka historyczna*, [w:] *Historia w przestrzeni publicznej*, red. J. Wojdon, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2018.
- Sobolewski T., *Światopoglądowe zasieki*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 265.
- Subbotko D., *Jaki honor, jaka ojczyzna, a co dopiero Bóg?*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 267.
- Szpułak A., *Róża*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2016.
- Szwagrzyk K., *Żydzi w kierownictwie UB. Stereotyp czy rzeczywistość?*, „Biuletyn IPN” 2005, nr 11.
- Tazbir J., *Okrutni księża, grzeszne mniszki. Rosjanie są przekonani, że katolicy od dawna prześladowają prawosławie*, „Polityka” 2002, nr 23.
- White H., *Historiografia i historiofotia*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.

## Filmografia

- 1920. Bitwa warszawska*, reż. Jerzy Hoffman, Polska 2011.
- Czarny czwartek*, reż. Antoni Krauze, Polska 2011.
- Człowiek na torze*, reż. Andrzej Munk, Polska 1956.
- Eroica*, reż. Andrzej Munk, Polska 1957.
- Historia Roja*, reż. Jerzy Zalewski, Polska 2016.
- Hubal*, reż. Bohdan Poręba, Polska 1973.
- Ida*, reż. Paweł Pawlikowski, Polska 2013.
- Jack Strong*, reż. Władysław Pasikowski, Polska 2014.
- Karolina*, reż. Dariusz Regucki, Polska 2014.
- Katyń*, reż. Andrzej Wajda, Polska 2007.
- Letnie przesilenie*, reż. Michał Rogalski, Polska 2014.
- Pod Mocnym Aniołem*, reż. Wojciech Smarzowski, Polska 2013.
- Popieluszko. Wolność jest w nas*, reż. Rafał Wierzyński, Polska 2009.
- Róża*, reż. Wojciech Smarzowski, Polska 2011.
- Syn Szawła (Saul fia)*, reż. László Nemes, Węgry 2015.
- Wołyń*, reż. Wojciech Smarzowski, Polska 2016.
- Wyklęty*, reż. Konrad Łęcki, Polska 2017.
- Zerwany kłos*, reż. Witold Ludwig, Polska 2016.
- Zezowate szczęście*, reż. Andrzej Munk, Polska 1960.
- Zgoda*, reż. Maciej Sobieszczęński, Polska 2017.

## Źródła internetowe

- 2017 w kinach: dane i podsumowanie*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,26530,1,1,2017-w-kinach-dane-i-podsumowanie.html>.
- Andrzej Duda: mamy z czego być dumni i powinniśmy być dumni*, Portal Polskiego Radia SA, 30.04.2017, <https://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1759504,Andrzej-Duda-mamy-z-czego-byc-dumni-i-powinnismy-byc-dumni>.
- Karaś D., *Smarzowski nie zastąpi Wajdy. Z jednego powodu*, Wyborcza.pl — Trójmiasto, 13.10.2016, <http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35635,20830624,mt-smarzowski-nie-zastapi-wajdy-z-jednego-powodu.html>.
- Kłopotowski K., *„Ida” kontra Grażyna. Torbicka to jedna z tych niewielu prawdziwych gwiazd TVP, jakie chce się oglądać*, wPolityce.pl, 22.03.2016, <https://wpolityce.pl/media/286037-ida>



- kontra-grazyna-torbicka-to-jedna-z-tych-niewielu-prawdziwych-gwiazd-tvp-jakie-chce-sie-ogladac.
- Kłopotowski K., *Jeżeli mnóstwo ludzi uważa, że mimo Oskara „Ida” jest dla Polski niekorzystna, to trzeba zastanowić się dlaczego. „Spróbujcie zrozumieć Polaków, zamiast prowokować złe uczucia”*, wPolityce.pl, 3.03.2016, <https://wpolityce.pl/kultura/283837-jezeli-mnostwo-ludzi-uwaza-ze-mimo-oskara-ida-jest-dla-polski-niekorzystna-to-trzeba-zastanowic-sie-dlaczego-sprobujcie-zrozumiec-polakow-zamiast-prowokowac-zle-uczucia?strona=1>.
- Muszę zerować głowę. Z Wojciechem Smarzewskim rozmawiał Rafał Pawłowski*, <https://poranny.pl/wojtek-smarzewski-musze-zerowac-glowe/ar/12079500>.
- Nasza relacja. Premiera filmu „Zerwany kłos”, czyli o tym, jak talent, zaangażowanie i motywacja potrafią być cenniejsze niż pieniądze*, wPolityce.pl, 15.11.2016/16.11.2016, <https://wpolityce.pl/kultura/315522-nasza-relacja-premiera-filmu-zerwany-klos-czyli-o-tym-jak-talent-zaangazowanie-i-motywacja-potrafia-byc-cenniejsze-niz-pieniadze>.
- Podsumowanie polskiego Box Office 2016*, <https://www.sfp.org.pl/blog.137,24354,11111111,1,Podsumowanie-polskiego-Box-Office-2016.html>.
- Polski Instytut Sztuki Filmowej, <https://www.pisf.pl/>.
- Polskie kino historyczne 2005–2018*, <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/polskie-kino-historyczne-2005-2018>.
- Programy Operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej*, [https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po\\_2018/Programy\\_Operacyjne\\_PISF\\_2018.pdf](https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po_2018/Programy_Operacyjne_PISF_2018.pdf)
- Stowarzyszenie Filmowców Polskich, <https://www.sfp.org.pl/>.
- „To film o ludziach, a nie o pomnikach”. Uroczysta premiera „Wyklętego”*, TVP INFO, 28.02.2017/1.03.2017, <https://www.tvp.info/29280540/to-film-o-ludziach-a-nie-o-pomnikach-uroczysta-premiera-wyklętego>.
- Uroczysta premiera filmu „Wyklęty”*, Fundacja PGNiG, [b.d.], <https://fundacja.pgnig.pl/prapremiera-filmu-wyklęty/>.
- „Żołnierze Wyklęci to nie jest tylko historia”. Prezydent na premierze filmu „Historia Roja”*, TVP INFO, 29.02.2016, <https://www.tvp.info/24236321/zolnierze-wyklęci-to-nie-jest-tylko-historia-prezydent-na-premierze-filmu-historia-roja>.

## **Reading book heroism, inconvenient revisionism or historical realism? Different paths of memory politics in contemporary Polish historical movies: A reconnaissance**

### Summary

This paper aims to reflect on various aspects of memory politics present in contemporary historical cinema. All films depicting the past carry certain theses or thoughts of a political nature meant to strengthen the contemporary discourse on Polish (and not only) history. The paper presents analyses of three sorts of memory politics: pedagogy of pride, pedagogy of shame and visual historiography (historiophoty). The black-and-white heroism referred to as the reading book heroism presented in *Caroline (Karolina)*, *History of Roj (Historia Roja)*, *Broken ear of grain (Zerwany kłos)* and in *The Outcast (Wyklęty)* are examples of pedagogy of pride, favoured by the current Polish authorities from the Law and Justice party (Prawo i Sprawiedliwość). Such works as the Oscar-winning *Ida*, *Summer solstice (Letnie przesilenie)* and *Consent (Zgoda)* are, in turn, emanations of the so-called pedagogy of shame and can be seen as a reference to the message of ambiguous

masterpieces from the period of the 'Polish film school', in particular to the artistic output of Andrzej Munk. A separate place is to be dedicated to historical works by Wojciech Smarzowski, who in *Rose (Róża)* and *Volhynia (Wołyń)* consistently creates visually credible tales of history in order to reflect in a general manner on the non-existent world of the past and ordinary people living therein.

The main conclusion of the article is the statement that historical politics functioning in films depicting the past is meant to be a temporary intervention which may function in a long-term perspective only, given the high artistic quality of the artwork. Otherwise the movie quickly falls into oblivion and loses its influence on the collective social memory.



**Wojciech Kajtoch**

ORCID: 0000-0003-3000-2384

Uniwersytet Jagielloński

## **Czy Szekspira da się „przerobić” na kryminal? O niektórych nowych, „uwspółcześniających” filmowych adaptacjach dzieł wielkiego dramaturga**

**Słowa kluczowe:** film fabularny przełomu XX i XXI wieku, filmowe adaptacje dzieł Szekspira, Michael Almereyda, Ralph Fiennes, Geoffrey Wright, Mark Brozel, Jewgienij Zwiezdakow, film kryminalny, adaptacja filmowa *Hamleta*, adaptacja filmowa *Koriolana*, adaptacja filmowa *Cymbelina*

**Keywords:** feature film (20th/21st century), Shakespeare screen adaptations, Michael Almereyda, Ralph Fiennes, Geoffrey Wright, Mark Brozel, Yevheniy Zvizdakov, detective film, *Hamlet* screen adaptation, *Coriolanus* screen adaptation, *Cymbeline* screen adaptation

Wedle polskiej, w miarę aktualnej, Wikipedii, do 2015 roku dokonano 420 pełnometrażowych filmowych adaptacji dzieł Williama Szekspira, lecz w sumie trudno je policzyć. Pierwsza adaptacja, *Król Jan* z 1898 roku, trwała trzy minuty. Opublikowana w haśle w Wikipedii lista 65 zdaniem wikipedystów najbardziej znanych obrazów przynosi 3 filmy z lat dwudziestych, 2 — z trzydziestych, 8 — z czterdziestych i pięćdziesiątych, 12 — z sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a 20 przypada na kolejne dwudziestolecie. Od 2000 roku odnotowano 19 adaptacji. Jeśli wierzyć Oldze Katafiasz, 100 ekranizacji miał *Hamlet*, po 50 — *Romeo i Julia* oraz *Makbet*, a „szekspirowska średnia” wynosi około 20 adaptacji każdego ekranizowanego dzieła<sup>1</sup>.

Wśród wymienionych na wspomnianej liście znajdują się obrazy Orsona Wellesa (*Henryk V* — 1944, *Macbeth* — 1948, *Otello* — 1952, *Falstaff* — 1965), Laurence’a Oliviera (*Hamlet* — 1948, *Ryszard III* — 1955), Grigorija Kozincewa

<sup>1</sup> O. Katafiasz, *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*, Kraków 2012, s. 135.

(*Hamlet* — 1965, *Król Lear* — 1971), Petera Greenaway (*Księgi Prospera* — 1991), Akiry Kurosawy (*Zły śpi spokojnie* — 1960, *Tron we krwi* — 1957, *Ran* — 1985), Romana Polańskiego (*Tragedia Makbeta* — 1971) — że wymienię tylko te nazwiska reżyserów, które mówią mi najwięcej lub są ogólnie znane, albo szekspirowskie filmy tych reżyserów odbiły się szczególnie głośnym echem, albo — na koniec — kojarzą się oni przede wszystkim z ekranizacjami Szekspira, jak wymieniony Kozincew. W każdym razie lista może imponować i dowodzi, że termin „kino szekspirowskie” jest pełen treści.

\* \* \*

Istnieje też inny termin: „nowe kino szekspirowskie”<sup>2</sup> — występujące od lat dziewięćdziesiątych XX stulecia. Najbardziej chyba znanym (w każdym razie w popkulturze) przedstawicielem tego nurtu jest jak na razie obraz Baza Luhrmanna *Romeo i Julia* — 1996, najbardziej płodnym reżyserem Kenneth Branagh (*Henryk V* — 1989, *Wiele hałasu o nic* — 1993, *Hamlet* — 1996, *Stracone zachody miłości* — 2000, *Jak wam się podoba* — 2006), a najbardziej szokującą ekranizacją *Tytus Andronikus. Wódz rzymskich legionów* Julie Taymor z 1999 roku. Mieszczą się w nim filmy, które mnie tu zainteresowały. Będą to:

— *Hamlet*, produkcja USA z 2000 roku, w reżyserii Michaela Almereydy z Ethanem Hawke’em w roli Hamleta, Kyle’em MacLachlanem w roli Króla i Julią Stiles jako Ofelią;

— angielski *Koriolan* (oryg. *Coriolanus*) z 2011 roku, w reżyserii Ralpa Fiennesa, z reżyserem w roli Koriolana, a przede wszystkim Vanessą Redgrave jako Wolumnią<sup>3</sup> oraz plejadą aktorów, między innymi z byłej Jugosławii;

— australijski *Macbeth* z 2006 roku, w reżyserii Geoffreya Wrighta;

— *Cymbelin* (oryg. *Cymbeline*) Michaela Almereydy z 2014 roku (polski tytuł: *Anarchia*), z Edem Harrisem jako Cymbelinem i Millą Jovovich w roli Królowej<sup>4</sup>;

— odcinek *Macbeth* angielskiego czteroodcinkowego serialu BBC *Shakespeare-Told* z 2005 roku, w reżyserii Marka Brozela, z Jamesem McAvoyem w tytułowej roli;

— odcinki 3 i 4, pod wspólnym tytułem *Hamlet*, czteroodcinkowego rosyjskiego serialu Jewgienija Zwiezdakowa *Diekoracy ubijstwa*<sup>5</sup> z 2015 roku.

<sup>2</sup> Por. S. Kołos, *Nowe kino szekspirowskie: adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2007, s. 275.

<sup>3</sup> Tu i dalej imiona bohaterów dramatu według klasycznego, dziewiętnastowiecznego przekładu Józefa Paszkowskiego (dostępny na przykład w: W. Szekspir, *Tragedie*, t. 1, przeł. J. Paszkowski, L. Ulrich, Warszawa 1973).

<sup>4</sup> Imiona według wydania: W. Shakespeare, *Dziela. Cymbeline król Brytanii*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1983.

<sup>5</sup> Oryg. *Декорации убийства*, reż. Евгений Звездаков.

Filmy te charakteryzują się tym, że umieszczają akcję Szekspirowskich dramatów we współczesnej rzeczywistości, idąc niejako w ślady Akiry Kurosawy, który temu dał klasyczny przykład w *Zły śpi spokojnie*<sup>6</sup> ponad pięćdziesiąt lat temu, a także podążają tropem o wiele mniej znanego angielsko-amerykańskiego dramatu gangsterskiego *Joe MacBeth*<sup>7</sup> z roku 1955 (filmów tych jednak nie omówię, gdyż opisuję adaptacje najnowsze), a równocześnie przecież starają się w jakiś sposób być wierne dziełom, których akcję przenoszą w epokę zdecydowanie różną od czasów elżbietańskich, a tym bardziej od wczesnego średniowiecza lub rzymskiej starożytności, w których dzieje się akcja oryginalnych utworów.

Oczywiście akcję *Makbeta* i *Hamleta* przenoszono już w różne epoki i kultury — na przykład w późne średniowiecze, do feudalnej Japonii, w XIX wiek itp. — co sprzyjało podkreśleniu absolutnego uniwersalizmu problematyki etycznej czy psychologicznej, ale przeniesienie we współczesność stworzyło całkowicie nietypowe problemy. Związane są one z kolejnym motywem wspólnym dla wybranych filmów: wszystkie mówią o różnego rodzaju przestępstwach i zbrodniach. Dlatego nie zajmują się tu dziełem Luhrmanna, jednak *Romeo i Julia* to przede wszystkim historia miłosna, mimo że — jak to u Szekspira — krew też się tam leje, lecz chyba nie tak obficie, by nadać romansowi wszech czasów kryminalny charakter.

Przenosząc akcję Szekspirowskich dramatów we współczesność, a równocześnie pragnąc zachować w jak największym stopniu i akcję, i wierność językowi pierwowzorów, reżyserzy popadali w różnego rodzaju sprzeczności. Chcąc z kolei dowieść, że wykorzystując szekspirowskie motywy, można oddać treść dramatów, używając metaforyki lub różnorodnych aluzji — ryzykowali osłabieniem lub zerwaniem związków z pierwowzorem.

\* \* \*

Rozpatrzmy wpieryw *Hamleta* i mechanizmy, które zastosowano, chcąc akcję uwspółcześnić, a jednocześnie zachować maksymalną wierność ważnym sensom pierwowzoru.

*Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*<sup>8</sup> jest — jak powszechnie wiadomo — tragedią zemsty. Młody książę, zobowiązany przez ducha zabitego ojca, musi ukarać zbrodniczego wuja, nie spieszy mu się jednak, gdyż po pierwsze, musi zy-

<sup>6</sup> Oryg. *Warui yatsu hodo yoku nemuru*, Japonia 1960. Akcja dzieje się we współczesnej Japonii. O filmie można przeczytać w każdej książce poświęconej japońskiemu reżyserowi i w prawie każdej publikacji omawiającej filmowe adaptacje sztuk Szekspira. Piszę „prawie”, bo nie wspomina o nim na przykład Monika Sosnowska w niedawno wydanej książce *Hamlet uzmysłowiony* (Łódź 2013, s. 200). Czyżby więc o tej adaptacji zaczęto powoli w Polsce zapominać?

<sup>7</sup> Reż. Ken Hughes; w rolach głównych: Paul Douglas i Ruth Roman, akcję dramatu przeniesiono do USA lat trzydziestych.

<sup>8</sup> Posługuję się wydaniem: W. Shakespeare, *Dzieła. Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1982.

skać pewność, czy zbrodnia miała miejsce, po drugie zaś, wie, że skrzywdziłby matkę, królową Gertrudę, która nie wiedziała o morderstwie, a teraz jest zakochaną żoną zbrodniarza. Na domiar złego Claudiusa (w innych przekładach — Klaudiusza) nie tak łatwo zabić, gdyż ten, nabrawszy podejrzeń, od razu zaczyna Hamleta śledzić i przygotowuje stosowną kontrację. Hamlet waha się, symuluje szaleństwo, zabija omyłkowo Poloniusa — ojca swej ukochanej Ofelii, która w rezultacie popełnia samobójstwo. Król wykorzystuje sytuację, namawia do zemsty Laertes — brata Ofelii i Hamlet zostaje zabity, wcześniej dokonując jednak ostatecznej zemsty na królu. Laertes też ginie. Przypadkowo ginie także królowa.

Tak wygląda znane chyba każdemu kulturalnemu człowiekowi streszczenie akcji, a główną problematykę sztuki zwykle upatruje się w przedstawieniu psychiki człowieka zmuszonego okolicznościami do popełnienia czynów, które zaspokajają żądzę zemsty, ale zabijają wszystkich, których Hamlet kochał, i to wszystko, co w nim dobre. Przy tym człowiek ów zdaje sobie z tego sprawę i opiera się niepożądanym skutkom, jak może, choć w sumie może niewiele.

Almeryda przenosi akcję do współczesnej, globalnej korporacji Dania, do hotelu Elsynor w Nowym Jorku, zastępuje wartowników ochroniarzami, uzbraja Hamleta w pistolet, dwór przedstawia jako zarząd czy też ściśle kierownictwo organizacji. Bardzo pomysłowo wykorzystuje współczesne gadżety. Na przykład Hamlet, aby zdemaskować Claudiusa, nie musi organizować przedstawienia, skoro może wyprodukować film na swoim laptopie; gubi Rosencrantza i Guildensterna, zmieniając treść e-maila, a nie — jak w sztuce Szekspira — fałszując list. Wysłanie przez Claudiusa i Poloniusa Ofelii „na przeszpiegi” odbywa się w ten sposób, że zakładają na jej ciało urządzenie podsłuchowe. Reżyser nieźle poradził też sobie ze wspaniałymi Hamletowskimi monologami, tworząc z nich strumień świadomości tej postaci. Rzecz jasna część monologów i dialogów jednak pominał, ale ogólnie pozostały najważniejsze ustępy Szekspirowskiego tekstu. Zachowano także wyrazistość najważniejszych bohaterów, a nawet okazało się, że uwspółcześnienie wcale nie zaszkodziło ich osobowościom: Claudius jest nadal utalentowanym amoralnym intrygantem; Ofelia — grzeczną nastolatką pokornie słuchającą ojca, w rezultacie jednak niewytrzymującą psychicznego napięcia; Hamlet to kontestator, a królowa Gertruda wyraźnie nie radzi sobie ze swoją seksualnością. Ba, nawet — pomimo początkowych dłużyń — pod koniec filmu akcja jakoś rusza do przodu i — choć doskonale znamy zakończenie historii — dajemy się ponieść emocjom...

*Hamlet* Almerydy, mimo zachowania poetyckiego szekspirowskiego języka, dzięki dobrej muzyce i dobrej grze autorów miałby szansę stać się przekonującym dramatem psychologicznym, może nawet mającym cechy czarnego kryminału, gdyby nie... całkowite nieprawdopodobieństwo akcji przeniesionej do współczesnych Stanów Zjednoczonych, ba, do praktycznie każdej współczesności. Mimo bowiem potęgi globalnej korporacji raczej wątpliwe jest, że dałoby się po tak spektakularnym morderstwie (trucizna wlana do ucha poprzedniego pre-



zesa) uniknąć jakiegokolwiek interwencji policji i rządu, jakiegokolwiek śledztwa; nie chce się też wierzyć, że współczesny Hamlet w dokonaniu zemsty nie byłby skrępowany prawem... itp. Korporacje nie są bowiem autonomiczne wobec prawa karnego, przynajmniej w takim stopniu jak niezależni byli renesansowi władcy, którzy na wiele mogli sobie pozwolić i pozwalali — tylko w skrajnych wypadkach ponosząc jakąś karę, a jeśli już, to nie z ręki Temidy, lecz zwycięskich wrogów.

Wierny w szczegółach literackiemu pierwowzorowi film o Hamlecie nie mógłby jednak zostać nawet najambitniejszym, najbardziej psychologicznym kryminalnym dramatem, choć po przeniesieniu akcji w czasy dzisiejsze jego wartość jako psychologicznego studium się nie zmniejsza, a może nawet trochę rośnie. A jednak reżyserowi *Diekoracyi ubijstwa* udało się jakoś tradycję Hamleta wykorzystać, ale bez próby jakiegokolwiek, nawet luźnej, adaptacji oryginalnego tekstu. Ów eksperymentalny serial, zaliczany do gatunku *ironicznego dietiektiva*, którego parę odcinków zapewne wyemitowano „na próbę” (i jak dotąd nic nie słychać o kontynuacji), opowiada o przygodach pary policjantów, którzy prowadzą swe śledztwa, korzystając z nieoficjalnej pomocy starego teatralnego reżysera. Jest on przekonany, że ludzkie czyny — w tym przestępcze — wciąż powtarzają odmiany podstawowych schematów, modeli działań, na których z kolei oparte są podstawowe fabuły bajek, legend, sztuk teatralnych itp. Wystarczy więc dobrać fabułę do wydarzenia i można rozpoznać sprawców.

Metoda się sprawdza, nic więc dziwnego, że kiedy zastrzelono przedsiębiorcę, który z kolei ożenił się z wdową po przyjacielu, zabitym przez niego przed laty, schemat fabularny *Hamleta* od razu narzuca się śledczym, tym bardziej że zastrzelony był ojczymem sympatycznego siedemnastolatka, syna swej dawnej ofiary.

W tym momencie otworzyło się pole do zabawnych aluzji — rolę Ducha odgrywa nagrobna statua, która tajemniczo znika, Ofelię bez trudu odnajdujemy w dziewczynie siedemnastolatka, ściągniętej na posterunek jeszcze z mokrymi po basenie włosami (jak wiemy, oryginalna Ofelia utopiła się w strumieniu, a Ofelia Almeredy — na basenie, w luksusowym jacuzzi). Równocześnie pojawiło się też inne pole — do sceptycznych rozważań na temat aktualności Szekspirowskiej fabuły: na przykład młodzieniec uczący się w ekskluzywnej szkole naprawdę nie miałby ochoty komplikować sobie przyszłości z tak abstrakcyjnego powodu jak zemsta za zabójstwo ojca. Prawdziwy morderca zostaje wykryty dopiero po znalezieniu przez trójkę bohaterów odpowiedniego sposobu interpretacji sztuki Szekspira: jeśli rozpatrywać ją jako dramat uczuć i w badanym zabójstwie szukać nie szekspirowskich postaci, lecz szekspirowskich namiętności, to okaże się, że w dzisiejszych czasach tylko starą matkę tęskniącą za zabitym synem byłoby stać na zemstę za jego śmierć.



Odszukane przeze mnie adaptacje *Makbeta*<sup>9</sup> dowodzą, że właśnie ta sztuka spośród dzieł Szekspira mogła zostać zaadaptowana na potrzeby współczesnego kryminału w sposób najbardziej udany i to bez względu na to, czy zachowuje się wierność tekstowi, czy idzie drogą parafrazy. Oczywiście nie przerobi się tej sztuki na film detektywistyczny, bo przecież od początku wiadomo, kto popełnił zbrodnię, nie wyjdzie z niej film policyjny, bo bohaterami nie są obrońcy prawa... Lecz czarny kryminał, opowieść o zbrodniarzu — dlaczego nie? Zwłaszcza że *Makbet* — choć pięcioaktowy — jest niedługi, akcja biegnie szybko, scen retardacyjnych w rodzaju rozmowy z odźwiernym nie ma wiele, a monologi są krótkie. Na dodatek opisane przestępstwa są tak podłe, że nie może ich uszlachetnić nawet to, iż zachodzą na królewskim dworze i w gruncie rzeczy polegają na walce o zdobycie i utrzymanie władzy. Nadal jednak pozostał problem, jak je we współczesnym świecie uprawdopodobnić.

Geoffrey Wright wpadł na pomysł w swojej prostocie genialny — skorzystał z doświadczeń *Joego MacBetha* i uczynił króla Duncana szefem rozbudowanego, narkotykowego gangu. Zapewne ów reżyser filmu o agresywnych subkulturach młodzieżowych (*Romper Stomper* — 1992) zadał sobie pytanie o sposób sprawowania władzy w czasach średniowiecznych i późniejszych (ale sprzed rewolucji francuskiej) i doszedł do wniosku, że — jeśli odrzucić oczywiście teorię, że król miał prawo władać, jak władał, będąc bożym pomazańcem — rządono w zasadzie tylko za pomocą bogactwa i bezpośrednio stosowanej siły. Dzięki niej, po pierwsze, władca przekonywał prostych ludzi, że jest w stanie obronić ich przed niebezpieczeństwem z zewnątrz, a po drugie, mógł natychmiast likwidować tych, którzy w jego otoczeniu i państwie mogli mu się sprzeciwić. Póki król był silny, próba oporu czy nawet wyrażenia niezadowolenia kończyła się z zasady niezbyt miłą śmiercią próbującego; kiedy dopiero siłę budował albo już ją tracił — bywał łaskawszy, co często źle się dla niego kończyło.

Rzecz jasna nie wiem, jak żyje się na przykład w mafijnej rodzinie, ale trylogia *Ojciec chrestny* (1972, 1974, 1990) Francisa Forda Coppoli jest bardzo sugestywnym obrazem swoistego „królowania” w społeczności, w której prawo i władza państwowa nie mają wstępu i wszystko jest regulowane przez rodzinny obyczaj, gwarancję szybkiej śmierci dla wrogów i bogatego wyposażania przyjaciół, no i konieczność odbywania krwawych wojen z innymi mafijnymi rodzinami.

Tak więc w filmie Wrighta *Makbet* jest oddanym „żołnierzem” łagodnego, starzejącego się i lubiącego sobie popić Duncana, odważnie zabijającym wszystkich, którzy przy okazji transakcji chcieliby oszukać jego szefa (film rozpoczynają bardzo dynamiczne sceny z „wojny” z innym gangiem), i nagradzanym

---

<sup>9</sup> Posługuję się wydaniem: W. Shakespeare, *Dzieła. Tragedia Macbetha*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1980.

przez niego nowymi „godnościami”. Niestety dzielny tan napotka na swej drodze wiedźmy — w filmie przedstawione są jako diaboliczne licealistki demolujące cmentarz, a potem na ogół paradujące w strojach Ewy, które zasieją w jego umyśle zbrodniczą myśl, a do jej zrealizowania ostatecznie przekona go żona.

Ciąg dalszy także dobrze znamy — po zajęciu miejsca króla kierowany podejrzliwością Makbet likwiduje wciąż nowych domniemanych przeciwników. W filmie w ruch idą noże, garoty i pistolety, ale gdy w końcu ofiarą pada rodzina inspektora Macduffa, wszyscy mają Makbeta dość. Dawni przyjaciele, sprzymierzeni z policją (w filmie odgrywa ona rolę szekspirowskiej Anglii), w ostatecznej bitwie z użyciem broni maszynowej likwidują szaleńca.

*Macbeth* Wrighta moim zdaniem okazał się adaptacją całkiem udaną i nawet szekspirowski dialog (zresztą mocno skrócony) nie przeszkodził w tym, by opowieść przedstawiona jako współczesna stała się dość prawdopodobna. Przyszło jednak zapłacić określoną cenę: nastąpiła... no właśnie — nie wiadomo, czy deprecjacja szekspirowskiego tematu, czy może raczej mieliśmy do czynienia z dowartościowaniem świata bandytów. Z jednej strony bowiem *Tragedia Macbetha* jest przecież tragedią, opowiada o sprawach królów i wodzów, pisana jest wzniosłym, poetyckim językiem i jako kategorie estetyczne przysługują jej tragizm i wzniosłość (choć oczywiście w teatrze elżbietańskim panowała zasada mieszania tragizmu z komizmem<sup>10</sup>, dążenia do ostrych, krwawych efektów, co dawało estetyczny kontrast nie do pogodzenia z wymogami klasycznej czy klasycystycznej tragedii), które powinny zostać bezpowrotnie utracone, jeśli bohaterami zostają bandyci. Z drugiej jednak strony pozycja dramatów Szekspira w kulturze europejskiej jest taka, że w zasadzie każdy kontakt z nimi uszlachetnia.

Kolejnym reżyserem wykorzystującym pomysł Kena Hughesa i Geoffreya Wrighta stał się Michael Almereyda w *Cymbeline* z 2014 roku. Ta tragedia, czy raczej tragikomedii (w *Cymbeline, królu Bretanii* jest dużo przebieganiek, przygód miłosnych, zdarzy się odnalezienie dawno utraconych synów, a przede wszystkim zakończenie utworu jest w pełni pozytywne), ma dwa wątki: miłosny (i tutaj musimy postawić kropkę, bo to zabijanie, a nie powoływanie do życia nas w tym szkicu interesuje, więc czytelników, którzy są ciekawi przygód fałszywie oskarżonej o niewierność Imogeny oraz jej wygnanego męża Posthumusa Leonatusa, dziejów wyjątkowo głupiego zakładu i losów podłego intryganta Iahima, odsyłam do tekstu utworu) oraz polityczny.

Ojciec Imogeny — Cymbeline — odmawia bowiem płacenia Rzymowi należnego podatku, co kończy się zwycięską dla Brytanii wojną. Almereyda, chcąc przedstawić ten konflikt w jakiejś uwspółcześnionej postaci, przedstawił Cymbeline’a jako szefa gangu motocyklowego, żądający pieniędzy Rzymianie zostali przekupnymi rzymskimi policjantami, a wojna — gwałtowną z nimi strze-

<sup>10</sup> W filmie Wrighta z elementów komicznych zrezygnowano — całość ma jednolicie posępny wydźwięk, jak przystało na „czarny” dramat gangsterski.

laniną. Znowu okazało się, że choć nie ma kłopotów z przeniesieniem w czas współczesne tego, co w Szekspirze uniwersalne, jak miłość czy nienawiść, to jednak królewska władza, aby być współcześnie prawdopodobną, musi zostać przebrana w skórzaną kurtkę bandyty. Ten zabieg dodał zresztą *Cymbelinowi* okrucieństwa. Dość powiedzieć, że egzekucja Posthumusa ma się odbyć poprzez powieszenie na żelaznym łańcuchu.

Natomiast rzymska demokracja widziana oczami Szekspira może zostać uwspółcześniona bez wprowadzania większych zmian w jej obrazie. W momencie więc, kiedy senatorów z *Koriolana* przebrano w garnitury, historia o zwycięskim wodzu, który nie umiał sobie poradzić ze sprytnymi politykami i zamiast otrzymać zasłużony tytuł konsula, został wygnany przez intrygantów — trybunów ludowych w zasadzie tylko dlatego, że miał niewyparzony język, stała się nieomal z życia wziętą. I chyba była — starczy wspomnieć o losie Temistoklesa, który w jakieś osiem lat po swoim wielkim zwycięstwie nad perską flotą (Salamina, 480 rok p.n.e) został przez rodaków wygnany, zaocznie skazany na śmierć i ostatecznie koniec życia spędził, służąc Persom.

Natomiast Ralph Fiennes miał spore kłopoty z uwspółcześnieniem postaci rzymskiego wodza. Otoczony przez wiernych towarzyszy, osobiście biorący udział w starciach generał nie mógłby być dowódcą żadnej z wielkich nowoczesnych wojen. Jako odpowiednik konfliktu między Rzymianami i Wolskami została wybrana wojna typu konfliktu w rozpadającej się Jugosławii, a zatem starcia niewielkich oddziałów, odbywające się niekiedy równoległe do życia cywilnego, walka żołnierzy znających się nawzajem, mających nieformalny, pełen autentycznego szacunku stosunek do swoich oficerów, a nawet znających swoich przeciwników, bo wszyscy rekrutują się spośród miejscowej ludności. Reżyser dopuścił się jednak deprecjacji nawet takiego rodzaju dowodzenia, gdyż Kajusz Marcjusz Koriolan i wódz Wolsków — Tullus Aufidiusz najważniejsze sprawy załatwiają, pojedynkując się na noże, a to już bardziej bandycki oręż, nieczęsto w nowoczesnej armii używany, a jeśli już — to nie przez generalicję.

\* \* \*

Po tej politologiczno-historycznej dygresji powróćmy jednak do właściwego tematu naszego eseju. Czy ostatecznie sztukę Szekspira można przekształcić w autentyczny „czarny kryminał”? Wcześniej padła już odpowiedź twierdząca, zauważyliśmy jednak, że mówiący Szekspirowskim wierszem bandyci wypadają nieco sztucznie. Współczesna, kryminalna adaptacja nie może więc zbyt szanować tekstu, powinna śmiało zastępować Szekspirowską fabułę i język współczesnymi ekwiwalentami, ale jednak tak, by nie stać się, jak rosyjska adaptacja *Hamleta*, jedynie odległą parafrazą, by zachować dobrze rozpoznawalny i w miarę adekwatny, precyzyjny związek z oryginałem.

Otóż, jak sądzę, udało się ta sztuka kompletnie u nas nieznanemu *Macbethowi* Marka Brozela. Reżyser przeniósł dramat na ekran tak, że zachował wiernie ciąg wydarzeń popychających bohatera do zbrodni, a potem będących skutkiem jego wewnętrznej przemiany. Postarał się także o oddanie jego stanów psychicznych, ale — wraz z przeniesieniem akcji we współczesność — zadbał o takie realia, które w stosunku do realiów (politycznych i innych) *Macbetha* były tylko analogiczne, a nie do nich podobne. Ponadto nie wprowadzały jakiegoś „obcego” pierwiastka estetycznego czy aksjologicznego, który modyfikowałby zbytnio estetyczne i aksjologiczne cechy oryginału. Trzeba jeszcze dodać, że wspomniana analogiczność brała się z zastosowania metafory.

Czym zastąpić okrutny i wojowniczy świat królów dawnej Szkocji? Brozel zamienił go na... kuchnię. Nie deprecjonowało to tła akcji dramatu i wątku politycznego, gdyż ta kuchnia pierwszorzędnej restauracji była miejscem, gdzie realizowały się życiowe pasje Makbeta, jego żony i Duncana. Dla nich gotowanie doskonałego jedzenia i związany z tym prestiż w ich środowisku były sprawą najważniejszą na świecie. Nie nastąpiła więc deprecjacja, obniżenie wartości wydarzeń. Nie ceniliśmy, nie cenimy i nigdy cenić nie będziemy świata przestępczego, choćby nawet porządki w nim panujące przypominały dawne królewskie dwory, ale na pewno szanujemy pracę i pasję. Umieszczenie akcji w tak rozumianej kuchni nie obniżyło więc tonu, nie ośmieszyło bohaterów. Poza tym kuchnia luksusowej restauracji jest miejscem, gdzie pracują mężczyźni, gdzie musi panować dyscyplina, leje się krew z powodu zacięć i oparzeń, buchają płomienie, kroi się tusze, zabija niektóre zwierzęta — przypomina więc żywioł wojny, z której zrodził się Makbet. Duncan stał się właścicielem restauracji, którego Makbet — świetny kucharz i szef kuchni — z całą mocą pragnął zastąpić i w końcu postanowił go zabić, namówiony przez żonę (zarządzającą przyjmowaniem gości kierowniczkę lokalu).

Pomniejsze realia też zastąpiono współczesnymi na podobnych zasadach. Czarownice, które przecież u Szekspira były przede wszystkim groteskowe, zastąpiono równie groteskową trójką śmieciarzy. Zabitych przez Makbeta pokojowców Duncana zastąpili dwaj jugosłowiańscy sprzątacze, zmuszeni podstępem do ucieczki i tym samym stania się podejrzanymi o dokonanie zbrodni (jak widać, pracujących „na czarno” imigrantów reżyser uznał za tak samo ważnych we współczesnej Anglii, jak ważni byli służący w czasach Szekspira). Następnie wynajmowanych przez oryginalnego Makbeta morderców zastąpił młody kucharz, który miał za sobą więzienną przeszłość i bał się oskarżeń o recydywę, łatwo więc uległ szantażowi i posłusznie wykonywał „delikatne zlecenia”. Z kolei niebezpieczny wróg Makbeta — Macduff — znowu został inspektorem policji. Szaleństwa Makbeta-władcy zostały zastąpione wybuchami agresji Makbeta-właściciela Duncanowskiej restauracji. Dość powiedzieć, że nowy właściciel potrafi na przykład pobić reklamującą go potrawę gościa.

Jednocześnie jednak, jeśli trzeba było, reżyser rezygnował z niektórych scen (jak z odźwiernym<sup>11</sup>) i zastąpił szekspirowską deklamację bardziej współczesną angielszczyzną. W sumie nie tyle przeniósł stary dramat w nowe czasy (znajdując w nich zakątek, w którym rzeczywistość szekspirowska od biedy mogłaby się pomieścić), ile zbudował jego współczesną analogię — wedle tych zasad, wedle których analogię się tworzy, czyli zachowawszy tożsamość lub zasadnicze podobieństwo kluczowych elementów, a inne zmieniawszy na częściowo podobne albo i całkiem inne, ale nie na takie, których wprowadzenie zmieniałoby główne sensory dramatu, pokazującego zbrodnię i jej niszczące osobowość konsekwencje. Brozel unikał także modyfikacji ocen zachodzących zdarzeń, zmiany walorów estetycznych itp. Generalnie przyszło w tym celu też sporo zmienić, ale te zmiany nie zakłóciły ani właściwej historii, ani jej prawdopodobieństwa, ani jej oceny.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

- Shakespeare W., *Dziela. Cymbeline król Brytanii*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Shakespeare W., *Dziela. Tragedia Macbetha*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Shakespeare W., *Dziela. Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Szekspir W., *Tragedie*, t. 1, przeł. J. Paszkowski, L. Ulrich, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

### Opracowania

- Katafiasz O., *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2012.
- Kołos S., *Nowe kino szekspirowskie: adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007.
- Sosnowska M., *Hamlet uzmysłowiony*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

### Filmografia

- Anarchia (Cymbeline)*, reż. M. Almereyda, USA 2014.
- Diekoracyi ubijstwa*, reż. J. Zwiedzakow, Rosja 2015.
- Falstaff*, reż. O. Welles, Szwajcaria-Hiszpania 1965.
- Hamlet*, reż. K. Branagh, USA-Wielka Brytania 1996.
- Hamlet*, reż. L. Olivier, Wielka Brytania 1948.
- Hamlet*, reż. M. Almereyda, USA 2000.

<sup>11</sup> Z komizmu jednak nie zrezygnował — jak wspominałem, jego nośnikiem są śmieciarzyczarownice.



- Hamlet (Gamliet)*, reż. G. Kozincew, ZSRR 1965.  
*Henryk V (Henry V)*, reż. K. Branagh, Wielka Brytania 1989.  
*Henryk V (Henry V)*, reż. O Welles, USA 1944.  
*Jak wam się podoba (As You Like It)*, reż. K. Branagh, USA-Wielka Brytania 2006.  
*Joe MacBeth*, reż. K. Hughes, USA 1955.  
*Koriolan (Coriolanus)*, reż. R. Fiennes, Wielka Brytania 2011.  
*Król Jan (King John)*, reż. H. Beerbohm, Wielka Brytania 1898.  
*Król Lear (Korol Lir)*, reż. G. Kozincew, ZSRR 1971.  
*Księgi Prospera (Prospero's Books)*, reż. P. Greenaway, Francja-Włochy-Holandia-Japonia-Wielka Brytania 1991.  
*Makbet (Macbeth)*, reż. G. Wright, Australia 2006.  
*Makbet (Macbeth)*, reż. O Welles, USA 1948.  
*Ojciec chrzestny (The Godfather)*, reż. F.F. Coppola, USA 1972.  
*Ojciec chrzestny II (The Godfather: Part II)*, reż. F.F. Coppola, USA 1974.  
*Ojciec chrzestny III (The Godfather: Part III)*, reż. F.F. Coppola, USA 1990.  
*Otello (The Tragedy of Othello: The Moor of Venice)*, reż. O Welles, USA-Francja-Włochy-Maroko Francuskie 1952.  
*Ran*, reż. A. Kurosawa, Japonia 1985.  
*Romeo i Julia (Romeo + Juliet)*, reż. B. Luhrmann, USA 1996.  
*Romper Stomper*, reż. G. Wright, Australia 1992.  
*Ryszard III (Richard III)*, reż. L. Olivier, Wielka Brytania 1955.  
*ShakespeaRe-Told*, reż. M. Brozel, Wielka Brytania 2005.  
*Stracone zachody miłości (Love's Labour's Lost)*, reż. K. Branagh, Francja-Kanada-USA 2000.  
*Tragedia Makbeta (The Tragedy of Mackbeth)*, reż. R. Polański, USA-Wielka Brytania 1971.  
*Tron we krwi (Kumonosu-jō)*, reż. A. Kurosawa, Japonia 1957.  
*Tytus Andronikus (Titus)*, reż. J. Taymor, USA-Włochy 1999.  
*Wiele hałasu o nic (Much Ado About Nothing)*, reż. K. Branagh, USA-Wielka Brytania 1993.  
*Zły śpi spokojnie (Warui yatsu hodo yoku nemuru)*, reż. A. Kurosawa, Japonia 1960.

## Can Shakespeare's plays be made into detective stories? On certain “upgrading” makeovers of the great playwright's works

### Summary

The paper discusses selected screen adaptations of Shakespeare's plays: *Hamlet* (dir. M. Almereyda, 2000), *Coriolanus* (dir. R. Fiennes 2011), *Macbeth* (dir. G. Wright, 2006), *Cymbeline* (dir. M. Almereyda, 2014), *Macbeth* (an episode of the BBC series *Shakespeare Re-Told*, 2005) as well as episodes 3 and 4 from Yevheniy Zviestakov's series *Diekoracyi ubijstwa* (2015). The common feature of these screen adaptations is moving the plot to modern times and emphasising those elements which resemble typical components of crime dramas. The paper points to the difficulties the directors had to overcome to make such “upgrading” makeovers viable.





**Maria Joana Melo**

ORCID: 0000-0003-3168-5383

Institute for the Study of Literature and Tradition  
(IELT–Nova FCSH), Nova University, Lisbon

## The heroic temper in *Hamlet* and *Taxi Driver*

**Keywords:** *Taxi Driver*, *Hamlet*, neo-noir, heroic temper, Greek tragedy and cinema

**Słowa kluczowe:** *Taksówkarz*, *Hamlet*, neo-noir, heroizm, tragedia grecka i kino

A span of 400 years separates Travis Bickle from Hamlet. The circumstances of their stories and the realities they face are different. One is a prince, the other a nobody, and it is not possible to relate New York in the 1970s with a castle in Denmark, although this study aims at presenting Travis Bickle as a post-modern Hamlet. It is a near certainty that Scorsese did not have *Hamlet* in mind when he directed *Taxi Driver*, but the extraordinary resemblance between the two stories exceeds the design of the heroic temper, and it includes an almost symmetrical female dichotomy in Gertrude/Betsy and Iris/Ophelia.

Theatre is logographic and film is iconographic. In this study I will inevitably match words with images. Ophelia's purity is perceived in dialogue, Betsy's purity is perceived in a single frame with a white dress.

This study aims at understanding the heroic temper. A specific character design is presented as fertile ground for the appeal of drastic and violent action, sexual and creative frustration, in search of disruptive self-fulfillment, perceived as a heroic act. These characters are absolutely central and self-centered, and represent loneliness as well as bold individuality.

I have based my comparative study between *Hamlet* and *Taxi Driver* heavily on the essay *Heroic Temper* by Bernard Knox, built upon the examples of Sophocles. Both characters, Travis and Hamlet, seem to be fertile ground for psychoanalytical approaches to literature, especially Hamlet, who caught the attention of Freud and his followers. *Taxi Driver* has not been the object of academic research — apart from occasional film reviews — although its writer, Paul Schrader, men-

tions several psychopathological issues regarding the film. In classical studies, the tragic hero is one who stands on the edge of an abyss, not looking down as he takes one step further. In Lacan's analytical work on Hamlet, such abyss is no longer the loss of identity, name, country, or status, but the loss of the phallus instead, a castration, which for Lacan is the main theme in *Hamlet*, and for me also very meaningful in *Taxi Driver*. However, the psychoanalytical speech follows some very specific premises, namely that the father/son relationship is one of love-hate, therefore neurotic, and that the child perceives the mother as one deprived of the phallus, as if women were not gifted with their own powerful protuberances. Without prejudice to the classical study of Bernard Knox, I have followed some psychological views presented by Lacan, applied to a literary work, because I assume that Shakespeare's and Scorsese's works come together by answering the same question: what is wrong with the kingdom of Denmark and the streets of New York? *Sexuality*. The neurotic association death/sex or love/hate starts in Hamlet's very first speech, connecting the sadness of the funeral with the joy of marriage. Throughout *Taxi Driver* we find connections of the same kind: while watching a porn film, Travis mimics a gun with his hand, and in the same scene we hear a voice over praising the size of a penis.

Conard in his *The Philosophy of Film Noir* classifies *Taxi Driver* as a neo-noir,<sup>1</sup> it complies to the noir aesthetic, it is dark and has voice-over narration, and plot: "The main character is lured into violence and usually to his own destruction, by the femme fatale".<sup>2</sup> Finally, it also checks for noir themes: "bleak cynicism [...] social criticism, gangsters, private eyes and adventurers, middle-class murder, portraits and doubles, sexual pathology, and psychopaths, [...] loneliness and dread".<sup>3</sup> Although this display of noir features can be applied to most popular fiction and entertainment, the most unique feature to noir is the pessimistic idea that we are all just food for maggots, "the quintessence of dust", as Hamlet says, or clay for the wall. In this regard both *Hamlet* and *Taxi Driver* move away from the classic model and come close to the crisis depicted in film noir, where man, life and love are "just something for the birds" as in Vincent Minnelli's *The Bad and the Beautiful*.

The psychological approach to *Hamlet* and *Taxi Driver* proved especially productive regarding Hamlet and Travis Bickle's relationships with women. The Scorsese character has been classified as an anti-hero. Hopefully this study will present such a character as deeply rooted in classic and shakespearean traditions that have designed the most heroic of heroes, the dark and intense tragic hero, who does not accept human limitations.<sup>4</sup> In his own wretched way, Travis tries to bring

<sup>1</sup> M.T. Conard, *The Philosophy of Film Noir*, Lexington 2006, p. 2.

<sup>2</sup> M.T. Conard, "Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir", [in:] *The Philosophy of Film Noir...*, p. 10.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>4</sup> B.M. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley 1964, p. 17.

his body to the superhuman level, he stresses his muscles, he ties and sticks guns to every accessible part of his body.

Another relevant issue for this comparative study between *Hamlet* and *Taxi Driver* is that both characters' minds are in a tormented state prior to the inciting incident. Travis's presentation in the first scene is that of someone who cannot sleep and has lost his way in life — due to post-traumatic stress disorder (PTSD) in Vietnam.<sup>5</sup> Hamlet in turn is clearly distressed at his mother's marriage even before he is informed about the ghost. Both the play and the movie lead us through a psychological perception of events that might not spring from contingency, but from the characters' own tormented minds.

Some may object that there is an insurmountable difference between both works in that the status of the classic hero is always regal or grand, *spoudaiou*, as Aristotle prescribed. A taxi driver could not equal the hero in greatness. I have argued before<sup>6</sup> that genealogical contingency is not to be regarded as vital to the tragic ethos. The hero is someone who has the power of choice, *proairesis*, and the freedom to exercise his power over himself and others. If it were not so, women could not step up to the status of tragic character, which they do, in both Sophocles' and Euripides' works. The tragic hero must be someone who has much to lose, and in Travis' case that would be his life.

King or beggar, the tragic hero is full of self-importance. He believes he has a direct connection to God, or that his will is that of the people, or natural law, or nature, or the country. This is his *hybris*, his plural is majestic. The speech of the dictator is always confounding his will to that of the people, in a narcissistic act. *L'état c'est moi* is the same as "We are the People", which is Palantine's slogan acting as a leitmotif all throughout *Taxi Driver*. When running for election, an unspoken tyrant will give the idea that he heard a calling from God, the People, or the depths of his soul, alternatively even from his father's ghost. It is not without reason that Sophocles' tragedy is called *Oedipus Tyranos*, and not only *Oedipus*.

Most of the time, such appeal consist in cleaning the world of either adulterous women or pimps, scum, immigrants, or Jews. The messianic complex presents itself in the heroic ethos. Hamlet is consistently heroic when he says "This time is out of joint: O cursed spite, / that ever I was born to set it right!" (Act I, Sc. I). They all act for the greater good, claiming that the ends justify the means, thus opening the path for violence. Hamlet has no trouble assuming that he "must be cruel only to be kind / Thus bad begins and worse remains behind" (Act III, Sc. IV). The tyrant is presented as the one who will cleanse the world, be it from "faggots, junkies and whores", adulterous women and ambitious men, as in both

<sup>5</sup> M. Scorsese, I. Christie, *Scorsese on Scorsese*, New York 2004, p. 89.

<sup>6</sup> M.J. Melo, *Desígnio Inteligente — Atualização da Poética de Aristóteles como Teoria do Método e Funcionalidade Específicos de uma Arte Audiovisual de Larga Difusão*, Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Lisboa 2011, [http://run.unl.pt/bitstream/10362/7985/1/DESIGNIO\\_INTE\\_LIGENTE\\_TD.pdf](http://run.unl.pt/bitstream/10362/7985/1/DESIGNIO_INTE_LIGENTE_TD.pdf) (access: 21.04.2021).

*Taxi Driver* and *Hamlet*, or Jews, immigrants or fascists, etc. Such a messianic complex is the core of the heroic ethos, opening the way to catastrophe, in the Aristotelian sense.

Narcissism accounts for their “messianic complex” (the concept does not exist in psychology) and provides absolution for their crimes, because it turns them into justified acts instead of murder, into a purge instead of genocide. Iago, in *Othello*, is the perfect anti-hero, for him murder is simply murder. Travis will save the streets of New York, Oedipus will save Thebes and Hamlet will save Denmark (which he will actually lose to Fortinbras). In *Julius Caesar*, Brutus says “we shall be called purgers, not murderers”, and Othello says “she must die, else she’ll betray more men”, and the crimes are justified. Many times, by the end of the play, the hero is confronted with his crimes, finally recognizing them as meaningless bloodbaths and pride turns to shame.

Further similarities between both works come from the theme of suicide. In most American screenplay textbooks it is stated that the hero, or protagonist, should be taken to “the end of the line”.<sup>7</sup> Harold Bloom called it “the lust for ruin and its evolving intensity”.<sup>8</sup> When the death wish is driven to an extreme it often turns into a wish for damnation. “Roast me in sulfur”, cries Othello, “I am unworthy to go to hell”, cries Oedipus. Both Hamlet and Travis feel utterly alienated from the world of men, and like the Sophoclean hero “turns his back on life itself and wishes, passionately for death [...] the hero chooses death”,<sup>9</sup> which will become *karis*, a blessing.

Although Travis does not pretend to be mad like Hamlet (maybe because he really is going mad) he also enacts a role characterized in his new mohawk haircut that looks so opposite to his previous self. “Feigning madness is thus one of the dimensions of what we might call the strategy of the modern hero”,<sup>10</sup> and both Travis and Hamlet give us a forced, fictitious self. Travis has to become someone else to be able to kill, similarly to Hamlet needing to stage a murder, they are both an “artist of the self”, as Harold Bloom states for Hamlet.<sup>11</sup> The “To be or not to be” monologue encloses the idea of suicide, and Paul Schrader clearly stated that *Taxi Driver* is about a suicide pathology, most clear when Travis says to his colleague “I have some bad ideas in my mind”. Both heroes dwell on suicide. When Travis goes out to kill the senator, he expects to die since he leaves a note for Iris, like Hamlet, who goes to the sword tournament knowing that something is wrong.

<sup>7</sup> R. McKee, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York 1997, p. 319.

<sup>8</sup> H. Bloom on *Shakespeare*, Lecture for *Shakespeare at Yale*, <https://youtu.be/4TzzWi5kPnA> (access: 1.07.2021).

<sup>9</sup> B.M. Knox, op. cit., p. 34.

<sup>10</sup> J. Lacan, “Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet”, *Literature and Psychoanalysis, The Question of Reading: Otherwise* 1977, no. 55–56, p. 20.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

There is, of course, the possibility that in dying they (or their author) expect atonement for the murder they wish to commit. In the shootout sequence Travis exhibits a serene and peaceful expression as he pretends to shoot himself. In *Hamlet* the same is expressed in words: “consummation devoutly to be wish’d”.

The Greek word *paranoia* means excess thinking, just a step away from hallucination and eventually madness, not an uncommon feature among tragic heroes. Orestes, Othello, and Julius Caesar are epileptic, Macbeth suffers hallucination — and who knows if the old Hamlet ghost is real — as do Ajax and Hercules. Paranoia is the genesis of fiction, it can spring from fear of the dark, to give shape to that fear of the unknown is to write fiction, to be the creator of a fantasy. Distrust is the genesis of storytelling, which humans master so well. Crime fiction is therefore archetypal, be it Shakespeare, film noir, or the most uninteresting blockbuster. The rule of fiction is deception. The human fear of the wolf dressed as a lamb develops into the most sophisticated conspiracy theory, from which the word “plot” derives, creating the hustler, the con artist, the “Iagos” of the world. Mistrust and imagination make men “construe things after their fashion, clean from the purpose of things themselves”, says Cicero in *Julius Cesar*.

Travis, his fellow driver says, thinks too much, and so does Hamlet. Ultimately, what is there to really think about but Death? Hamlet is not a man of action, he keeps fighting his contemplative nature, devoting his attention to Yorick, and drawing back when he is supposed to strike. The philosopher sits opposite the hero. Travis too is an observer. His eyes are shown in close-ups looking left and right, his slowly-moving car is reminiscent of a camera, and the mirrors in the car reflect his eyes in every direction, Scorsese virtuously frames his character’s eyes.

Death is the meaningless meaning of everything. It is to be thought about, one’s own death and that of others. These heroes fantasize about the killings, i.e., they fantasize about being a hero, taking “decisive action” as Travis puts it in his diary. Hamlet’s and Travis’s killing are delayed not only because they think too much about them but also because the fantasy alone seems to fulfill the act, until it does not. In *Totem and Taboo* one of Freud’s neurotic patient “is inhibited in his ability to act, he regards the thought as replacement for action”.<sup>12</sup> Even when Hamlet cries: “O, from this time forth / My thoughts be bloody, or be nothing worth!” (Act IV, Sc. IV), he is still stuck to thoughts and not actions.

It is true that Freud’s psychoanalysis is greatly inspired by literature — perhaps less by real life. In classic literature the key to the design of a tragic hero could be to *kill the father*, and whoever or whatever symbolizes him (the boss, the system, the law...). Adelman<sup>13</sup> assumes that Hamlet is acting out the role of the father to build his own identity by taking on the qualities of the sold Hamlet. In *Taxi Driver*, the role of the father is first taken by the candidate Palantine (then by Sports, in

<sup>12</sup> S. Freud, *Totem and Taboo*, trans. J. Strachey, London 2001, p. 224.

<sup>13</sup> J. Adelman, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare’s Plays, Hamlet to The Tempest*, New York-London 1992, p. 12.

the sense that he is a controller of women). When Travis meets Palantine in the car and asks him to “clean the city”, he then assumes that mission himself. Again, in a word game note the resemblance of Palantine to “paladin”, the noble knight devoted to rid the universe of evil, and then also “valentine”: the lover. The old Hamlet is handsome:

What a grace was seated on this brow?  
Hyperion’s curls; the front of Jove himself;  
An eye like Mars, to threaten and command;  
A station like the herald Mercury,  
New-lighted on a heaven-kissing hill. (Act V, Sc. IV)

Palantine is equally handsome. Betsy sells him as “intelligent, bold, and sexy” and this is the father that Hamlet and Travis want to be. In fact, as Aldeman states, how could Hamlet feel such visceral disgust at his mother’s marriage if he did not assume his father’s role?<sup>14</sup> Travis runs to and away from Palantine: every time Betsy praises or explains Palantine, Travis draws the subject to himself. At the coffee shop, Betsy mentions the difficulties of organizing 50,000 volunteers, and Travis replies that he organizes himself, adding an unsuccessful joke.

Along with Betsy’s devotion, the father spectrum, i.e. the posters of the candidate all over New York, give Palantine the coveted omnipotence of the father. Nobody rules over the father, nobody is worthier than him, nobody tells him what to do, so the two protagonists have a fierce sense of independence. As the Sophoclean hero, they will not admit being played. “Whilst thou play me, like an instrument?” is Hamlet’s dreaded question to his friend Rosencrantz. Sadly, both Travis and Hamlet are played by fate. Hamlet is killed by a poisoned sword and Travis is spotted by a secret service man (better observer than him) before killing Palantine, then he also fails his own suicide by inadvertently running out of bullets. To be a hero is to rise above the common man — Hamlet says further in the play: “What is a man, if his chief good and market of his time be but sleep and feed? A beast no more [...]. I live to say this thing is to do”, fully matching Travis’ words: “I don’t believe that one should devote his life to morbid self-attention”.

In *Hamlet* the father is replaced by the uncle (as Palantine is replaced in Sport) whom Hamlet must kill to become himself someone: *ecce homo*, or as Travis says, “I am the man who did not take it anymore”. He can only become *the man* after he kills Palantine. These fathers need to be killed, they are, as Lacan explains regarding *Hamlet*, “the handsome double” with whom “coexistence is impossible”.<sup>15</sup> Why their actions to kill this ego ideal are aborted, I am not sure Hamlet misses the perfect moment to kill Claudius, and Travis fails to shoot Palantine but Lacan gives his plausible explanation: “he has entered into the game without, shall we say, his phallus”,<sup>16</sup> which could also explain why Travis is successful in killing Sport in

<sup>14</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>15</sup> J. Lacan, op. cit., p. 32.

<sup>16</sup> Ibidem.



the shootout scene: he took his phallus with him, his “monster size” 44 Magnum. Quoting Freud, Lacan says Hamlet failed to kill Claudius because he cannot kill a signifier of power.<sup>17</sup>

Although a senator and a king are the loci of law and power, such power is felt both by Hamlet and Travis only through the control that the father exercises over women. Gertrude seems genuinely in love with Claudius, and Betsy truly admires Palantine, these women also serve their man’s interests, Claudius needs Gertrude to legitimize his throne and Palantine needs Betsy to win the election. It is precisely around this point that Travis’ and Hamlet’s neuroses turn and to which all their attention is directed. In mainstream design secondary characters mimic the situation of the main character; in *Hamlet* Laertes and Fortinbras also come out to avenge their fathers. Polonius exercises the same male power and abuse over Ophelia, as does Sport over Iris, using her as a political tool. The killing of these father figures would therefore free these women. But it does not. Mainly because they do not wish to be saved, they consider themselves free, the perception of their situation as sinful, venal, or tragic occurs only in our heroes’ minds. Even Iris has to be forced to perceive her situation as miserable.

One of the most recognizable features of the classic hero is his resoluteness: “He makes a decision which springs from the deepest layer of his individual nature, his *physis* (gut), and then blindly, ferociously, heroically maintains that decision even to the point of self-destruction”.<sup>18</sup> Outwardly, Travis seems more resolute than Hamlet, who is often taken as a paradigm for indecisiveness or hesitation, but throughout the film Travis’ resoluteness seems forced, as he pops pills most avidly before the “decisive action”. When Iris first comes to him for help, he does nothing and simply observes, immovable and silent, instead of driving off, saving her from her sordid world. He stares at Betsy before approaching her; he strangely stares Sport in the face, as if his look alone could kill him. Hamlet’s tragic flaw is his inability to act, his dwelling on action and on his own willingness and unwillingness to act.<sup>19</sup> Like Hamlet, Travis embodies opposite modes, the contemplative and the active, also because their target is much too diffuse, “the scum of the earth” is as vague as “a sea of troubles”. Action becomes a chimera and assumes the proportions of salvation and self-fulfillment “My life has always been pointed in one direction, there never has been any choice for me. I see that now”, says Travis. Similarly to Hamlet, he is a “human contradiction”, in Betsy’s words, balancing between self-glorification and self-loathing. In the very first scene Travis introduces himself at the taxi company desk looking and acting confidently, but when asked about “education”, he becomes gloomy and ashamed. Following

<sup>17</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>18</sup> B.M. Knox, op. cit., p. 7.

<sup>19</sup> W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Princeton 1968, p. 275.

Robert Mckee's "end of the line",<sup>20</sup> he will then go from misanthropy — "Man delights me not" (Hamlet) — to self-hatred.

In his study on the heroic temper, Bernard Knox does not leave out isolation. The history of the main character, *protagonos*, dates back to Sophocles. The centrality of his characters is not only scenic but also philosophical. Man and human action become the center of Greek tragedy after Aesquilus. The Sophoclean hero is forsaken, "he is *monos*, alone, *eremos*, abandoned, deserted [...] in his moments of deepest despair, he speaks neither to man nor to gods, but to the landscape".<sup>21</sup> In the DVD Extras, Paul Schrader says he chose a taxi driver because it is the loneliest of jobs, and Scorsese says he filmed Travis in a crowded atmosphere specifically to convey his loneliness. Travis does not speak to the landscape but to his diary and to a mirror. His famous words: "Are you talking to me? [...] I am the only one here" could have been Hamlet's words to the ghost. This loneliness also means that the tragic hero is not democratic or collective, he does not work for the whole. Travis is definitively not a team player and belongs nowhere, not even in the secret services or the police. *Hybris* in old Greek means not following rules, excess and marginality. For the audience of Athens, the cradle of democracy, such a capital hero must of course die.<sup>22</sup>

In both stories, although there is thorough planning and thinking, the final killings are neither planned nor clean. On the contrary, they seem to happen on the spur of the moment and the result is a bloody mess. Hamlet attacks his uncle in a moment of rage after being accidentally scratched by the poisoned end, and Gertrude dies by unknowingly drinking the poison meant for Hamlet. Travis freely shoots everyone he sees, and suddenly everybody shoots back at him. In the end, guns and swords have a life of their own. For Hamlet "an enterprise of great pitch and moment is sickled o' her with the pale cast of thought" (Act III, Sc. I), so the hero must stop thinking when he is killing, giving way to arbitrary violence. To kill one guilty man, Hamlet kills six other innocents.

The neurotic need for purity directed at women is consistent with the aforementioned narcissism and *hybris*. The hero is unable to deal with a woman's free sexuality because it reminds him that he is a man like all others, bred by a carnal act of lust and chance, stripping him of the godliness he assumes. Like Hamlet Travis' world is also "sick and venal". The first sight of Betsy in a white dress brings Travis to say the words: "They/can/not/touch/her", longing for the unsoiled.

Disgust over feminine adultery is, as said before, a strong theme in both stories. In *Taxi Driver* the issue is highlighted in a sequence played by Scorsese himself, when he takes Travis's taxi to follow his adulterous wife and the dialogue between them is a gruesome reference to "what a 44 Magnum can do to a woman's vagina" at this point the neurotic association of death/sex, phallus/gun finds its

<sup>20</sup> R. Mckee, op. cit., p. 215.

<sup>21</sup> B.M. Knox, op. cit., p. 32.

<sup>22</sup> Cf. *Greek Tragedy and Political Theory*, ed. J.P. Euben, Berkley 1986.

way into the story. In turn, Hamlet's father seems more disgusted with his wife's adultery than with his own death: "to live / In the rank sweat of an enseamed bed, / Love stewed in corruption, honeying and making / Over the nasty sty" (Act III, Sc. IV). Later in the film, alone in his room, Travis is watching a scene of female betrayal and adultery in a soap opera, when he then smashes the TV and holds his head as if he were in great pain.

There is a certain candidness in Travis' contradictory character, since he takes popcorn and soda to a porn movie. His first sexual approach is directed at the concierge of the porn theatre. Scorsese gives us a close-up of the table between him and the girl where we can read the words "sex life", which Travis does not have, in an opened magazine. The girl immediately discards him as a stalker and then "the disrespect and mockery of the world lock them even more securely in the prison of their passionate hearts, fill them with fierce resentment against those they regard as responsible for their sufferings".<sup>23</sup>

Our neurotic heroes are stalkers; before cruelly pushing away Ophelia, Hamlet chases the young maid with love letters and gifts. In his famous essay on Hamlet, Lacan points out the precise moment in the play when Hamlet "kills" Ophelia, the object of his desire.<sup>24</sup> Travis' object of desire, Betsy, is killed in that contradictory moment where he takes her on a first date to see a porn movie, "where he unconsciously soils her" — says Paul Schrader (DVD extras). After rejection, Hamlet and Travis both burst into anger and frustration; Hamlet calls Ophelia a "breeder of sinners" and tells her to go to a nunnery at least five times, among other insults (Act III, Sc. I). Travis tells Betsy "to die in hell" and from then on the mere mention of women will derange him. The mourning of both relationships is symbolized in flowers: the flowers surrounding Ophelia's madness and death, and the flowers meant for Betsy, filmed more than once rotting in Travis' small room. Gertrude and Betsy are worldly and self-assured, but Iris and Ophelia are played like instruments. They are both physically and socially dragged and pulled, and transmit speeches that are not their own. Iris' speech and ideas belong to slogans, to Sport, to astrology: "Sports says...", "He is a Libra", "haven't you heard of Women's Lib?".

The tragic plot is summarized by Horatio in *Hamlet's* final scene: "so shall you hear / Of carnal, bloody and unnatural acts; / Of accidental judgments, casual slaughters / Of deaths put by cunning and forced cause / And, in this upshot, purposes mistook / Fall'n on the inventors' heads: all this can I / Truly deliver" (Act V, Sc. II). In *Murder Among Friends*, Elizabeth Belfiore explains the tragic plot as a story of harm, murder or crime misdirected to someone in a relation of *philia* with the hero. In turn *philia* can include relatives, friends, supplicants and guests, but the

<sup>23</sup> B.M. Knox, op. cit., p. 31.

<sup>24</sup> J. Lacan, op. cit., p. 34.

most tragic form of hurting a *philos* is to hurt oneself, “One’s closest *philos*”.<sup>25</sup> Travis in this regard is more tragic than Hamlet, whose death is not heroic because it is passive. Note that in Greek tragedy suicide was not considered a noble way out, it could be the *only* way out of living in shame. Nevertheless, it should be the hero himself who acknowledges his helpless situation and puts an end to it. Now, there seem to be two endings in *Taxi Driver*: one downward tragic, but resolved by *deus ex-machina*, the other one upward and edifying. The first ending is the shootout. In his spree of violence, Travis kills not only Sport, but also the client who was with Iris and is a known public enemy mobster. This is what accidentally gives Travis the status of hero in the media. The tragedy would have been complete if when Travis tried to kill himself the *deus ex-machina* (or just luck) had not taken away his last bullet; Iris would then be left alone, abandoned in the middle of the horrific bloody mess, left as traumatized as Travis in his war days.

The second ending works as a eulogy for the hero. The paper clips on his wall are an epitaph to the man he became. Such an ending follows the upward formality of mainstream fiction. The final scene with Betsy in his car seems surreal, as if it has all been just a bad dream; Travis is strangely calm, he appears to have no desire, sexual, violent, or of any kind, as if he is dead or just a representation of himself, a *mise en abîme* in the rear-view mirror.

Travis Bickle is supposedly a man suffering from PTSD, with an increasing frustration and a desire to kill which feeds his hate as he drives along the most dangerous parts of the town.<sup>26</sup> In this regard he has nothing to do with the young prince from Denmark. But I believe that stories and character designs spring from the need to deal with the emotions of fear and loss. Fiction provides many ways to purge these feelings just by representing them, this *mimesis* provides, according to Aristotle,<sup>27</sup> the means to *catharsis*. What made me bring these two characters — celebrated in our culture as icons, legos, key-rings, posters, t-shirts, etc. — together was not only their compliance with Knox’s heroic temper, but also the idiosyncrasies that they share in their tormented ethic design prior to tragedy’s *mythos*, and their rejection of the world as it is. In this study I have argued that the reasons why Hamlet and Travis became cult icons are very similar, and in the end they vanquished death like true heroes, in the sense that they are remembered to this day.

## Bibliography

- Adelman J., *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare’s Plays, Hamlet to The Tempest*, Routledge, New York-London 1992.  
 Bloom H., *Genius*, Warner Books, New York 2002.

<sup>25</sup> E. Belfiore, *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York 2000, p. 101.

<sup>26</sup> M. Scorsese, I. Christie, op. cit., p. 90.

<sup>27</sup> Cf. M.J. Melo, op. cit.

- Belfiore E., *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*, Oxford University Press, New York 2000.
- Cacey M., "On Familiar Ground: Paul Schrader and the Death Impulse", *Vague Visages — International Film Criticism*, <https://vaguevisages.com/2018/05/21/on-familiar-ground-paul-schrader-and-the-death-impulse/>.
- Conard M.T., "Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir", [in:] *The Philosophy of Film Noir*, ed. M.T. Conard, The University of Kentucky Press, Lexington 2006, pp. 7–22.
- Dempsey M., "Taxi Driver by Martin Scorsese", *Film Quarterly* 29, 1976, no. 4, pp. 37–41.
- Freud S., *Totem and Taboo*, trans. J. Strachey, Routledge, London 2001.
- Greek Tragedy and Political Theory*, ed. J.P. Euben, University of California Press, Berkeley 1986.
- Interview with P. Schrader, <https://www.avclub.com/paul-schrader-1798208245>.
- Kaufmann W., *Tragedy and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton 1968.
- Knox B.M., *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, Berkeley 1964.
- Lacan J., "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet", *Literature and Psychoanalysis, The Question of Reading: Otherwise* 1977, no. 55–56, pp. 11–52.
- McKee R., *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Harper Collins, New York 1997.
- Melo M.J., *Designio Inteligente — Atualização da Poética de Aristóteles como Teoria do Método e Funcionalidade Específicos de uma Arte Audiovisual de Larga Difusão*, Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Lisboa 2011, [http://run.unl.pt/bitstream/10362/7985/1/DESIGNIO\\_INTELI\\_GENTE\\_TD.pdf](http://run.unl.pt/bitstream/10362/7985/1/DESIGNIO_INTELI_GENTE_TD.pdf).
- Melo M.J., "Um trágico final feliz", *Matlit* 1, 2013, no 2, [http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830\\_1-2\\_7](http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_1-2_7).
- Scorsese M., Christie I., *Scorsese on Scorsese*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2004.

## Filmography

*Taxi Driver*, dir. M. Scorsese, USA 1976.

## The heroic temper in *Hamlet* and *Taxi Driver*

### Summary

In this essay I wish to trace numerous affinities of theme, metaphor, and plot between Shakespeare's play *Hamlet, Prince of Denmark* and Martin Scorsese's film, *Taxi Driver*. Drawing from two claustrophobic settings, those of tragedy and film noir, the same anxiety, paranoia, and restlessness that contribute to the characterization of both heroes, Hamlet and Travis Bickle, as *topoi* of the Sophoclean tragic hero, conform to most features described by Bernard Knox in *The Heroic Temper*.



<https://doi.org/10.19195/0867-7441.26.20>

**Katarzyna Kaczor**

ORCID: 0000-0003-2897-2904

Uniwersytet Gdański

**Barbara Świąder-Puchowska**

ORCID: 0000-0001-7818-0839

Uniwersytet Gdański

## **Serial *Artyści* jako przykład telewizji jakościowej**

**Słowa kluczowe:** telewizja jakościowa, *post-soap*, polska kultura popularna XXI wieku, *Artyści*, P. Demirski, M. Strzępka, polskie życie teatralne w XXI wieku

**Keywords:** quality television, post-soap, popular Polish culture of the twenty-first century, *Artists*, P. Demirski, M. Strzępka, Polish theatre life in the twenty-first century

### **Wstęp**

Niniejszy artykuł jest próbą analizy serialu *Artyści*<sup>1</sup> Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki w perspektywie najważniejszych wyznaczników telewizji jakościowej — począwszy od fabuły, a na zabiegach formalnych skończywszy. Sięgając do amerykańskiego wzorca i łącząc go z rodzimymi inspiracjami, twórcy wykreowali autorską wizję serii, którą można uznać za pierwszą tak pełną realizację telewizji jakościowej na polskim gruncie.

### **Wyższa kategoria jakości**

Do początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku serial telewizyjny był idealną manifestacją kultury popularnej i przypisanych jej przez krytyków funkcji

---

<sup>1</sup> *Artyści*, scen. P. Demirski, reż. M. Strzępka, TVP 2016.



w zakresie wyrażania masowego smaku, utrwalania i dystrybucji dominujących ideologii oraz funkcjonujących paradygmatów: myślenia, postrzegania rzeczywistości oraz realizowania relacji społecznych. Sytuacja ta się zmieniła, kiedy amerykańskie stacje telewizyjne ABC, NBC i HBO, adresujące swoją ofertę do widzów płatnej telewizji kablowej, zaczęły produkować i emitować seriale, które stały się reprezentacją telewizji jakościowej: *Miasteczko Twin Peaks* (1990–1991, ABC)<sup>2</sup>, *Prezydencki poker* (1999–2006, NBC)<sup>3</sup>, *Rodzina Soprano* (1999–2007, HBO)<sup>4</sup>, *Prawo ulicy* (2002–2008, HBO)<sup>5</sup>. Te produkcje ukonstytuowały wzorzec serialu określanego jako *post-soap*<sup>6</sup> o wyraźnie autorskim charakterze, bliższym tradycji i poetyce europejskiego kina artystycznego niż dotychczasowej produkcji telewizyjnej. Znalazło to swój wyraz w sloganie, jakim ostaniamy z wymienionych stacji zaczęła promować swoją ofertę: „To nie telewizja, to HBO”<sup>7</sup>.

W 2003 roku na polskich ekranach pojawił się serial telewizyjny *Glina*<sup>8</sup> w reżyserii Władysława Pasikowskiego (2003), inicjując powolne wprowadzanie telewizji jakościowej w przestrzeń polskiej kultury<sup>9</sup>. Ta wyszukana forma produkcji telewizyjnej z trudem znajdowała swoje miejsce w ofercie rodzimych nadawców. Dopiero w następnej dekadzie zrealizowano adaptacje znanych formatów, jak *Bez tajemnic* (2011–2013)<sup>10</sup>, *Krew z krwi* (2012–2015)<sup>11</sup> czy *Pakt* (2015–2016)<sup>12</sup>. Drugim polskim autorskim serialem realizującym założenia telewizji jakościowej miał się stać dopiero serial *Artyści*, wyemitowany w 2016 roku na antenie TVP<sup>13</sup>.

<sup>2</sup> *Miasteczko Twin Peaks*, koncepcja serialu D. Lynch, M. Frost, ABC 1990–1991.

<sup>3</sup> *Prezydencki poker*, koncepcja serialu A. Sorkin, NBC 1999–2006.

<sup>4</sup> *Rodzina Soprano*, koncepcja serialu D. Chase, HBO 1999–2007.

<sup>5</sup> *Prawo ulicy*, koncepcja serialu D. Simon, HBO 2002–2008.

<sup>6</sup> Zob. też J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 114–128; M. Filiciak, *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, Gdańsk 2013, s. 208–215.

<sup>7</sup> Zob. J. Feuer w odniesieniu do HBO jako modelu „nie-telewizji” — *idem*, *op. cit.*, s. 116 n.; M. Pawłowska, *HBO — wzorzec współczesnej telewizji jakościowej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 59, 2016, nr 1 (225), s. 36.

<sup>8</sup> *Glina*, scen. M. Maciejewski, reż. W. Pasikowski, TVP 2003–2008.

<sup>9</sup> Należy tutaj zaznaczyć, że w historii telewizji w Polsce wskazywane przez J. Feuer cechy telewizji jakościowej niewątpliwie można wskazać w realizacjach funkcjonującego od 1953 roku Teatru Telewizji, jednakże nie ustanowiły one swoistego wzorca i przedmiotu odniesienia, jakim okazały się produkcje komercyjnych nadawców amerykańskich, co przyczyniło się do powstania rozróżnienia pomiędzy *quality* i *trash television*.

<sup>10</sup> *Bez tajemnic*, koncepcja formatu *BeTipul*: Hagai Levi, scen. P. Nowakowski *et al.*, reż. A. Kazejak *et al.*, HBO 2011–2013. W odniesieniu do seriali reprezentujących zjawisko telewizji jakościowej w gronie twórców na pierwszym miejscu wskazuje się autora koncepcji serialu, który na dalszych etapach eksploatacji, będąc przedmiotem adaptacji, określanymi jest jako format.

<sup>11</sup> *Krew z krwi*, koncepcja formatu *Penoza*: P.B. Korthuis, D. Van Rooijen, scen. M. Fąfrowicz-Szamocka, K. Szyczyk-Majchrzak, J. Wszędybył, reż. X. Żuławski *et al.*, Canal+ 2012–2015.

<sup>12</sup> *Pakt*, koncepcja formatu *Mammon*: G. Eriksen, C.A. Mosli, scen. P. Nowakowski *et al.*, reż. M. Lechki, L. Dawid, HBO 2015–2016.

<sup>13</sup> Lokalną cechą omawianego zjawiska jest fakt, że pierwsze seriale jakościowe w przestrzeni kultury polskiej zostały wyprodukowane i wyemitowane przez nadawcę publicznego jako ele-

Autorami serialu nie są twórcy filmowi ani telewizyjni, ale artyści reprezentujący nurt krytyczny w polskim teatrze — dramaturg Paweł Demirski i reżyserka Monika Strzępka.

Termin „telewizja jakościowa” (*quality tv*) został wprowadzony do dyskursu krytycznego przez Jane Feuer w latach osiemdziesiątych XX wieku w celu określenia produkcji telewizyjnych, które przez widzów były postrzegane jako charakteryzujące się dobrą realizacją, ciekawym scenariuszem, błyskotliwie napisanymi dialogami, dbałością o detale oraz niekonwencjonalnymi rozwiązaniami formalnymi i wizualnymi<sup>14</sup>. Widzowie telewizyjni sami bowiem intuicyjnie odczuwają różnicę między telewizją jakościową a śmieciową (*trash tv*), co jak zauważa Małgorzata Pawłowska, manifestuje się w tym, że

owa jakość daje się widzom rozpoznać już przy pierwszym, powierzchownym nawet, spotkaniu z serialem. Zawiera się ona w podstawowej, estetycznej dystynkcji, trosce o styl i formę, w jakiej ujęta jest ambitna treść. „Jakościowość” wiąże się z takim serialem, który jest zwyczajnie „dobry” i reprezentuje wyższą kategorię jakości w odniesieniu do innych gatunków i programów telewizyjnych<sup>15</sup>.

W kontekście seriali termin „telewizja jakościowa” koresponduje z określeniem Richarda Thompsona „dramat jakościowy” (*quality drama*), jakim nazwał on produkcje telewizyjne, których twórcy łamią tradycyjne zasady kompozycji, stosując awangardowe rozwiązania narracyjne, i wprowadzają do seriali liczną obsadę. Skutkuje to zwiększeniem liczby wątków, które są kontynuowane, a nie jedynie epizodyczne, prezentowane w ramach jednego odcinka. Ponadto mieszają gatunki, korzystają z literackich sposobów „rozpisywania” scenariuszy (w wyniku czego stają się one złożone koncepcyjnie), podejmują kontrowersyjne, wcześniej nieporuszane w telewizji tematy, a także łączą wątki komediowe z poważnymi<sup>16</sup>.

Według Feuer w konsekwencji tego twórcy seriali reprezentatywnych dla telewizji jakościowej kreują je, opierając się na trzech punktach odniesienia. Pierwszym z nich jest opera mydlana, z której zaczerpnięto swoistą nielinearność narracji, prezentującej symultanicznie rozwijane, przeplatające się, przypisane różnym bohaterom wątki. Drugim jest serial dramatyczny, na którego wzór zamkniętą fabularnie historię przedstawia się w kilkuodcinkowej serii. Jej kolejne epizody nie są skonstruowane — tak jak w operze mydlanej — na podstawie tego samego schematu fabularnego, oferującego widzom swoistą redundancję, lecz na wzór filmów fabularnych służą ukazywaniu zamkniętych fabularnie fragmentów prezentowanej historii, których wątki kontynuowane są w kolejnych odcinkach. Natomiast trzecim punktem odniesienia jest modernistyczne w swojej formule

---

ment realizowania jego misji kulturotwórczej; przy czym pasma i kanały ich emisji wskazują na adresowanie ich do węższego kręgu odbiorców, definiowanego przez jego kompetencje kulturowe.

<sup>14</sup> Szerzej o tym zob. J. Feuer, *Quality Drama in the US: The New „Golden Age?”*, [w:] *The Television History Book*, red. M. Hilmes, London 2003, s. 98–102.

<sup>15</sup> M. Pawłowska, *op. cit.*, s. 34.

<sup>16</sup> Szerzej o tym zob. R. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York 1997, s. 11–16.

kino autorskie, do którego twórcy serii nawiązują w warstwie formalnej, odrzucając wymóg „przezroczystości” i skonwencjonalizowania formy przekazu na rzecz jej oryginalności i autorskiego charakteru produkcji<sup>17</sup>.

Jako wysublimowana forma rozrywki seriale telewizji jakościowej adresowane są do kręgu odbiorców definiowanego przez wyższy niż przeciętny poziom kompetencji kulturowych. Umożliwiają one docenienie zabiegów narracyjnych, aktualności problematyki, nowatorstwa formy i naruszania funkcjonujących form dyskursu<sup>18</sup>.

## Koncentracja na terażniejszości

Jak zauważa Sarah Cardwell,

jakościowa telewizja dąży również do koncentracji na terażniejszości, podejmując refleksję nad współczesnym społeczeństwem i krystalizując ją na nowo dzięki przywołaniu mniejszych przykładów i drobnych przypadków. „Codzienne zdarzenia” [...] są tutaj przekształcane w sugestię, że można je odczytać symbolicznie, refleksyjnie lub pośrednio, i odnaleźć w nich ogólniejsze prawdy o życiu i społeczeństwie<sup>19</sup>.

Podobnie jest w wypadku serialu *Artyści*, który można interpretować, z jednej strony, jako wielką metaforę polskiej rzeczywistości, a z drugiej — jako ujętą w scenariusz zwyczajną codzienność teatru, a szerzej — polskich instytucji kultury. Zbiorowym bohaterem serii jest mikrospołeczność Teatru Popularnego, do której trafia (po samobójczej śmierci wieloletniego dyrektora) nowy szef — młody reżyser z prowincji: Marcin Konieczny (Marcin Czarnik). Okazuje się, że jego wybór jako najgorszego kandydata w konkursie ma pomóc przedstawicielom stołecznego magistratu w szybkim zamknięciu sceny (przy wsparciu ze strony skorpumpowanej dziennikarki) i przejęciu dla własnego zysku atrakcyjnej siedziby. Wbrew wszystkim przeciwnościom nowy dyrektor nieoczekiwanie, acz nieudolnie konsoliduje siły i środki upadającego teatru, by stworzyć na nowo zespół, którego działania prowadzą do ocalenia teatru. W finale serialu oddolny społeczny zryw — jednoczący zantagonizowane grupy (w tym wypadku hipsterów-gejów i kibiców-chuliganów) ponad podziałami, dla „sprawy”, czyli ratowania Teatru Popularnego — zwycięża z knowaniami zdemoralizowanych przedstawicieli władzy.

Demirski odnotowuje w swoim scenariuszu teatralne bolączki, w tym kłopoty finansowe i groźbę likwidacji, wzmocnione o kontekst lokalnej polityki i reprivatyzacji. Serial pokazuje rzeczywistość polskiej sceny jako siedlisko rozmaitych neuroz i lęków, portretując w karykaturze także realia życia i pracy współczesnego polskiego „artysty teatru”. Strzępka i Demirski zebrali w swoim serialu

<sup>17</sup> J. Feuer, *HBO...*, s. 118–124.

<sup>18</sup> Por. *ibidem*, s. 114–128.

<sup>19</sup> S. Cardwell, *Czy telewizja jakościowa jest dobra*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium*. Antologia, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 137.

niemal pełen katalog środowiskowych frustracji ambicjonalnych, finansowych, artystycznych i osobistych.

Seriale telewizji jakościowej nie oferują jedynie bezpiecznego eskapizmu, lecz skomplikowane opowieści o bohaterach z różnych warstw i środowisk, funkcjonujących w opozycji do przyjętych norm, których naruszenie skutkuje zburzeniem warunkowanego przez nie poczucia bezpieczeństwa. Strzępka i Demirski pokazują teatr jako modelowe miejsce, dające dziś możliwość zaistnienia zróżnicowanej wewnętrznie wspólnoty społecznej, skupionej wokół tego samego celu.

Wśród swoich inspiracji w pisaniu scenariusza Demirski wymieniał między innymi serial *Dom*, znajdując w teatrze analogię do warszawskiej kamienicy, mieszczącej pod jednym dachem osoby z różnych grup społecznych, o różnym pochodzeniu i poglądach. Autor wykreował galerię typów z teatralnego świata, opatrzonych przydomkami niczym w komedii charakterów, wśród których znaleźli się również przedstawiciele grup defaworyzowanych społecznie, zwłaszcza mniejszości seksualnych i imigrantów, w postaciach Sekretarza Tomasza i Barmana Nasira. Sposób ukazania tych postaci przełamuje, a wręcz dekonstruuje stereotypy związane z reprezentowanymi przez nie środowiskami, na przykład za sprawą ukazania geja samotnie wychowującego dziecko.

Serial *Artyści* z jednej strony przynosi opowieść o teatrze, o jego roli i realiach pracy w nim, z drugiej — jest próbą głębszej refleksji na temat aktualnej rzeczywistości społeczno-politycznej kraju. Bezpośrednim powodem powstania serii było dwieściepięćdziesięciolecie teatru publicznego w Polsce, przypadające na 2015 rok. Przez opowieść o fikcyjnym Teatrze Popularnym (jego nazwę należy w tym kontekście oczywiście traktować ironicznie, choć Demirski i Strzępka są przez niektórych uważani za współczesnych kontynuatorów teatru popularnego według wizji Wojciecha Bogusławskiego<sup>20</sup>) serial stawia także pytania dotyczące roli i obowiązków teatru publicznego we współczesnej Polsce — o to, czy ma nadal jakąś rzeczywistą misję społeczną i na czym polega dziś społeczna użyteczność sztuki w ogóle?<sup>21</sup>

Demirski i Strzępka tworzą najbardziej rozpoznawalny w przestrzeni polskiego teatru współczesnego autorski duet. Od początku wspólnej drogi twórczej, czyli od 2007 roku, poddają krytycznej analizie i dekonstrukcji między innymi polskie mity narodowe, mające być fundamentami wspólnoty, tożsamości i pamięci zbiorowej. *Artyści*, nazwani przez Łukasza Drewniaka „Bonnie i Clyde”em pol-

<sup>20</sup> Dyskusje o dzisiejszym kształcie teatru popularnego zob. m.in. M. Nowak, *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog” 2016, nr 6; *Wokół teatru popularnego*, rozm. J. Czaplńska *et al.*, „Dialog” 2016, nr 9; *Manifesty teatru popularnego. Wybór*, oprac. M. Wąsik, P. Olkusz, „Dialog” 2016, nr 9; P. Olkusz, *Laicka religia Jeana Vilara*, „Dialog” 2016, nr 9; W. Kuligowski, *Publiczności i festiwalu*, „Dialog” 2016, nr 9.

<sup>21</sup> Sytuacji teatru publicznego poświęcono numer „Notatnika Teatralnego” zatytułowany *Teatr publiczny: stan zagrożenia*; zob. „Notatnik Teatralny” 2015, nr 77.

skiego teatru”<sup>22</sup>, obnażają mroczne oblicze wolnego rynku, którego tryby wyrzucają poza nawias zwykłych obywateli, zwłaszcza tych najsłabszych. Krótko przed powstaniem *Artystów* Strzępka i Demirski przygotowali serial teatralny (2014), wyprodukowany przez krakowską Łaźnię Nową i warszawski Teatr IMKA. Polityczny projekt *Kłątwa, odcinki z czasu beznadziei* był złożony z trzech części: *Don't mess with Jesus*, *Lekcja religii* i *Sabat dobrego domu*<sup>23</sup>. W spektaklu, przedstawiającym groteskowo sportretowane społeczeństwo w kryzysie, twórcy zawarli między innymi ironiczną krytykę religii i demokracji parlamentarnej<sup>24</sup>.

W serialu *Artyści* zogniskowanie jego głównego wątku na styku władza–kultura zapowiada już niepokojąca czołówka, będąca — oprócz między innymi preestetyzowanej warstwy wizualnej i poszerzającej kreowane sensory ścieżki dźwiękowej — dystynktywną cechą seriali jakościowych<sup>25</sup>. Czołówka omawianej serii zawiera wypowiedzi Władysława Gomułki, Waldemara Dąbrowskiego i Leszka Balcerowicza, w których pobrmiewają naiwny patos i jawna ignorancja władzy wobec artystów.

Serial zawiera krytyczny komentarz na temat sytuacji teatru, demaskujący stosunek władzy do kultury. Demirski kończył swój scenariusz w 2015 roku, a więc przed wydarzeniami w życiu społeczno-politycznym i kulturalnym, które miała przynieść „dobra zmiana” (objęcie władzy przez Prawo i Sprawiedliwość nastąpiło w październiku 2015 roku, a zdjęcia do serialu realizowane były od grudnia 2015 do lutego 2016 roku). Dopiero po premierze *Artystów* miały się w pełni objawić konflikty w warszawskich teatrach Dramatycznym i Studio, a polityka zaczynała się wdzierać na sceny między innymi w Żydowskim i Ateneum. Było to także przed wydarzeniami w krakowskim Starym Teatrze z odejściem Jana Klaty i w Polskim we Wrocławiu — wydalaniem Krzysztofa Mieszkowskiego. Aneta Kyzioł stwierdzała, że serial „dzięki nowym kontekstom: politycznemu zawłaszczaniu kultury i aferze reprzywatyzacyjnej, zyskuje na aktualności, [a] temperatura odbioru wzrasta”<sup>26</sup>. Rzeczywistość znacznie i znacząco „wyprze-

<sup>22</sup> Ł. Drewniak, *Bonnie i Clyde, czyli teatralny blitzkrieg Strzępki i Demirskiego*, „Przekrój” 2010, nr 51.

<sup>23</sup> *Kłątwa, odcinki z czasu beznadziei*, E01. *Don't mess with Jesus* P. Demirskiego, reż. M. Strzępka, prem. 14.03.2014, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie; *Kłątwa, odcinki z czasu beznadziei*, E02. *Lekcja religii* P. Demirskiego, reż. M. Strzępka, prem. 16.05.2014, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie; *Kłątwa, odcinki z czasu beznadziei*, E03. *Sabat dobrego domu* P. Demirskiego, reż. M. Strzępka, prem. 28.06.2014, Teatr IMKA w Warszawie.

<sup>24</sup> Pomysł na serial sięgał po rozwiązanie zaproponowane przez Andrzeja Wajdę w 1978 roku w Starym Teatrze w ramach rozpisanego na trzy wieczory spektaklu *Z biegiem lat, z biegiem dni* ze scenariuszem Joanny Olczak-Ronikier (projekt został przeniesiony do telewizji jako serial w 1980 roku). Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni* J. Olczak-Ronikier, reż. A. Wajda, prem. 29.03.1978, Stary Teatr w Krakowie; *Z biegiem lat, z biegiem dni*, scen. J. Olczak-Ronikier, reż. E. Kłosiński, A. Wajda, TVP 1980.

<sup>25</sup> Por. J. Feuer, *HBO...*; M. Pawłowska, *op. cit.*

<sup>26</sup> A. Kyzioł, *Aktorzy, politycy i kibole — po finale „Artystów”*, Seryjni. Blog o serialach, <https://seryjni.blog.polityka.pl/2016/10/23/aktorzy-politycy-i-kibole-po-finale-artystow/> (dostęp: 12.03.2019).



dziła” fikcję stworzoną przez Demirskiego, a za sprawą omawianego serialu telewizja jakościowa w polskim wydaniu stała się elitarną (średnia oglądalność odcinka serialu wyniosła 340 tysięcy widzów<sup>27</sup>), lecz istotną przestrzenią debaty społeczno-politycznej.

## Elitarny autorski stempel

Kult autora w serialach telewizji jakościowej podkreślany jest już przez identyfikowanie i promowanie tych produkcji z przywoływaniem nazwisk twórców: Davida Lyncha (*Miasteczko Twin Peaks*), Aarona Sorkina (*Prezydencki poker*), Alana Balla (*Sześć stóp pod ziemią*)<sup>28</sup>, Michaela Apteda (*Rzym*)<sup>29</sup>, Neila Jordana (*Rodzina Borgiów*)<sup>30</sup>, Wachowskich (*Sense8*)<sup>31</sup>, Davida Finchera (*House of Cards*)<sup>32</sup> czy Paola Sorrentina (*Młody papież*)<sup>33</sup>. Tym artystom gwarantuje się artystyczną swobodę umożliwiającą zrealizowanie ich wizji i podważanie dominujących dyskursów przez poruszanie kwestii kontrowersyjnych, naruszanie norm obyczajowych, demistyfikowanie zasad współżycia społecznego i funkcjonowania władzy oraz wysokie budżety gwarantujące techniczną realizację na wysokim poziomie, dobre nazwiska w obsadzie i gronie realizatorów. Jak zauważa Małgorzata Pawłowska w odniesieniu do produkcji HBO, którą można postrzegać jako synonim telewizji jakościowej, w zamian nadawca

otrzymuje dzieło, które łamie zastane konwencje, jest odważne, inteligentne, wymagające i skierowane do wyrobionego widza, pozostaje kontrowersyjne oraz ma ów elitarny autorski stempel, który awansuje produkcję ponad zwykłe telewizyjne seriale. Zwłaszcza ten ostatni aspekt doskonale wpisuje się w jakościową narrację stacji zbudowaną wokół sloganu HBO: nieskrępowana swoboda twórcza implikuje, że efekt końcowy jest „czymś więcej niż telewizją”, a artystyczna niezależność sugeruje odniesienia do dziedzin sztuki wyniesionych wyżej, ponad telewizyjny serial<sup>34</sup>.

Analogicznie stało się w wypadku serialu *Artyści*, w odniesieniu do którego autorski duet Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki stał się gwarantem jego wysokiej jakości artystycznej. Autorzy polskiej serii również mieli swobodę twórczą, ograniczoną jedynie minimalnym budżetem i zaledwie 48 dniami zdjęciowymi. Twórcy mogli między innymi sami decydować o obsadzie, złożonej częściowo z aktorów

<sup>27</sup> M. Kurdupski, *Serial „Artyści” śledziło 340 tys. widzów. 2 mln zł reklam*, Wirtualnemedi.pl, 26.10.2016, <https://www.wirtualnemedi.pl/artukul/serial-artysci-sledziło-340-tys-widzow-2-mln-zl-reklam> (dostęp: 12.03.2019).

<sup>28</sup> *Sześć stóp pod ziemią*, koncepcja serialu A. Ball, HBO 2001–2005.

<sup>29</sup> *Rzym*, koncepcja serialu W.J. MacDonald, J. Milius, BBC i HBO 2005–2007.

<sup>30</sup> *Rodzina Borgiów*, koncepcja serialu N. Jordan, Show Time 2011–2013.

<sup>31</sup> *Sense8*, koncepcja serialu J.M. Straczynski, L. Wachowski, L. Wachowski, Netflix 2015–2018.

<sup>32</sup> *House of Cards*, koncepcja serialu B. Willimon, Netflix 2013–2018.

<sup>33</sup> *Młody papież*, scen. i reż. P. Sorrentino, HBO 2016–.

<sup>34</sup> M. Pawłowska, *op. cit.*, s. 46.

teatralnych, z którymi dramaturg i reżyserka pracowali już wcześniej na kilku scenach w kraju, jak: Marcin Czarnik, Klara Bielawka, Marta Ojrzyńska i Krzysztof Dracz. Tej wolności artystów nie zmieniły nawet wprowadzone po nastaniu nowego rządu zmiany personalne w mediach publicznych, które niemal zaprzepaściły szanse na powstanie serii. Finalnie ośmioodcinkowa produkcja została pokazana o godzinie 22.20 w piątki we wrześniu i październiku 2016 roku<sup>35</sup>. Fakt, że telewizja pod dyktando Jacka Kurskiego jest głównym producentem (w koprodukcji z Narodowym Instytutem Audiowizualnym) serialu autorstwa dwojga największych krytyków polskiego establishmentu, zwłaszcza polityków, oraz systemu społeczno-politycznego, stał się ironicznym cudzysłowem całej produkcji.

Dla nadawcy telewizyjnego zaangażowanie uznanego twórcy i zrealizowanie jego dzieła, które później znajdzie się w ofercie programowej, jest sposobem budowania prestiżu. Autorski charakter omawianej odmiany seriali łączy się z możliwością wpisania w realizowaną opowieść intertekstualnych, postmodernistycznych gier konwencjami, motywami, cytatami. Owe gry nie tylko prowokują widza do nieustannej rekontekstualizacji i odnajdywania znaczeń, ale służą również potwierdzeniu posiadanego przez twórców i odbiorców kapitału kulturowego. Odwoływanie się do niego jest swoistym sposobem kreowania wspólnoty skoncentrowanej wokół serialu. Dla jej członków telewizyjna opowieść staje się przedmiotem kinofilii — i tak też jest w przypadku zrealizowanego przez TVP serialu *Artyści*, który zbudował specyficzny rodzaj wspólnoty odbiorców, w dużej mierze opartej na widzach i środowisku teatralnym.

Bogata warstwa intertekstualna w *Artystach* odnosi się przede wszystkim do historii i współczesności teatru polskiego. W akcję serialu zostały wplecione fragmenty kilku spektakli fikcyjnego Teatru Popularnego, z których każdy ma swój rzeczywisty odpowiednik, podobnie jak sportretowani tu reżyserzy. Oglądamy więc przy okazji kilka modeli teatru i stylów pracy, a widz teatralny może znajdować przyjemność w doszukiwaniu się aluzji do rzeczywistych dzieł teatralnych i twórców, jak w przypadku karykaturalnie odegranej przez Krzysztofa Kłaka postaci Krzysztofa Schillera (reżyserującego nieudolnie, acz z końcowym sukcesem *Sen nocy letniej*), jednoznacznie odsyłającej do reżysera Krzysztofa Garbaczewskiego, a poprzez nazwisko także do jednego z najważniejszych polskich twórców teatru — Leona Schillera. W serialu pokazano też między innymi fragmenty pseudonowoczesnej inscenizacji *Natretów* Józefa Bielawskiego, pierwszej sztuki wystawionej przez stały publiczny zawodowy teatr polski 19 listopada 1765 roku. Z kolei w wątku wprowadzającym postaci fantastyczne, czyli duchy dawnych reżyserów i dyrektorów teatrów, pojawia się chociażby widmo samego Wojciecha Bogusławskiego (gra go Jan Peszek), uważanego za twórcę polskiego teatru publicznego. Postaci duchów są niejako wcieleniem tradycji, ciągłości, kontynuacji, która jest jednym z fundamentów teatru. Dawni mistrzowie, we współpracy

<sup>35</sup> A. Rataj, *Ja to mam mój serial*, „Teatr” 2017, nr 1, [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1632/%E2%80%9EJa\\_to\\_mam\\_moj\\_serial%E2%80%9D/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1632/%E2%80%9EJa_to_mam_moj_serial%E2%80%9D/) (dostęp: 15.03.2019).



z obdarzoną darem widzenia ich Sprzątaczką Heleną (Ewa Dałkowska), pilnują porządku w teatrze, przede wszystkim ideowo i artystycznie, strzegąc jego etosu, w tym zespoowości, która jest przedstawiana w serialu jako jedna z największych wartości.

Strzępka i Demirski zastosowali także *guest starring*, charakterystyczny dla gatunku i szerzej — medium, do którego sięgnęli, zapraszając do epizodycznych ról z kluczem obecnych i byłych dyrektorów teatrów, między innymi Jana Klatę i Macieja Nowaka, obsadzonych w rolach teatralnych ignorantów. Różnorodnych, mniejszych i większych, aluzji, nawiązań i przywołań autentycznych zdarzeń i osób z rzeczywistości teatru jest w *Artystach* aż nadto. Począwszy od wypowiedzi w rodzaju: „Grabacz świetnie”, „Kleczewski świetnie”, przez postaci audytorów z piekła rodem, parafrazujących słynne słowa Kazimierza Dejmka o aktorze, który jest od grania..., a na nawiązaniu do głośnego „protestu” widzów podczas przedstawienia *Do Damaszku* w reżyserii Klaty w 2013 roku w Narodowym Starym Teatrze<sup>36</sup> skończywszy.

Wśród odniesień do innych tekstów kultury w *Artystach* można znaleźć też wspomniane już nawiązania do serialu *Dom Jana Łomnickiego*<sup>37</sup>, a także między innymi do twórczości filmowej Wojciecha Jerzego Hasa i Tadeusza Konwickiego w kreowaniu atmosfery i prowadzeniu narracji oraz dramaturgii Janusza Głowackiego czy *Kabaretu Olgi Lipińskiej*<sup>38</sup> w sposobie budowania postaci i operowania komizmem.

Artystyczna niezależność twórców nowych seriali manifestuje się wyraziście w podejmowanych przez nich poszukiwaniach formalnych. Jak zauważa Sarah Cardwell,

naturalistyczna gra aktorska, [...] wycucie wizualne, kreowane przez staranną, czasem nowatorską pracę kamery i montaż, oraz stylową ścieżkę dźwiękową, tworzoną przez przemyślane użycie odpowiedniej, często oryginalnej muzyki, to coś więcej niż „poblask stylu”. Ogólnie rzecz biorąc, istnieje poczucie spójności stylistycznej, w której motywy i styl przeplatają się w ekspresywny i robiący wrażenie sposób<sup>39</sup>.

Autorzy *Artystów* łączą w swoim serialu sposób obrazowania właściwy niemieckiemu ekspresjonizmowi filmowemu i gatunkom kina grozy. W warstwie wizualnej dominuje tu dynamiczny montaż Beaty Barciś oraz mroczne, obfitujące w bliskie plany, zdjęcia Bartosza Nalazka. Eksponują one sztuczne światło, dym i ziemistą kolorystykę użytych filtrów. Neurotycznie pulsującą akcją rytmizuje muzyka Jana Duszyńskiego (nawiązująca do ścieżki serialu *The Knick*<sup>40</sup>) oraz pio-

<sup>36</sup> *Do Damaszku* A. Strindberga, reż. J. Kłata, prem. 5.10.2013, Narodowy Stary Teatr w Krakowie.

<sup>37</sup> *Dom*, scen. A. Mularczyk, J. Janicki, reż. J. Łomnicki, M. Łomnicki, TVP 1980, 1982, 1987, 1996–1997, 2000.

<sup>38</sup> *Kabaret Olgi Lipińskiej*, reż. O. Lipińska, TVP 1990–2005, 2010.

<sup>39</sup> S. Cardwell, *op. cit.*, s. 137.

<sup>40</sup> *The Knick*, koncepcja serialu J. Amiel, M. Begler, Cinemax 2014–2015.

senki znanych wykonawców, jak puentujące dwa odcinki *Where Is My Mind* zespołu The Pixies oraz *Ta noc do innych jest niepodobna* Maanamu. Wszystko to potęguje emocje i narastającą w kolejnych częściach atmosferę obłądzenia, uosobianego przez postać Szaleńca (byłego dyrektora teatru, granego przez Pawła Miśkiewicza). Jak stwierdza Dagmara Łuba, za sprawą dynamicznego montażu, łączenia realistycznych ujęć z sekwencjami niczym z koszmarów sennych, zaciera granice między rzeczywistością a snem<sup>41</sup>, w *Artystach* po raz pierwszy na polskim gruncie zaistniały echa „udziwnionej estetyki”, charakterystycznej dla nowych seriali (operujących między innymi otwartą strukturą i złowieszcą atmosferą), którą autorka nazywa za Jean-François Lyotardem estetyką zakłócenia<sup>42</sup>.

## Zakończenie

Łuba zauważa, że Strzępka i Demirski, wkraczając w przestrzeń serialowego uniwersum, jednocześnie zachowali kontakt z oswojoną rzeczywistością teatralną<sup>43</sup>. Zrobili to zarówno na poziomie scenariusza, jak i decyzji związanych z realizacją serii. Sięgnęli po najnowsze trendy produkcji serialowych spod znaku telewizji jakościowej, opowiadając o teatrze i realiach sceny, pracując w większości ze znanymi sobie dobrze z teatru aktorami oraz opierając się na sprawdzonym tam stylu. Operując powszechnie rozpoznawalnymi konwencjami kina grozy i odwołując się do hermetycznego dyskursu środowiskowego, przedstawili wieloaspektowy portret polskiego teatru współczesnego w kontekście jego społecznych, artystycznych i politycznych uwarunkowań. Z tego względu serial *Artyści* jest modelową egzemplifikacją zjawiska zdefiniowanego przez Jane Feuer jako telewizja jakościowa.

## Bibliografia

### Opracowania

- Cardwell S., *Czy telewizja jakościowa jest dobra*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.
- Drewniak Ł., *Bonnie i Clyde, czyli teatralny blitzkrieg Strzępki i Demirskiego*, „Przekrój” 2010, nr 51.
- Feuer J., *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.

<sup>41</sup> D. Łuba, *Artyści i seriale zakłócone*, „Teatr” 2007, nr 1, [http://www.teatr-pismo.pl/prze-strzenie-teatru/1625/%E2%80%9Eartysci%E2%80%9D\\_i\\_seriale\\_zaklocone/](http://www.teatr-pismo.pl/prze-strzenie-teatru/1625/%E2%80%9Eartysci%E2%80%9D_i_seriale_zaklocone/) (dostęp: 25.03. 2019).

<sup>42</sup> J.F. Lyotard, *Brief Reflections on Popular Culture*, Institute of Contemporary Arts Documents 4, London 1986, za: D. Łuba, *op. cit.*

<sup>43</sup> *Ibidem*.

- Feuer J., *Quality Drama in the US: The New „Golden Age?”*, [w:] *The Television History Book*, red. M. Hilmes, BFI Publishing, London 2003.
- Filiciak M., *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013.
- Głowacka A., *Monika Strzępka i Paweł Demirski — Bonnie i Clyde polskiego teatru*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 2 (26).
- Kuligowski W., *Publiczności i festiwale*, „Dialog” 2016, nr 9.
- Łuba D., *Artyści” i seriale zakłócone*, „Teatr” 2007, nr 1, [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1625/%E2%80%9Eartysci%E2%80%9D\\_i\\_seriale\\_zaklocone/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1625/%E2%80%9Eartysci%E2%80%9D_i_seriale_zaklocone/).
- Manifesty teatru popularnego. Wybór*, oprac. M. Wąsik, P. Olkusz, „Dialog” 2016, nr 9.
- „Notatnik Teatralny” 2015, nr 77.
- Nowak M., *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog” 2016, nr 6.
- Olkusz P., *Laicka religia Jeana Vilara*, „Dialog” 2016, nr 9.
- Pawłowska M., *HBO — wzorzec współczesnej telewizji jakościowej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 59, 2016, nr 1 (225).
- Rataj A., *Ja to mam mój serial*, „Teatr” 2017, nr 1, [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1632/%E2%80%9Eja\\_to\\_mam\\_moj\\_serial%E2%80%9D/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1632/%E2%80%9Eja_to_mam_moj_serial%E2%80%9D/).
- Thompson R., *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, The Continuum, New York 1997.
- Wokół teatru popularnego*, rozm. J. Czaplński, M. Dziewulska, P. Morawski, P. Olkusz, A. Siwiak, M. Zadara, „Dialog” 2016, nr 9.

## Seriale telewizyjne

- Artyści*, scen. P. Demirski, reż. M. Strzępka, TVP 2016.
- Bez tajemnic*, koncepcja formatu *BeTipul*: Hagai Levi, scen. P. Nowakowski, E. Popiołek, M. Kreutz, J. Pawluśkiewicz, M. Wojtyszko, J. Szymczyk-Sienkiewicz, M. Fertacz, J. Kamiński, reż. A. Kazejka, J. Boruch, M. Lechki, W. Smarzewski, B. Konopka, A. Holland, K. Adamik, A. Glińska, HBO 2011–2013.
- Dom*, scen. A. Mularczyk, J. Janicki, reż. J. Łomnicki, M. Łomnicki, TVP 1980, 1982, 1987, 1996–1997, 2000.
- Glina*, scen. M. Maciejewski, reż. W. Pasikowski, TVP 2003–2008.
- House of Cards*, koncepcja serialu B. Willimon, Netflix 2013–2018.
- Kabaret Olgi Lipińskiej*, reż. O. Lipińska, TVP 1990–2005, 2010.
- The Knick*, koncepcja serialu J. Amiel, M. Begler, Cinemax 2014.
- Krew z krwi*, koncepcja formatu *Penzoza*: P.B. Korthuis, D. Van Rooijen, scen. M. Fąfrowicz-Szamocka, K. Szymczyk-Majchrzak, J. Wszędybył, reż. X. Żuławski, R. Wichrowski, L. Dawid, K. Adamik, Canal+ 2012–2015.
- Lyotard J.F., *Brief Reflections on Popular Culture*, Institute of Contemporary Arts Documents 4, London 1986.
- Miasteczko Twin Peaks (Twin Peaks)*, koncepcja D. Lynch, M. Frost, ABC 1990–1991.
- Młody papież (The Young Pope)*, scen. i reż. P. Sorrentino, HBO 2016–.
- Pakt*, koncepcja formatu *Mammon*: G. Eriksen, C.A. Mosli, scen. P. Nowakowski, J. Pawluśkiewicz, A. Gołda, M. Kubawski, J. Kamiński, M. Kubicki, M. Sakowski, reż. M. Lechki, L. Dawid, HBO 2015–2016.
- Prawa ulicy (The Wire)*, koncepcja serialu D. Simon, HBO 2002–2008.
- Prezydencki poker (The West Wing)*, koncepcja serialu A. Sorkin, NBC 1999–2006.
- Rodzina Borgiów (The Borgias)*, koncepcja serialu N. Jordan, ShowTime 2011–2013.
- Rodzina Soprano (The Sopranos)*, koncepcja serialu D. Chase, HBO 1999–2007.
- Rzym (Rome)*, koncepcja serialu W.J. MacDonald, J. Milius, BBC i HBO 2005–2007.

*Sense8*, koncepcja serialu J.M. Straczynski, L. Wachowski, L. Wachowski, Netflix 2015–2018.  
*Sześć stóp pod ziemią (Six Feet Under)*, koncepcja serialu A. Ball, HBO 2001–2005.  
*Z biegiem lat, z biegiem dni*, scen. J. Olczak-Ronikier, reż. E. Kłosiński, A. Wajda, TVP 1980.

### Źródła internetowe

Kurdupski M., *Serial „Artyści” śledziło 340 tys. widzów. 2 mln zł z reklam*, Wirtualnemedi.pl, 26.10.2016, <https://www.wirtualnemedi.pl/artukul/serial-artysci-sledzilo-340-tys-widzow-2-mln-zl-z-reklam>.  
 Kyzioł A., *Aktorzy, politycy i kibole — po finale „Artystów”*, Seryjni. Blog o serialach, <https://seryjni.blog.polityka.pl/2016/10/23/aktorzy-politycy-i-kibole-po-finale-artystow/>.

## The series *The Artists* as an example of quality television

### Summary

The article *The series “The Artists” as an example of quality television* is an attempt to analyse the original TV series *The Artists [Artyści]* (2016) by Paweł Demirski and Monika Strzępka from the perspective of the determinants of the quality television model defined by Jane Feuer. The researchers consider the series, whose authors are neither film nor television artists, but are representing critical theatre in Poland, to be the first such full implementation of quality television in Polish TV culture. The authors of the article begin their analysis with the first Polish productions that featured elements of quality television (starting from *The Cop [Glina]* series from 2003) and defining synthetically its determinants. These genre determinants are deepened in the following sections in the perspective of the analysis of the series *The Artists* in terms of focusing the theme of the movie on the present; constructing the script of the series about characters from different layers and environments, in opposition to accepted norms; the author(s) as a guarantee of a high-quality artistic series; stylistic means; intertextual layer.

**Agata Koprowicz**  
ORCID: 0000-0003-0104-5342  
Uniwersytet Warszawski

## Przymus przemiany. Serial *Hannibal* jako krytyka kultury terapeutycznej

**Słowa kluczowe:** kultura terapeutyczna, krytyka kultury, *Hannibal*, władza, terapia, psychoanaliza

**Keywords:** therapeutic culture, critique of culture, *Hannibal*, power, therapy, psychoanalysis

Serial *Hannibal* zadebiutował na szklanym ekranie w 2013 roku. Jego twórca i scenarzysta Bryan Fuller z dużym wdziękiem żongluje w nim wątkami książkowymi, a za sprawą groteskowej estetyki obraz skutecznie odciął się od porównań z adaptacjami filmowymi z Anthonyem Hopkinsem w tytułowej roli<sup>1</sup>. Głównym wątkiem serialu uczyniono relację między psychiatrą-kanibalem Hannibalem Lecterem a Williamem Grahamem, konsultantem FBI, postacią znaną z powieści *Czerwony smok* Thomasa Harrisza.

We współczesnych serialach mamy do czynienia z tendencją do wprowadzania do fabuły wątków terapii psychologicznej, psychoanalitycznej czy psychiatrycznej. Tożsamość głównych postaci buduje się wtedy na jasno i wprost określonych typach zaburzeń psychicznych. Elliot Anderson (*Mr. Robot*) już

---

<sup>1</sup> Co ciekawe, Hannibal grany przez Anthony'ego Hopkinsa dość znacznie odbiega od literackiego wzoru. W filmach (*Milczenie owiec*, reż. Jonathan Demme, 1991; *Hannibal*, reż. Ridley Scott, 2001; *Czerwony smok*, reż. Brett Ratner, 2002) przedstawiono go jako obscenicznego szaleńca, którego pragnienie mordu równoznaczne jest z pożądaniem seksualnym. Kreacja postaci Hannibala zdaje się ujawniać nieświadome fantazje czasu, w którym go „reanimowano” — trauma wojenna i litewskie pochodzenie, o których czytamy w książce, w filmie są ledwie zasygnalizowane. Filmowy Hannibal bez historii wydaje się czysto fantazmatyczną konstrukcją uosabiającą społeczne lęki współczesnej mu Ameryki: szanowany obywatel okazuje się psychopatą-mordercą („czy sąsiedzi coś podejrzewali?”), więcej — w *Milczeniu owiec* dość znacząco ujawniają się takie problemy jak rasizm czy nierówności społeczne.

w pierwszym odcinku przedstawiony jest jako schizofrenik, a Sherlock Holmes (*Sherlock*) jest na spektrum autyzmu. Wątek terapeutyczny pojawia się także jako jeden z aspektów historii — zarówno dr House (*House*), jak i Tony Soprano (*Rodzina Soprano*) mają swoich terapeutów, sceną otwierającą *Sherlocka* jest scena terapii Johna Watsona — przykłady można mnożyć bez końca. Ciekawą wariacją w tym zestawieniu jest *American Horror Story: Murder House*, tu głową rodziny jest psychiatra, którego gabinet — co znaczące — znajduje się w nawiedzonym domu, a pacjenci w większości okazują się duchami. *American Horror Story* zdaje się pokazywać, jak lęki współczesnej Ameryki podlegają swoistemu egzorcyzmowi właśnie poprzez terapię, która okazuje się jednak, podobnie jak wypędzenie duchów, nieskuteczna.

Serial *Hannibal* na pewnym poziomie można czytać jako komentarz do fenomenu popularności motywów terapeutycznych. Hannibal skłania Willa do pójścia w swoje ślady i popełnienia morderstwa, a wszystko dzieje się w ramach terapii psychiatrycznej. Relacja głównych postaci sprawia, że serial przypomina jeden wielki seans terapeutyczny, którego celowość i produktywność są zawieszono — bo serial, podobnie jak terapia, nigdy się nie kończy<sup>2</sup>.

Psychoanalityczność *Hannibala* skłania do jego interpretacji zgodnie z ujęciami freudowskimi<sup>3</sup>. Używanie narzędzi psychoanalitycznych do jego interpretacji może się okazać zaskakujące w punkcie dojścia — w czasie, w którym fabuła serialu skoncentrowana wokół terapii staje się tematem kulturoznawczej analizy, terapia jako taka staje się symptomem współczesnej kultury. Nie chodzi więc już o to, by analizować psychoanalitycznie serial o tematyce psychologicznej, pozostając tym samym na terenie krytyki filmowej, lecz by zastanowić się nad samym tematem w nim podejmowanym i sposobem jego prezentacji.

Chcę potraktować *Hannibala* jako przejaw krytyki kultury<sup>4</sup> — jako taki odnosi się on do całego pola znaczących, w którym jest tworzony i odbierany, wykraczając poza obręb sztuki filmowej. Krytyka może koncentrować się na wspomniana-

<sup>2</sup> Warto przy tym odnotować, że oficjalnie produkcja *Hannibala* została zawieszona, nie zakończona.

<sup>3</sup> Serial można analizować psychoanalitycznie w spektrum rozpoznń lacanowskich jako metaobraz wyłaniania się tożsamości jednostki. Wówczas trzy główne postaci serialu byłyby metonimiami porządków, które wzajemnie się przeplatają: Will, wraz z jego umiejętnością wczucia się w inną osobę i jej fantazje — wyobrażonego, Crawford, jako przedstawiciel prawa i osoba o niezachwianym poczuciu dobra i zła — symbolicznego, a Hannibal jako ten, który wymyka się wszelkim klasyfikacjom, radykalnie obcy i inny, byłby uosobieniem porządku realnego. Fantazmatyczny sens ujawnia się już w pierwszym odcinku. Kiedy Hannibal przychodzi do domu Willa i po raz pierwszy rozmawiają sam na sam, ten pyta go, gdzie jest Crawford, Lecter zaś odpowiada: „dzisiejsza przygoda przeznaczona jest tylko dla ciebie i dla mnie” (1.1) — tu i w dalszej części tekstu w nawiasach za cytatami z serialu podaję numer sezonu i — po kropce — odcinka.

<sup>4</sup> Moja strategia interpretacyjna bliska jest taktyce partyzantki, tak jak rozumiał ją Michel de Certeau (por. *idem, Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 37). W swoim tekście chciałabym pokazać, w jaki sposób interpretator może przechwycić obrazy strategii stosowanych w ramach kultury terapeutycznej, by stawić im opór.

nej tendencji w serialach (potencjał autokrytyczny), ale też — co odpowiada moim zamierzeniom — na całym systemie (także nieświadomych) znaczeń i praktyk, w których serial powstaje, odnosząc się do współczesnej konstelacji kulturowej, społecznej i politycznej. Głównym wątkiem, jaki poddaję analizie, jest relacja łącząca Willa Grahama i Hannibala Lectera, będąca dla mnie metaforą władzy działającej w obrębie współczesnej kultury terapeutycznej zachodnich społeczeństw liberalnych.

## Kultura terapeutyczna i prawo do przemiany

Zanim przejdę do analizy samego serialu, chciałabym zaprezentować historię i uwarunkowania współczesnej kultury terapii. Jej źródła można się doszukać w przejściu współczesnych społeczeństw od porządku religijnego do porządku medycznego<sup>5</sup>. Na scenę publiczną wkracza wówczas „człowiek psychologiczny”, by posłużyć się kategorią, którą ukuł socjolog, badacz myśli Sigmunda Freuda, Philip Rieff<sup>6</sup>. Nadzorowanie ludzi przez instytucje staje się drugoplanowe, władza przenosi się więc niejako „do wewnątrz” jednostki i realizuje się poprzez poddawanie psyche niekończącej się samoobserwacji i interpretacji. Tym samym człowiek zaczyna postrzegać siebie jako plastyczny obiekt własnych możliwych wpływów — „psyche to nowa przestrzeń aktualizowania się władzy”<sup>7</sup>.

Z początkami zjawiska, które roboczo można by nazwać „psychologizacją życia”, łączy się dwie kwestie: z jednej strony model *self-help* Samuela Smileasa, czyli ideał zaradności „od pucybuta do milionera”, z drugiej — rozpoznania Freuda i wykształcenie modelu terapeutycznego<sup>8</sup>. Połączenie obu prądów zaczęło łączyć kategorie zdrowia z samospelnieniem. Ludzie, którym brakuje samorealizacji, potrzebują opieki i terapii, a niska wydajność w pracy może wynikać z problemów rodzinnych i traum z przeszłości<sup>9</sup>. Ideał samorealizacji nie jest jasno określony (czy proces samorealizacji może się skończyć?) i jest dynamiczny, wskutek czego własne „ja” nigdy nie jest czymś gotowym.

Jak zauważa Ewa Ficek, nowa metoda opisywać współczesnej kultury terapeutycznej bez zrozumienia towarzyszących jej transformacji cywilizacyjnych i kul-

<sup>5</sup> Por. M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, Warszawa 2007.

<sup>6</sup> Por. P. Rieff, *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith after Freud*, New York 1966.

<sup>7</sup> M. Jacyno, *op. cit.*, s. 12.

<sup>8</sup> E. Illouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Z. Simbierowicz, Warszawa 2010, s. 61–64.

<sup>9</sup> Na początku XX wieku psychologów zatrudniano w korporacjach, by pomogli w rozwiązywaniu problemów z dyscypliną i wydajnością pracy. Wielu z nich inspirowało się freudowskimi poglądami. Jednym z takich psychologów był Elton Mayo — psychoanalityk jungowski, który w latach dwudziestych w jednym z zakładów przemysłowych przeprowadzał swoje eksperymenty. Odkrył dzięki nim, że wydajność w pracy wzrasta, jeżeli stosunki pracy nacechowane są troską o uczucia pracowników. Por. *ibidem*, s. 22–26.



turowych<sup>10</sup>. Autorka podąża za rozważaniami Zygmunta Baumana i jego metaforą „płynnej nowoczesności”<sup>11</sup>. Stałość i równowaga zostały w niej zastąpione przez szybkość i fragmentaryczność. Jednostka nie jest w stanie przewidzieć wszystkich dotyczących jej zmian, a niepewność pogłębiają widma kryzysów (gospodarczego, a dziś również klimatycznego). Jednocześnie w tym świecie panuje pluralizm wartości, a przeważający w nim kult indywidualizmu dopuszcza istnienie nieskończonych możliwości wyboru stylu życia<sup>12</sup>. Ficek pisze, że w tych czasach

tylko nieliczni mogą oczekiwać pozbawionej „pęknięć” biografii — prywatnej i zawodowej [...]. Nie można wykluczyć także i tego, że realizowanie życiowego planu stanie się po prostu dziełem przypadku. Ramy ludzkiej egzystencji stały się — by użyć określenia znanego socjologa — mocno „chylbotliwe”<sup>13</sup>.

Człowiek doświadczający niepewności i niestałości może pogрузić się w marazmie i czuć się bezsilny, może też szukać nowych punktów oparcia<sup>14</sup> i korzystać z „prawa do przemiany”, czyli swobodnego przeobrażania własnego „ja”. Poczucie tymczasowości sprawia, że wykształcenie określonej tożsamości staje się zadaniem do wykonania<sup>15</sup>. Jak pisze Bauman, „konieczność stania się tym, kim się jest, to cecha nowoczesnego — i tylko nowoczesnego — życia”<sup>16</sup>. Każdy może modelować, edukować, zmieniać i ćwiczyć swoje „ja”, zmiana nie jest jednak możliwa bez określonego planu i „wzoru zajmowania się sobą”. Pomagają w tym poradniki psychologiczne, programy nastawione na przepracowywanie traum, rozkwit coachingu i praca licznych ekspertów, które to zjawiska stanowią codzienność współczesnych kapitalistycznych społeczeństw liberalnych. Dyskurs poradniczy ściśle łączy się z dyskursem terapeutycznym, a granice między nimi pozostają nieostre<sup>17</sup>. Jak wskazuje Barbara Józefik, pozycja psychoterapeutów jako ekspertów jest bardzo mocna nie tylko ze względu na ich powiązania z medycyną, ale również obecność w mediach i pełnienie funkcji osób, które mówią innym, jak mają żyć, w jakie związki wchodzić, z jakiej pracy zrezygnować, jak radzić sobie ze stratą<sup>18</sup>. Niekiedy „odpowiadając na zapotrzebowanie społeczne, psychoterapeuci przekraczają obszar dziedziny psychoterapii: występu-

<sup>10</sup> E. Ficek, *Dyskurs terapeutyczny i jego uwarunkowania — rekonesans badawczy*, „Tekst i Dyskurs” 2012, nr 5, s. 253.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Por. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.

<sup>12</sup> Por. M. Jacyno, *op. cit.*, s. 88–102.

<sup>13</sup> E. Ficek, *op. cit.*, s. 253.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 254. Por. A. Kargulowa, *O teorii i praktyce poradnictwa. Odmiany poradniczego dyskursu*. Warszawa 2005, s. 11; M. Jacyno, *Racjonalizacja miłości w kulturze indywidualizmu*, [w:] *Poradnictwo w kulturze indywidualizmu*, red. E. Zierkiewicz, V. Drabik-Podgórna, Wrocław 2010, s. 19.

<sup>15</sup> Z. Bauman, *op. cit.*, s. 50.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Podkreślenia oryginalne.

<sup>17</sup> E. Ficek, *op. cit.*, s. 257.

<sup>18</sup> B. Józefik, *Psychoterapia jako dyskurs kulturowy*, „Psychiatria Polska” 45, 2011, nr 5, s. 744.

ją w roli mistrzów, mentorów, a nawet przewodników duchowych”<sup>19</sup>. Jednostka wyposażona w nowe życiowe „kierunkowskazy” — wiedzę ekspercką — może podjąć starania o realizację fundamentalnych dla kultury indywidualizmu wartości: samorealizacji, rozwoju osobistego, szczęścia, świadomości, zdrowia, osobowości, sukcesu<sup>20</sup>. Ich realizacja zaś nieodłącznie wiąże się, zgodnie z ideałem *self-help*, ze wzrostem efektywności i produktywności podmiotów.

## „Świat jest terapią, pacjentami ludzie”

Will Graham w serialu przedstawiony jest jako współpracujący z FBI konsultant w sprawach dotyczących szczególnie groźnych psychopatów, którego zadaniem jest określenie profilu psychologicznego zabójcy. Talenty Willa to umiejętność głębokiego wczucia się w inną osobę i niezwykła wyobraźnia. Z tego powodu nie został on pełnoprawnym agentem FBI — nie przeszedł testów psychologicznych. Widza zaznajamia się z bohaterem za pomocą medyczo-psychiatrycznych diagnoz. W jednej z pierwszych scen serialu Will mówi: „bliżej mi do zespołu Aspergera i autyzmu niż narcyzmu i socjopatii” (1.1). Porównanie zawarte w tej wypowiedzi jest zresztą znamienne — socjopatia i narcyzm określają nikogo innego jak jego antagonistę Hannibala Lectera. Już w drugim odcinku Will zaczyna terapię u Hannibala.

Świat *Hannibala* to świat, w którym każdy jest albo pacjentem, albo terapeutą — to świat, w którym każdy jest (lub w miarę rozwoju akcji będzie) w jakiś sposób pęknięty. W serialu ukazanych jest wiele postaci psychiatrycznego kręgu, z którymi główni bohaterowie wchodzą w coraz bardziej skomplikowane zależności. Są to: uczennica Hannibala psychiatrka dr Alana Bloom; dyrektor szpitala psychiatrycznego psychiatra dr Frederick Chilton; psychiatra samego Hannibala dr Bedelia Du Maurier. Osoby niezwiązane bezpośrednio z kręgiem psychiatrycznym również mają w pewien sposób do czynienia ze zgubnym czarem terapii. Jest tak z odpornym na „mieszanie w głowie” agentem FBI Jackiem Crawfordem, który ściga mordercę zwanego „Dzierzbą z Minnesoty”. Pozostając pod urokiem Hannibala i doceniając jego zaangażowanie w terapię chorej żony, nie dostrzega on i nie chce uwierzyć Willowi, że Dzierzbą jest właśnie Lecter. Osobną kategorię tworzą pacjenci Hannibala — ci, których na „niekonwencjonalnej” terapii skłania do zbrodni (Margot Verger), czy ci, którzy swoje największe zbrodnie popełnili po jej zakończeniu (Randall Tier).

Podział na pacjentów i psychiatrów nie jest jasno poprowadzony. Psychiatrzy są zarazem pacjentami (Hannibal jest pacjentem Bedelii), a pacjenci wykazują lepsze umiejętności analityczne niż psychiatra (Will demaskuje Hannibala szybciej niż Alana). Co więcej, w *Hannibalu* psychiatrzy wydają się bardziej zabu-

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu...*, s. 15.

rzeni niż ich pacjenci, by wspomnieć dr. Chiltona, który manipuluje własnym pacjentem (Ablem Gideonem) i wmawia mu tożsamość mordercy, aby zdobyć sławę w swoim zawodowym kręgu.

Relację Willa i Hannibala traktuję jako metaobraz ciemnej strony współczesnej kultury terapeutycznej — niebezpieczeństw, jakie za sobą pociąga. Serial pokazuje kulturę terapii doprowadzoną do granic, w której normy nie tyle są przekraczane, ile potwornieją. Opieka i bezpieczeństwo, wolność i szczęście — wszystkie te wartości zostają ukazane w krzywym zwierciadle, a procesy samodoskonalenia i samopoznania Willa (i innych pacjentów Hannibala) mają charakter zmiany w monstrum. Serial tworzy rzeczywistość, w której najważniejsze staje się chłodne przypatrywanie własnemu wnętrzu i niekończące się jego modelowanie; w której wszelka interakcja poprzedzona jest (psycho)analizą drugiej osoby; w której postaci podlegają nieustannym metamorfozom, budując swoje „ja” — niczym złe charaktery z komiksu — na traumie i niemającym końca procesie zemsty-zdrowienia. Przeobrażenia dokonują się nie tylko na poziomie opowieści (zmiana Willa w mordercę), lecz także na poziomie gatunku (od kryminału do thrillera psychologicznego). „Patologiczność” świata przedstawionego potęguje estetyka w konwencji koszmaru sennego z elementami groteski. Przy tak skonstruowanym temacie zasadne jest na początku rozważyć, jaką funkcję w serialu pełni tytułowy bohater i jaki element stanowi we wspomnianym metaobrazie.

## Hannibal i terapeutyczny nakaz

W trzecim sezonie, po poddaniu się Hannibala i umieszczeniu go w szpitalu psychiatrycznym w Baltimore, dowiadujemy się, że Lecter jest pacjentem, który wymyka się jakiegokolwiek kategoryzacji. Na temat jego przypadku powstaje wiele prac, jednak nawet najlepsi psychiatrzy nie są w stanie wyczerpująco go zanalizować. Sytuację porażki diagnostycznej dodatkowo wzmacnia fakt, że przebywający w zamknięciu Hannibal wciąż publikuje naukowe artykuły w czołowych periodykach psychiatrycznych. Niemożność określenia jego psychopatii sprawia, że nazywa się go po prostu „potworem”.

Hannibal jest czymś, co „jeszcze nie ma swojej nazwy” — czymś, by posłużyć się jedną z serialowych fraz, „w garniturze z człowieka”<sup>21</sup>. Znamienne, że nie jest to „zło w ludzkiej skórze”, lecz starannie skrojony garnitur, kulturowy artefakt, który przywodzi na myśl patriarchalną sztywną formę (lub normę korporacyjną) albo mundur, będący symbolem kulturowej represji pragnienia<sup>22</sup>. Hannibal ucie-

<sup>21</sup> Sformułowanie to nawiązuje do jednej z książek Thomasa Harrisa o Hannibalu — zekranizowanego filmowo *Milczenia owiec* (1991). W fabule przedstawiono mordercę młodych kobiet, czyli Jame’a „Buffalo Billa” Gumba, tworzącego kostium ze skóry swoich ofiar.

<sup>22</sup> Por. K. Theweleit, *Męskie fantazje*, przeł. M. Falkowski, M. Herer, Warszawa 2015. Theweleit pokazał, w jaki sposób mundur pełnił funkcję męskiego „pancerza” (określenie zapożyczyl

leśnia to wyrażenie także w innym sensie — rzadko kiedy możemy zobaczyć go ubranego w coś innego niż elegancki garnitur w kratę. Jak twierdzi Norbert Elias, cywilizacja jest zbiorem zakazów, które chronią nas przed przyrodzoną nam zwierzęcą naturą<sup>23</sup>. Garnitur Hannibala symbolizuje właśnie tę funkcję — pod maską elitarności i samokontroli kryje się niecywilizowany „dziki” — kanibal. Lecter ma zresztą charakterystyczną cechę, którą przypisuje się zwierzętom, czyli ponadprzeciętnie wyczulony węch. Nawet wyjąwszy jego zbrodniczą działalność, zdaje się nie być człowiekiem: ma niezwykłą umiejętność totalnej samokontroli, potrafi przewidzieć każde zachowanie i wszystko racjonalnie zaplanować tak bardzo, że jego schwytanie stało się możliwe dopiero wówczas, gdy sam się poddał.

Hannibal ma nienaganny styl i smak, znajduje upodobanie we wszystkim, co stanowi, by posłużyć się kategorią Pierre’a Bourdieu, dystynkcję kultury wyższej<sup>24</sup>. Kocha więc operę, sam komponuje muzykę (między innymi na klawesynie), lubi luksusowe i drogie przedmioty, jego największą pasją jest natomiast kuchnia — Lecter nie jest „po prostu” kanibalem, lecz z jedzenia ludzkiego mięsa czyni sztukę. Widzowi sugeruje się, że kiedy zabija ofiarę, na drugi dzień wydaje przyjęcie dla swoich przyjaciół i częstuje ich potrawami z ludzi, z czego oczywiście żaden gość nie zdaje sobie sprawy. Ofiary Hannibala w serialu cechuje piękno. Cały dramat śmierci zostaje im odebrany na rzecz przemiany w efektowną „zagadkę”, którą musi rozwikłać Will. Jej analiza przypomina — podobnie jak dokonywana przez Grahama rekonstrukcja wizji psychopatów — objaśnienie znaczenia obrazu czy freudowskich „marzeń sennych”<sup>25</sup>, w tym wypadku fantazji Hannibala.

Jak pokazał Bourdieu, „smak”, który przysługuje klasie wyższej, jest przykładem kulturowej hegemonii — klasy niższe, wypracowując go, próbują zarazem awansować w strukturze społecznej; praktyki kultury wyższej zostają więc znaturalizowane i postrzegane przez innych jako norma. Czar Hannibala działa na jednego z jego pacjentów, Franklina, przedstawionego widzowi jako neurotyk, który zniesmacza Lectera, odkładając brudną chusteczkę na stolik. Nieprzypadkowo jednak Franklin próbuje zaimponować swojemu terapeutce, starając się spotykać go w operze. Hannibal jest kontrastem wobec Willa, który żyje w domu z dala od miasta, lubi łowić ryby i otacza się stadem psów-przybłąd.

W celi Lectera w Baltimore od odwiedzających dzieli go tylko niemal niewidoczna szyba. Można więc odnieść wrażenie, że jest uwięziony tylko częściowo, szczególnie że pomieszczenie bardziej przypomina luksusową komnatę niż szpitalny pokój. Hannibala nie imają się znaki systemowej władzy ani represji. Jedyną

od Norberta Elias), chroniącego przed niebezpiecznie płynnym ciałem kobiety, ciałem „innego”. W *Hannibalu* często można spotkać ujęcia wody, która zazwyczaj pojawia się w odniesieniu do Willa.

<sup>23</sup> N. Elias, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, przeł. T. Zabłudowski, K. Markiewicz, Warszawa 2011.

<sup>24</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.

<sup>25</sup> S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.

formą kary jest zabranie mu z pomieszczenia wszystkich wygod, ale nawet to nie jest dla niego uciążliwe. W takich chwilach ucieka bowiem — co znaczące — do swojego Pałacu Pamięci, czyli wnętrza własnej głowy<sup>26</sup>. Nieuchwytność Hannibala sprawia, że można zasadnie podejrzewać, iż wszystko, co mu się przytrafia — także jego pobyt w szpitalu psychiatrycznym — jest częścią jego niewyjawionego planu. W pewnym momencie dr Du Maurier mówi do Jacka Crawforda: „Myślisz, że możesz złapać Hannibala? On chce, żebyś tak myślał, w pełni panuje nad sytuacją” (2.12).

W świetle takiej charakterystyki Hannibal wydaje się nie tyle człowiekiem, ile figurą, uosobieniem najważniejszej wartości systemu liberalnego — wolności, która zostaje zabsolutyzowana, przybierając potworne oblicze. Hannibal do perfekcji doprowadził proces „stwarzania siebie” i „sztuki życia” — nieograniczonej konwencją i wolnej od moralnych ocen egzystencji, która jest ideałem życia w kulturze terapii<sup>27</sup>. Lecter jest uosobieniem totalnej samokontroli i racjonalności; realizuje wszystkie wartości ważne dla jednostki płynnej nowoczesności, takie jak: spełnienie, samorealizacja, samoakceptacja, efektywność, rozwój, dystynkcja, wolność i samoświadomość.

W Hannibalu można też dostrzec uosobienie władzy autorytetu w kulturze terapeutycznej. Jak pisze Ficek, aby ekspert był skuteczny, nie może autorytatywnie przemawiać jako mentor: „powinien oddziaływać w sposób dyskretny — raczej pochlebiać, kusić, uwodzić, niż wydawać polecenia”<sup>28</sup>. Relacja terapeutyczna głównych bohaterów dalece wykracza poza normę. Mniej więcej od połowy drugiego sezonu Will i Hannibal razem planują morderstwa (wszystko to w ramach terapii), które pokazane są jako estetyczny teatr, ale zarazem jako gody. Lecter w pewnym sensie uwodzi Grahama, wysyłając mu miłosne wiadomości, za które służą mu ofiary. Jedną z nich jest człowiek, w którym Hannibal posadził kwiaty, czy zwłoki uformowane w kształt ludzkiego serca. Patologizacji ulega nie tylko obraz związku psychiatra–pacjent, ale też samo komunikowane uczucie. Jak pisał Freud, stany zakochania „w sferze tego, co normalne, są wzorem psychoz”<sup>29</sup>.

Postać Lectera to również metafora terapeuty jako nowoczesnego Boga. Dla Rieffa psychologia w kulturze terapeutycznej zajmuje miejsce dotychczas przypisane religii. Społeczeństwo terapeutyczne jest negacją świętego porządku, w którym nie ma miejsca na koncepcję transcendencji. Zarazem celem człowieka nie jest już zbawienie, jak w religii judeochrześcijańskiej, lecz osiągnięcie szczęścia<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Stosunek Hannibala do głów i ich wnętrza (także w dosłownym rozumieniu) jest interesujący. Z bogactwem metaforycznego wnętrza głowy Hannibala kontrastuje tu dosłowna pustka głowy zamordowanego sędziego. Otwarcie czaszki i, jak można się domyślać, spożycie jej zawartości jest także sposobem śmierci przeznaczonym przez Hannibala dla Willa.

<sup>27</sup> M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu...*, s. 163.

<sup>28</sup> E. Ficek, *op. cit.*, s. 254.

<sup>29</sup> S. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Poręba, R. Reszke, [w:] *idem, Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki *et al.*, Warszawa 1998, s. 318.

<sup>30</sup> Co zbliża ją do świata starożytnej Grecji. Por. M. Lubańska, *Postchrześcijaństwo i postjudajizm w teorii kultury Philipa Rieffa*, „Slavia Meridionalis” 2008, nr 8, s. 367.

W serialu pojawia się wiele motywów religijnych. Hannibal kilkakrotnie odnosi się do starotestamentowego okrutnego Boga, którego jedyną motywacją jest władza, innym razem widzimy go rozpiętego na krzyżu jak Chrystusa skazanego niesprawiedliwie na śmierć. Jednak jego wizerunek bardziej pasuje do obrazu Lucyfera<sup>31</sup>, co zostaje ukazane w serialu między innymi za pomocą wizji Willa, który postrzega go jako „czarnego diabła”<sup>32</sup>. Z kolei pacjent Hannibala, Abel Gideon (jego nawiązujące do Biblii imię i nazwisko są tu znaczące), porównuje go wprost do Szatana (2.5, 3.1). Przedstawienie psychiatry jako wcielonego zła ukazuje, że świat wartości judeochrześcijańskiej religii w serialu — jak opisywał to Rieff w odniesieniu do współczesności — się wyczerpał. Will w jednej ze scen mówi, że Hannibal nie jest Bogiem, ponieważ „przeciwstawianie się Bogu to jego pomysł na rozrywkę” (3.2). Dobrym komentarzem do tej wypowiedzi jest porównanie Rieffa: „Człowiek religijny urodził się, aby być zbawionym, człowiek psychologiczny urodził się, by być zadowolonym”<sup>33</sup>.

## Will i przymus przemiany

Estetyka i fabuła *Hannibala* ogniskują się wokół wyrażonego *explicite* problemu przemiany i metamorfozy. Każda postać w serialu się przemienia — już od pierwszych odcinków śledzimy przemianę Willa, drugoplanowych bohaterów czy spotykamy się z psychopatami, którzy „przepoczwarzają” swoje ofiary. Na ekranie widzimy więc — między innymi, bo lista jest długa — ofiarę wszytą w brzuch konia, by mogła ona ponownie się narodzić; zwłoki przypominające ćmę w kokonie; ludzi obdartych ze skóry na plecach tak, by zrobić z niej skrzydła i upodobnić ich do aniołów. Jedną z ostatnich metamorfoz w serialu ma być przemiana Francisca Dolarhyde’a w Czerwonego Smoka. Ten nie morduje, jak tłumaczy to Will, lecz „zmienia” rodziny, by finalnie osobiście się przepoczwarzyć i zrzucić ludzką skórę.

Will wydaje się odpowiednio podatny na metamorfozę, którą wyzwała w nim Hannibal: umie wczuć się w inne osoby i zrozumieć ich motywacje, choć, nawiasem mówiąc, w serialu widzimy, że wczuwa się tylko w psychopatów. Graham, który pośród wszystkich wysoce wykwalifikowanych agentów FBI odznacza się przede wszystkim wręcz patologiczną empatią, zdaje się czystą potencjalnością, która pośrednio aktualizuje się, kiedy przychodzi do wyjaśnienia sposobu myślenia mordercy. Nieokreślona osobowość Willa nie pozwala na klasyfikację, tak jak nowoczesny podmiot nie chce być zaklasyfikowany, albowiem oznaczałoby

<sup>31</sup> Bryan Fuller, twórca serialu, w kilku wywiadach przyznał, że w jego zamyśle Hannibal ma reprezentować diabła. Por. T. VenDerWerff, *Bryan Fuller walks us through Hannibal's debut season*, <http://www.avclub.com/article/bryan-fuller-walks-us-through-ihannibalis-debut-se-100644> (dostęp: 31.01.2019).

<sup>32</sup> W postaci można też widzieć Wendigo — podobne do człowieka stworzenie-kanibala z rogami i żółtymi oczami, znane z mitologii Algonkinów.

<sup>33</sup> P. Rieff, *op. cit.*, s. 19.



to dla niego przyszpilenie do jednego miejsca i uniemożliwiłoby mu rozwój<sup>34</sup>. Co więcej, wydaje się on metaforą jednostki zanurzonej w płynnej nowoczesności. Jak pisał Bauman, „odkąd znikły zasady normatywne regulujące przebieg życiowych zmagañ człowieka, na placu boju pozostały jedynie niepewność i obawa”<sup>35</sup>. Will od początku przedstawiony jest jako zmagający się z lękiem, że jest taki jak mordercy, których wizje rekonstruuje, że w każdej chwili mógłby stać się jednym z nich — że nie ma żadnych zahamowań moralnych. Widz nie dostaje odpowiedzi, czy chciałby on zabić „naprawdę”. To niepewność co do tego, do czego jest zdolny, określa tę postać. „Płynność” tożsamości Willa jest też podkreślona przez motyw wody, która pojawia się często w jego snach, wizjach i wspomnieniach. Zarazem nad stanem psychicznym Willa nieustannie musi czuwać „ekspert” — najpierw była to dr Bloom, potem zastąpił ją Hannibal.

Specyfika dyskursu terapeutycznego sprawia, że w jej ramach można dokonać podziału wewnątrz podmiotu na „zdrową jaźń”, której poszukiwanie polega na zintegrowaniu doświadczenia biograficznego, i „prawdziwą jaźń”, której poszukuje się poza odgrywanymi rolami społecznymi<sup>36</sup>. Obie jaźnie próbuje, na swój sposób, uleczyć Hannibal. Można powiedzieć, że ukazuje on odwrócony model psychoterapii. Lecter odkrywa w pacjentach to, co złe, „leczy”, mówiąc, że ich prawdziwym pragnieniem jest — przykładowo — chęć zabicia brata (jak w przypadku Margot). Korzysta z autorytetu terapeuty i rozmaitych „niekonwencjonalnych” technik kontroli, aby pacjent wprowadził (jego) fantazje w czyn. Psychoterapia Hannibala nie ma na celu przystosowania pacjenta do wymogów społecznych, lecz rozwija w nim to, co od normy odstaje, co jest „obcym” w nim, ale co stanowi jego „prawdziwą naturę”. Pacjent ma posiadać wiedzę na temat swoich złych popędów, zaakceptować je i się im poddać.

Psychologizacja obejmuje każdy możliwy aspekt życia, także społecznego i politycznego, i je przekształca. Dla Rieffa terapia

uzyskała szczególny status we współczesnych wspólnotach. Terapia zdezawuowała bowiem wszelkie zakazy obecne w ramach tradycyjnych kultur, stawiając nacisk nie na zakazy, lecz na zwolnienia od tych zakazów, mające zredukować niebezpieczeństwo neuroz oraz zapewnić jednostce swobodną ekspresję [wyr. — A.K.]<sup>37</sup>.

Fabula *Hannibala* zdaje się sugerować, że jednostka żyjąca w kulturze terapeutycznej, aby spełnić wymóg ekspresji swojej autentyczności, musi liczyć się z akceptacją swojej „ciemnej strony”, nawet jeśli są to skłonności zbrodnicze — są to bowiem emocje i niezrealizowane wersje, w których może odkrywać swoje „ja”. Model terapii Lectera jest więc doprowadzeniem do granic modelu serwowanego przez kulturę terapii, w której liczy się jakość i intensywność, a nie treść

<sup>34</sup> M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu...*, s. 153.

<sup>35</sup> Z. Bauman, *op. cit.*, s. 33.

<sup>36</sup> M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu...*, s. 155.

<sup>37</sup> M. Polakowski, *Polityk jako terapeuta*, „Dialogi Polityczne” 2010, nr 13, s. 317.



doświadczenia<sup>38</sup>. Schemat poszukiwania „ja” przebiega podobnie także w przypadku Willa. Już nie zwykle bycie sobą daje doświadczenie „prawdziwej jaźni”, ale eksperymentowanie, doświadczanie siebie w wielu, także niezrealizowanych, wersjach<sup>39</sup>. W pewnym momencie Will udaje przed Hannibalem, że zabił jednego z jego pacjentów, Randalla Tiera. Choć był to kolejny wybieg, by złapać Lectera, widz nie jest pewien, czy późniejsze modyfikowanie zwłok i bycie mordercą „na niby” nie sprawiło Grahamowi przyjemności.

Jak twierdzi Rieff, współcześnie nie ma już miejsca na politykę skupioną na wspólnocie, tę zastąpiła psychologia polityczna skupiona na jednostkach i łagodzeniu niedogodności związanych z rządzeniem. Marcin Polakowski, komentując to stanowisko, pisze: „Władza w sytuacji rozpowszechnienia postaw terapeutycznych nie może [...] kwestionować prawa jednostki do wolnej ekspresji jej autentyczności”<sup>40</sup>. Legitymizowane przez system liberalny „prawo do przemiany” zmienia się w „przymus przemiany”. Wymóg „pełnego życia” sprawia, że stanie w miejscu jest czymś niepożądanym. Życ prawdziwie to codziennie doświadczać czegoś nowego, zmieniać się i sięgać coraz głębiej do swojego „ja”. Hannibal pyta Willa: „Mam potępiać siebie jako potwora, podczas gdy ty nadal nie dostrzegasz tego, który rośnie w tobie?” (2.9). Każdy stopień rozwoju i „samopoznania” Willa równa się w serialu morderstwu, tak jakby każdy stopień realizacji własnego potencjału w imię „pełnego życia” równał się zabiciu jakiejś części życia jako takiego. Podobnie jak w miłości można widzieć psychozę, tak intensywne poszukiwanie własnego „potencjału” i pogoń za jego realizacją może jawić się jako schizofreniczna — bo kim jestem, jeśli mogę być każdym?

Hannibal wywraca na nice także poszukiwanie „zdrowej jaźni”. Will jest sierotą, sam nie założył rodziny. Jego biografia zdaje się zaczynać w momencie poznania Hannibala. Jak mówi Graham w scenie w Galeria Uffizi, granicę między przeszłością a przyszłością wyznacza poznanie go (3.6) czy — ujmując to trafniej — moment przed i po tym, jak go „wcielił”, zaczął się nim stawać. To właśnie Hannibal konstruuje historię Willa, zaczynając od „sceny pierwotnej”, jaką jest sprowokowane przez niego zabicie seryjnego mordercy Garreta Jacoba Hobbesa. To także psychiatra-kanibal w relację z Willem wplata ocalałą córkę Hobbesa, z którą konsultant FBI tworzą coś na kształt rodziny. Leczenie problemów z dzieciństwa czy przeszłości w klasycznej terapii zostaje w serialu zastąpione przez „leczenie” sztucznie wykreowanych przez Hannibala traum i braków. Gdy Bedelia w drugim sezonie odwiedza Willa w celi (kiedy został obarczony zbrodniami Hannibala), jako jedyna wierzy w jego niewinność i mówi do niego, że „może przetrwać to, co mu się przytrafiło” (2.2). Kiedyś Hannibal „wszedł do jej głowy” i w pewnym sensie skłonił do ataku na pacjenta, także ona podległa więc przymusowej przemianie.

<sup>38</sup> M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu...*, s. 165.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> M. Polakowski, *op. cit.*, s. 318.

Dynamika retroaktywnej kreacji przywodzi na myśl rozpoznania poczynione przez Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego. Freudowskie pragnienie zabicia ojca nie jest według nich pragnieniem pierwotnym, lecz formą, jaką przybiera na gruncie represji przez społeczeństwo<sup>41</sup>. To, co nieświadome u Freuda, jest zatem w istocie zbiorem „społecznych pragnień”, a te — podobnie jak u Willa pragnienie morderstwa — mogą okazać się retroaktywnie powoływane do życia przez same założenia kultury terapeutycznej, która opiera swe początki na trójkącie edypalnym Freuda. Specjaliści od życia psychicznego (wspominani psychiatrzy, psychologowie, coachowie, doradcy i inni), wyznaczając normy, określają też braki, które z ich pomocą jednostka będzie mogła wypełnić w niekończącym się cyklu redystrybucji pragnienia.

Proces przemiany Willa w mordercę nie ma końca. W ramach kultury terapeutycznej pytanie „kim jestem?” zostaje zastąpione przez „czego pragnę?”. Hannibal jest tym, czego Will pragnie, bo sprawił, żeby go właśnie pragnął — tak jak w kulturze terapeutycznej klient/pacjent pragnie tego, czego jeszcze nie pragnąłby wczoraj. Poddana introspektywnemu oglądowi i niekończącej się autoanalizie jednostka wciąż rozpoznaje braki w samej sobie — związek może być lepszy, stopni kariery więcej, a dzień bardziej produktywny. Lecter jest powodem pragnienia Grahama — by odwołać się do terminu Jacques'a Lacana — jego *objet petit a*, przyczyną pragnienia. Jak pisze komentator Lacana Slavoj Žižek, nie boimy się, że stracimy obiekt pragnienia, lecz że znajdziemy się zbyt blisko niego i utracimy brak — a tym samym pragnienie<sup>42</sup>. Brak konstytuuje podmiot pragnący, zarazem nadając jego życiu sens.

## Will i Hannibal, czyli władza w kulturze terapeutycznej

Przy ograniczeniu się wyłącznie do kilkunastu pierwszych odcinków może się wydawać, że *Hannibal* to serial kryminalny, którego osią fabuły jest rozwiązanie zagadki (tak zwana struktura *monster of the week*). FBI zostaje ukazane jako instytucja władzy i gwarant sprawiedliwości z Jackiem Crawfordem na czele, twardym i bezkompromisowym, choć budzącym instynktowną sympatię. Hannibal, z racji wiedzy, która społecznie jest uznawana jako ekspercka, jest jednym z konsultantów FBI. Jego władza w tym wypadku jest powiązana z prawem — diagnozy Lectera mogą wpływać między innymi na wyroki sądu. Tym samym staje się on częścią systemu, który dyscyplinuje jednostki społeczne<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, przeł. T. Kaszubski, t. 1, Warszawa 2017, s. 134 n.

<sup>42</sup> S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 20.

<sup>43</sup> B. Józefik, *op. cit.*, s. 744.

W serialu jednak zarówno FBI, jak i szpital psychiatryczny utraciły możliwość sprawowania nad społeczeństwem kontroli. Kiedy w drugim sezonie Will przebywa w szpitalu w Baltimore, za każdym razem widzimy go za kratami: czy to w celi, czy podczas odwiedzin Hannibala i Alany. Klatki do odwiedzin przypominają w swej archaicznej formie narzędzia tortur, którymi zajmuje się Hannibal we Florencji. Choć Will trafił do szpitala z inicjatywy Hannibala, który „wrobił go” w swoje zbrodnie, to kiedy trafia tam — z własnej woli — Lecter, zamieszkuje wspomniany już luksusowy pokój za szybą.

Typ władzy instytucjonalnej zostaje przemieniony w serialu w farsę — to Lecter pociąga za sznurki działań FBI. To on manipuluje dowodami i wydarzeniami w taki sposób, by najpierw Will został posądzony o popełnione przez niego zbrodnie, a następnie sprawia, by ze szpitala — jak gdyby nic się nie stało — wyszedł. To w końcu Hannibal robi z procesu sądowego widowisko, mordując sędziego i przedstawiając go jako personifikację sprawiedliwości z otwartą czaszką, w której brakuje wnętrza. Zarówno brakująca część czaszki, jak i mózg znajdują się bowiem na szali wagi.

Hannibal i Jack Crawford symbolizują dwa rodzaje władzy wyróżniane przez Foucaulta: władzę jurydyczną i dyscyplinującą (terapeutyczną). Władza jurydyczna, charakterystyczna dla dyskursu prawnego, jest oparta na uprawnieniu, „które można posiadać tak, jak posiada się jakieś dobro”<sup>44</sup>. Władza ta jest więc scentralizowana wokół konkretnej osoby, na przykład sędziego. Jak pisze Stambulski: „Odwołuje się do idei suwerenności jako możliwości rządzenia samym sobą i oddawania swej władzy. Jest widoczna i dlatego fizyczna”<sup>45</sup>. Władza dyscyplinująca z kolei jest zdecentralizowana, rozproszona i trudno uchwytna. Foucault precyzuje, że nie da się jednoznacznie wskazać jej miejsca i nie można przywłaszczyć jej jak dobra. „Władza funkcjonuje, władzę sprawuje się w sieci, a po tej sieci jednostki nie tylko krążą, ale też zawsze znajdują się w pozycji, która każe im zarazem władzy podlegać i ją sprawować”<sup>46</sup>. Władza ta jest nieuchwytna, tak jak Hannibal, którego nigdy nie udało się schwytać FBI, a do szpitala psychiatrycznego trafił dopiero wtedy, gdy sam się poddał. Nie potrzebuje on wyroków sądowych, by sprawować władzę — wystarczy mu umiejętność wpływania na ludzi, by myśleli, że chcą tego, czego on chce. Władza Hannibala nad jego pacjentami, szczególnie nad Willem, jest metaforą władzy działającej w obrębie współczesnej kultury terapeutycznej. Walka Crawforda z Hannibalem jest zarazem metaforyczną walką dwóch dyskursów: prawnego i psychiatrycznego, z których jeden zdobywa kontrolę nad drugim. Jak pisze Stambulski, „kategorie »choroby« i »zaburzenia« oparte na terapii i wiedzy mają tendencję do ekspansji”<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 26. Por. M. Stambulski, *Zamiana dyskursów. Władza jurydyczna a władza terapeutyczna w świetle teorii społecznej Michela Foucaulta*, „Przegląd Prawa i Administracji” 102, 2015, s. 153.

<sup>45</sup> M. Stambulski, *op. cit.*

<sup>46</sup> M. Foucault, *op. cit.*, s. 39.

<sup>47</sup> M. Stambulski, *op. cit.*, s. 164.

Władza produkuje „efekty pozytywne” utworzone dzięki cyrkulującej wiedzy. Jak pisze Foucault, „w rzeczywistości władza produkuje realność, produkuje dziedziny przedmiotowe i rytuały prawdy. Jednostka i wiedza, jaką można o niej zdobyć, należą do tej produkcji”<sup>48</sup>. Władza prowadzi do upodmiotowienia i indywidualizacji. Hasło „wiem, kim jestem” — choć „jestem niewiarygodnym narratorem własnej historii” (2.1) — jak mantra powtarzane przez Willa w zakładzie psychiatrycznym, zdaje się przewrotnie pokazywać, że mury instytucji stygmatyzującej, w których podważa się „prawdę” pacjenta, jednocześnie gwarantują jego stabilną tożsamość. Dobiegające zza krat hasło „wiem, kim jestem”, wcześniej w gabinecie Hannibala brzmiało: „nie czuję się już sobą, czuję, że stopniowo się zmieniam [...] czuję się jak ktoś inny [...] jak szaleniec [...] boję się tego, że nie wiem, kim jestem” (1.11). W świetle wcześniejszych rozpoznań o niekończącym się zapełnianiu braków i nieustannej drodze samodoskonalenia, łatwo przewidzieć, co odpowiada mu Hannibal: „możesz zdać się na mnie” (1.11).

Relacja Willa i Hannibala problematyzuje związek władzy i podmiotu w kulturze terapeutycznej. Anthony Giddens w książce *Nowoczesność i tożsamość* twierdzi, że terapia przestała mieć jedynie charakter przystosowawczy. Nie ma wyleczyć z traum, by jednostka radziła sobie w życiu, ten wymiar traci ważność na rzecz nowego ukierunkowania — z adaptacji na kontrolę<sup>49</sup>. Jednak odmiennie niż zdaje się twierdzić dyskurs terapeutyczny, kolejne porażki takich bohaterów jak dr Bloom czy dr Chilton nie sprawiają, że bardziej kontrolują oni sytuację. Nie stają się „mocniejszymi” podmiotami — ich tożsamość coraz bardziej uzależnia się od Hannibala i zemsty na nim. Ich pościg za Lecterem jako złočyncą można jednak widzieć nie jako poszukiwanie zadośćuczynienia, lecz gonitwę za poczuciem władzy, samostanowieniem. Kiedy Will zabija Hobbesa, przeraża go, że mu się to podobało — poczuł bowiem władzę, stał się w końcu sprawczym, mocnym podmiotem. „Jesteśmy nie tym, czym jesteśmy, ale co z siebie zrobimy”, jak zdaje się głosić jedno z haseł systemu liberalnego<sup>50</sup>.

W jednej ze scen w gabinecie Hannibala Will mówi: „każda osobista myśl podczas twojej terapii to zwyczajstwo” (1.10). Znaczącą część dwóch pierwszych sezonów wypełnia motyw jelenia, który twórcy rozbudowali, jak można podejrzewać, inspirując się jednym zdaniem z powieści *Czerwony smok*, opisującym Willa: „Własna umysłowość jawiła mu się jako groteskowa, ale użyteczna, niczym krzesło z rogów jelenia”<sup>51</sup>. Metamorfozy jelenia w serialu pokazują coraz większe uzależnienie umysłu Grahama od Lectera — z biegiem czasu zwierzę zaczyna przybierać postać psychiatry, choć jednocześnie z nim walczy. Rogi jelenia to także jeden z atrybutów Hobbesa, którymi posłużył się Hannibal, naśladowując jego zbrod-

<sup>48</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 189.

<sup>49</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późniejszej nowoczesności*, przeł. A. Sulżycka, Warszawa 2001, s. 240–241.

<sup>50</sup> M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu...*, s. 210.

<sup>51</sup> T. Harris, *Czerwony smok*, przeł. A. Marecki, Poznań 1990, s. 21.

nie i nadziewając ofiary na rogi. Jeleń jednak, jak mówi jedna z postaci w pierwszym odcinku, nie przebija rogami ofiary, tylko przyciska ją nimi do ziemi i próbuje zadusić. Przebicie rogami ciała jest więc działaniem wbrew jego naturze i może być komunikatem dla Willa: jego umysł powinien zacząć działać jak wynaturzony jeleń, bo, paradoksalnie, sprzeczność z naturą jest jego „prawdziwą” naturą.

Skolonizowanie umysłu Willa przez fantazje Hannibala jest zbieżne z konstrukcją „człowieka psychologicznego”, nasiąkniętego hasłami kultu indywidualizmu, takimi jak „sukces zaczyna się w głowie”. To już nie system społeczny czy nawet złośliwość innych ludzi są winne porażek jednostki, lecz ona sama. Jak pisał Bauman, ciężar odpowiedzialności za realizację „zadanej tożsamości” oraz za wszelkie jej konsekwencje i skutki uboczne spoczywa jedynie na jednostce<sup>52</sup>. W kulturze terapeutycznej kształt systemu społecznego czy politycznego staje się neutralny, bo największą wartość przypisuje się „wewnętrznej” determinacji, oskarżanie zaś innych o porażki jest bezsensowne, gdyż czyni z podmiotu ofiarę, co oddala od poczucia sprawczości<sup>53</sup>. Dyskurs terapeutyczny za pomocą specjalistów od życia psychicznego wytwarza nowe „rytuały prawdy” na temat siebie i świata. W rzeczywistości pozbawionej zmiennych zewnętrznych (na przykład nierówności ekonomicznych), w której budowanie relacji podlega racjonalizacji, najbardziej opresyjne dla współczesnego podmiotu jest bycie własnym więźniem<sup>54</sup>.

Proces zawłaszczania psyche przez Hannibala zostaje doprowadzony do końca w przypadku wspomnianego już psychopaty Abła Gideona, którego tożsamość przypomina proteuszową: najpierw wydawało mu się, że jest Hannibalem, potem na chwilę „był” Willem:

Gideon: Nie wiem, czy jeszcze kiedyś będę znów sobą. Nie wiem, czy cokolwiek ze mnie zostało. Tak długo myślałem, że jestem nim, i ledwie pamiętam, kim byłem wcześniej [...] teraz jestem tobą [...] trudno być z drugą osobą, kiedy nie można wydostać się ze swojej głowy.

Will: Ja chcę się wydostać.

Gideon: Wszyscy chcemy tego, czego nie możemy dostać. (1.11)

Wraz z upływem kolejnych odcinków granica między Hannibalem a Willem się zaciera. Zostaje to ukazane za pomocą szeregu zabiegów formalnych. Jednym ze szczególnie sugestywnych jest sposób ujmowania Grahama i Lectera w trakcie ich spotkań w szpitalu w Baltimore w trzecim sezonie. Jak już wspominałam, Hannibal jest za szybą, jednak w szybie zamiast niego oglądający widzi obicie Willa i odwrotnie: Will „odbija się” jako Hannibal. W opisywanej już scenie w Galeria Uffizi Graham wyznaje Lecterowi: „czuję się winny każdej twojej zbrodni” (3.6). Tak jak nie wiadomo dziś, gdzie przebiega granica między normą a patologią, zdrowiem a chorobą, tak nie sposób wyróżnić miejsca, gdzie kończy się Will, a zaczyna Hannibal, gdzie przebiega linia między tożsamością jednostki

<sup>52</sup> Z. Bauman, *op. cit.*, s. 50.

<sup>53</sup> M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu...*, s. 254.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

a ustalającą granice „prawdy” władzą panującego systemu. Samoanaliza, która w swoim założeniu miała zmniejszać poczucie zagubienia i tymczasowości, prowadzi do obsesji introspekcji i zwątpienia w „prawdziwe ja”.

*Hannibal* jako obraz krytyczny wobec kultury terapii odsłania jej zagrożenia: praktyki terapeutyczne, w założeniu mające wypełnić braki jednostki, okazują się je pogłębiać i generować nowe — ideał szczęścia prowadzi do obsesji samodoskonalenia, wymóg autentyczności — do nieograniczonej moralnie ekspresji. Psychologia zaczyna ingerować w nie tylko w życie jednostek, ale też zmienia kształt systemów prawnych. Najbardziej niebezpieczne wydaje się jednak, że — jak ukazuje to relacja Willa i Hannibala — terapeutyczna władza jest dla nas niewidoczna i nie mamy poczucia, że żyjemy według jej nakazów.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

Harris T., *Czerwony smok*, przeł. A. Marecki, Wydawnictwo Amber, Poznań 1990.

### Filmografia

*Hannibal*, koncepcja B. Fuller, NBC, USA 2013–2015.

### Opracowania

- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Deleuze G., Guattari F., *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, przeł. T. Kaszubski, t. 1, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- Elias N., *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, przeł. T. Zabłudowski, K. Markiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011.
- Ficek E., *Dyskurs terapeutyczny i jego uwarunkowania — rekonesans badawczy*, „Tekst i Dyskurs” 2012, nr 5.
- Foucault M., *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa: wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Freud S., *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Freud S., *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki et al., Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późniejszej nowoczesności*, przeł. A. Sulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Illouz E., *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Z. Simbierowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Jacyno M., *Kultura indywidualizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.



- Jacyno M., *Racjonalizacja miłości w kulturze indywidualizmu*, [w:] *Poradnictwo w kulturze indywidualizmu*, red. E. Zierkiewicz, V. Drabik-Podgórną, Oficyna Wydawnicza Atut-Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2010.
- Józefik B., *Psychoterapia jako dyskurs kulturowy*, „Psychiatria Polska” 45, 2011, nr 5.
- Kargulowa A., *O teorii i praktyce poradnictwa. Odmianny poradoznawczego dyskursu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Lubańska M., *Postchrześcijaństwo i postjudaizm w teorii kultury Philipa Rieffa*, „Slavia Meridionalis” 2008, nr 8.
- Polakowski M., *Polityk jako terapeuta*, „Dialogi Polityczne” 2010, nr 13.
- Rieff P., *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith after Freud*, Harper & Row, New York 1966.
- Stambulski M., *Zamiana dyskursów. Władza jurydyczna a władza terapeutyczna w świetle teorii społecznej Michela Foucaulta*, „Przegląd Prawa i Administracji” 102, 2015.
- Theweleit K., *Męskie fantazje*, przeł. M. Falkowski, M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- VenDerWerff T., *Bryan Fuller walks us through Hannibal's debut season*, <http://www.avclub.com/article/bryan-fuller-walks-us-through-ihannibalis-debut-se-100644>.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.

## The coercion of change: The *Hannibal* series as a critique of therapeutic culture

### Summary

The article is an analysis of the *Hannibal* series (2013–2015) made by Bryan Fuller with reference to therapeutic culture. *Hannibal* is presented as a manifestation of the critique of contemporary culture, which focuses on the relationship of subject and power in therapeutic culture in Western liberal societies. The main thread that has been analysed is the relationship between the main characters: Will Graham and Hannibal Lecter.

The article presents the origin of therapeutic culture and the category of “psychological man” (P. Rieff). The relationship between Will and Hannibal is not a meta-image of contemporary therapeutic culture in general, but its dark face. The series shows the culture of therapy brought to its limits, where norms are not so much exceeded, but subverting.

Hannibal Lecter is presented as the “ideal self” of liberal societies, an entity free from cultural norms in an absolute way. Will is opposed to him. His personality does not allow classification, just as a modern subject does not want to be classified, because it would mean pinning him to one place and making it impossible for him to develop.

An important problem in the article is “coercion of change”. The “right to change” legitimised by the liberal system changes into “coercion of change” in the series. The requirement of “full life” means that standing in a place is something undesirable, live in a real way is to experience of something new, to change — even if it means a transformation into a murderer. In the end it is argued that “being yourself” is an effect of power in therapeutic culture.





# VI. Teatr



**Teresa Banaś-Korniak**

ORCID: 0000-0001-8161-1580

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## O komizmie w dwu staropolskich dramatach sceny popularnej: *Tragedia żebracza nowouczyniona* (1552) oraz *Mięsopust abo Tragicocomaedia* (1622)

**Słowa kluczowe:** literatura staropolska, dramat karnawałowy, scena popularna

**Keywords:** Old-Polish literature, carnival drama, popular scene

Badacze literatury staropolskiej nieraz już zwracali uwagę, że tytuł utworu szesnasto- czy siedemnastowiecznego bywa niejednokrotnie mylący, to znaczy — nie w każdym wypadku wskazuje na rzeczywisty gatunek literacki lub stylistyczną konwencję, do jakiej sięgał dawny autor. Tak też jest ze wskazanymi w tytule niniejszego szkicu dwoma anonimowymi tekstami dramatycznymi<sup>1</sup>, które z tra-

---

<sup>1</sup> Pierwszy z utworów ukazał się jeszcze przed 1551 rokiem w drukarni Unglera, a zatytułowany był *Tragedia żebracza*, ale tekst tego wydania się nie zachował. Z edycji następnej, z roku 1552 (*Tragedia żebracza nowouczyniona*, drukowana u Łazarza Andrysowicza), dochowały się nieliczne fragmenty; w 1573 roku w Łatomyślu prasy drukarskie opuścił przekład czeski, który w całości dotrwał do naszych czasów; na podstawie zachowanych polskich fragmentów z 1522 roku oraz posiłkując się czeską wersją, współczesny badacz Józef Magnuszewski zrekonstruował całość dramatu, stylizując język na szesnastowieczną polszczyznę. Informacje o tym w: J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1995, s. 120. Zrekonstruowany przez Magnuszewskiego tekst przedrukował Julian Lewański w tomie *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, M. Bokszczanin, t. 1, Warszawa 1959, s. 229–269. Wszystkie cytaty w niniejszym szkicu pochodzą z tego wydania. Z kolei utwór *Mięsopust abo Tragicocomaedia na dni mięsopustne, nowo dla stanów rozmaitych zabawy podana* został ogłoszony drukiem w 1622 roku (b.m.w.), ale — jak przypuszczał Czesław Hernas — najprawdopodobniej prezentowany był na scenie wcześniej, o czym informuje nieznanego autora w (poprzedzającym tekst dramatu) wierszu, skierowanym do czytelnika. Zob. C. Hernas,

dycją gatunkową tragedii niewiele mają wspólnego, a przez współczesnych literaturoznawców bywają określane bądź jako dramaty lub komedie „mięsopestne” (Jerzy Ziomek)<sup>2</sup>, bądź komedie „karnawałowe” (Czesław Hernas)<sup>3</sup>. Julian Lewański z kolei zalicza obydwie te utwory do grupy tak zwanych dramatów sowizdrzalskich, co nie jest sprzeczne z sądami Ziomek i Hernasa<sup>4</sup>. Za formułowaniem nazw gatunkowych nie podążały jednak prace w kierunku ustalenia konkretnych wyznaczników gatunkowych. Stan badań na temat gatunkowego zróżnicowania staropolskich komedii rybałtowskich jest dziś zatem niewielki. Literaturą dramatyczną w dawnej Polsce interesowali się już badacze z początków XX wieku. Wiktor Hahn zauważył: „Pierwszym utworem komicznym [...] w naszej literaturze jest *Tragedyja żebracza*”<sup>5</sup>. Treść utworu badacz ten omówił, stwierdził też, że komedia rybałtowska rozwinęła się z intermediiów<sup>6</sup>.

Klasyfikacją komicznych dzieł sceny „teatru ludowego” w dawnej Polsce zajął się Stanisław Windakiewicz, który wprowadził nazwę „moralitety karnawałowe” dla utworów wystawianych na scenach staropolskich w okresie karnawału. Owe „moralitety” poklasyfikował według kryterium tematycznego na: pouczające o celach życia, paraboliczne, bachiczne i „sztuki wykorzystujące motywy ze świata antycznego”<sup>7</sup>. Począwszy od lat pięćdziesiątych XX stulecia, badania nad staropolskim dramatem znacznie się rozwinęły, czego przykładem są rozległe

*Barok*, Warszawa 1976, s. 205. Wersję z roku 1622 przedrukował Karol Badecki w edycji *Polska komedia rybałtowska*, oprac. K. Badecki, Lwów 1931, s. 397–463. Wszystkie zawarte w niniejszej pracy cytaty pochodzą z tego wydania.

<sup>2</sup> J. Ziomek, *op. cit.*, s. 121–122.

<sup>3</sup> C. Hernas, *op. cit.*, s. 205–206.

<sup>4</sup> J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 360–389; por. autorskie hasło tegoż badacza: *idem*, *Komedia*, [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — renesans — barok*, red. T. Michałowska przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temierusz, Wrocław 1990, s. 326–327.

<sup>5</sup> W. Hahn, *Literatura dramatyczna w Polsce XVI w.*, Lwów 1906, s. 77.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 76. O wykształceniu się komedii sowizdrzalskiej z intermediiów pisze też J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego odrodzenia*, t. 1, Wrocław 1956, s. 242.

<sup>7</sup> S. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1902, s. 145–168. Podział Windakiewicza wydaje się intuicyjny; elementy tematyczne uznane za dystynktywne dla poszczególnych „odmian” występują bowiem we wszystkich utworach, których treść badacz omawia w obrębie poszczególnych podrozdziałów. Niemniej jednak dostrzeżenie moralitetowych tradycji przez uczonego jest cenne, aczkolwiek omawiane przez Windakiewicza teksty, wśród których są — uznawane za teksty „bachiczne” — *Mięsopest* albo *tragicocomaedia*, *Dyjałog mięsopestny o Bachusie* i inne, moralitetami typu średniowiecznego nie są, bo zawierają liczne motywy ludyczne, a oprócz postaci alegorycznych będących „nośnikami” kwestii moralistycznych (na przykład diabeł, Śmierć) w akcji biorą udział osoby fikcyjne (*fictio personae*) oraz „realne”: pijacy, bakałarze, żebracy, kosterzy i inni. Windakiewicz w obrębie rozdziału o sztukach „bachicznych” streszcza i omawia kilka krótkich rękopiśmiennych intermediiów, co przemawia za tezą Hahna i późniejszym stwierdzeniem Lewańskiego, że mięsopestne przedstawienia komiczne sceny ludowej wykształciły się z intermediiów.

studia Juliana Lewańskiego<sup>8</sup> i Jana Okonia<sup>9</sup>, ale w kwestii klasyfikacji gatunkowych przedstawień zapustnych nadal panował chaos. Lewański zwrócił uwagę na charakterystyczną kompozycję widowisk mięsopustnych (wydarzenia przed pojawieniem się Bachusa i po jego przybyciu), ponadto jako pierwszy wysunął przypuszczenie, że komedie te były liczne w okresie staropolskim, ale zachowało się ich mało<sup>10</sup>, w przeciwieństwie do intermediów, których sporo przetrwało do czasów nam współczesnych<sup>11</sup>.

Kolejny badacz — Kazimierz Budzyk — podzielił komedie sowizdrzalskie na: jezuickie, dworskie i rybałtowsko-plebejskie<sup>12</sup>, co zanegował Stanisław Grzeszczuk, który wprawdzie gatunkowym różnicowaniem omawianych przedstawień się nie zajmował, ale — przyjmując kryterium „socjologiczne” do klasyfikacji tekstów sowizdrzalskich — uznał wszelkie dramaty rybałtowskie za wytwór tak zwanej literatury plebejskiej<sup>13</sup>, specyficznie rozumianej, a nazewnictwo „komedia plebejska” przejął za autorem *Błażeńskiego zwierciadła* Piotr Pirecki<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> Julian Lewański dokonał „podziału” scen staropolskiego teatru na: dworskie, szkolne, sowizdrzalskie; określił „dowcip sowizdrzalski” przedstawień jako „spokojny, mało błyskotliwy”; *Tragedię żebraczą* uznał za pierwszą polską komedię i wysoko ocenił jej wartość literacką; zob. *idem, Studia nad dramatem polskiego odrodzenia...*, s. 241–250 n.; *idem, Wstęp*, [w:] *Dramaty staropolskie: antologia*, oprac. J. Lewański, przyp. M. Bokszczanin, Warszawa 1959, s. 26–52 n.

<sup>9</sup> Badając dramaty grywane na scenach jezuickich (głównie łacińskojęzyczne), badacz wyodrębnił wśród nich: moralitety, tragedie zapustne, dramaty hagiograficzne i epickie; zob. J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny: sceny jezuickie XVII w.*, Wrocław 1970, s. 191–222.

<sup>10</sup> J. Lewański, *Komedia...*, s. 327.

<sup>11</sup> Interludia, zarówno te wystawiane na scenach zamkniętych — „dworskich”, jak i te z kręgu sceny popularnej, przedstawiane na wolnym powietrzu (przy kościołach, jarmarkach) wykorzystują te same techniki wywoływania komizmu co wyszczególnione przeze mnie tragikomedie mięsopustne. Zasadnicza różnica między interesującą nas tragikomedią mięsopustną a intermedium polega na znacznym rozbudowaniu wątków akcji w tragikomedii i istnieniu wątków pobocznych (w interludium akcja jest najczęściej jednowątkowa, utrwała „migawkowe zdarzenia”); por. M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI–XVIII w. (teatry szkolne)*, Kraków 2007, s. 11–25 n.

<sup>12</sup> K. Budzyk, *Komedia sowizdrzalska*, „Pamiętnik Literacki” 43, 1952, z. 3–4, s. 814–866; *idem*, *Trzy kręgi komedii sowizdrzalskiej*, [w:] *Studia z zakresu nauk pomocniczych i historii literatury polskiej*, t. 2, Wrocław 1956, s. 271–314.

<sup>13</sup> S. Grzeszczuk, *Błażeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1994, s. 78–80 n.

<sup>14</sup> Piotr Pirecki stosuje określenie „komedia plebejska” do wszystkich odmian staropolskiej komedii sowizdrzalskiej (wymienne: rybałtowskiej); zdając sobie jednak sprawę z różnorodności gatunkowych, wskazuje na potrzebę klasyfikacji opartej na kryteriach formalnych, której zabrakło w dotychczasowych pracach Juliana Lewańskiego, Kazimierza Budzyka czy Stanisława Grzeszczuka. Pirecki pisze: „Bezwzględnie jednak termin »komedia plebejska« nie łączy się z komedią dworską (*Marancyja* czy *Z chłopia król* Piotra Baryki), gdyż obie sztuki powstały w odmiennym kulturowo kręgu niż stan plebejski oraz zostały wystawione na dworskich scenach” — *idem*, *Polska komedia plebejska XVI i XVII w. Zarys monograficzny*, Łódź 2008, s. 16, przyp. 1. Sprzeciw budzi dziś stosowanie kryterium socjologicznego przy badaniu literackich gatunków. Wielokrotnie bowiem w literaturze dawnej pojawiali się twórcy „nieszlacheccy”, na przykład Klemens Janicjusz, Szymon Zimorowic, którzy świadomie czerpali z konwencji poetyckich i retorycznych starożytności oraz nawiązywali do gatunków „klasycznych”. I odwrotnie, magnaci — Łukasz Opaliński

Pierwszym autorem, który przy klasyfikacji dawnych gatunków komediowych uwzględnił terminologię zawartą w rękopiśmiennych poetykach sformułowanych XVII stulecia, był Tadeusz Bienkowski. Badacz wyszczególnił mianowicie pośród dawnych scenicznych przedstawień między innymi: dialog, tragedię, komedię, intermedium, procesję i tragikomedię<sup>15</sup>. Z kolei Teresa Michałowska dogłębnie zbadała pojęcia gatunkowe<sup>16</sup> dawnej teorii genologicznej *dramatica poesis* oraz rozpoznała definicje gatunków zapisane w ówczesnych poetykach, uwzględniające podział na: tragedię, komedię, tragikomedię i komikotragedię<sup>17</sup>. Jednocześnie zwróciła uwagę na znaczną rozbieżność między teorią sformułowaną a praktyką poetycką, postulując podjęcie prac nad tą ostatnią<sup>18</sup>.

Badająca komedie w polskim teatrze jezuickim XVIII stulecia, Irena Kadulska wspomniała, że w Rzeczypospolitej szlacheckiej początkowo grano w zapusty komedię, tragedię lub dialog, a „wiek XVII wprowadził w spektakle karnawałowe refleksję nad marnościami świata (*teatrum mundi*), realizowane [...] w moralitetach, tragediach zapustnych, dramatach hagiograficznych i epickich”<sup>19</sup>. Kadulska rozwinęła temat wpływu komedii włoskiej *dell'arte* na jezuicką scenę szkolną, co doprowadziło do wykształcenia się w XVIII wieku „szkolnej komedii maski”<sup>20</sup>. O staropolskich „komediach zapustnych” pisał też Witold Wojtowicz, nie wdając się jednak w rozważania genologiczne. Autor pracy o „literaturze mieszczańskiej” rozpatrywał interesujące nas przedstawienia w kontekście koncepcji karnawału Dietza-Rüdiger Mosera i Wernera Mezgera, podkreślając funkcję dydaktyczną

(w utworze *Coś nowego*) czy Stanisław Herakliusz Lubomirski (w niektórych swych komediach) — nie odżegnywali się od stosowania poetyki sowizdrzałskiej (charakterystycznej dla staropolskiej literatury popularnej) do celów ekspresywnych. Usytuowanie określonych „typów” utworów w jednej grupie genologicznej powinno uwzględniać głównie kryteria formalne, w tym poetykę tekstów (pochodzenie autora może, ale nie musi wpływać na kształt gatunkowy tekstu), dlatego właśnie utwory *Tragedia żebracza*, *Komedya o mięsopuście*, *Marancyja*, *Z chłopia król*, *Dziewosłab dworski* — z uwagi na podobieństwo wątków „karnawałowych”: maskaradę, współwystępowanie „moralitetowego pouczenia” i motywów ludycznych (gry, zabawy karnawałowe, pijaństwo, taniec, hazard, motyw małżeństwa), współlistnienie scen smutnych i wesołych, pomyślnie zakończenie — można, jak sądzę, łączyć ze wspólnym genologicznym pojęciem i nazwą „tragikomedii mięsopustnej”. Charakterystyczna poetyka „świata na opak”, karykaturalne przejawskrawienia rzeczywistości przedstawionej, groteskowość, satyryczność, potoczne słownictwo niepozabawione wulgaryzmem — to wspólne cechy wielu gatunków z kręgu poetyki sowizdrzałskiej.

<sup>15</sup> T. Bienkowski, *Gatunki dramatyczne w okresie staropolskim (wstępne klasyfikacje)*, „Ruch Literacki” 11, 1970, z. 2, s. 97.

<sup>16</sup> Termin „pojęcie gatunkowe” Michałowska przejęła za teorią genologiczną Stefani Skwarczyńskiej, ale zaznaczyła, że w poetykach staropolskich z góry zakładano „harmonijną zgodność pojęcia oraz przedmiotu genologicznego”; zob. T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 22. Rozróżnienie nazw, pojęć i przedmiotów genologicznych zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965, s. 35–37.

<sup>17</sup> T. Michałowska, *op. cit.*, s. 110–111 n.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 156.

<sup>19</sup> I. Kadulska, *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII w.*, Wrocław 1993, s. 109.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 147–148.



widowisk karnawałowych, a funkcja ludyczna była według badacza podporządkowana moralizatorstwu. Ponadto, powołując się na niemiecką badaczkę Annę Köhler, Wojtowicz stwierdza, że w Europie Zachodniej doby potrydenckiej komedie mięsopustne ewoluowały w kierunku tragikomedii<sup>21</sup>.

Próbę klasyfikacji tekstów komediowych dawnej sceny popularnej przeprowadził Piotr Pirecki, w którego pracy zauważamy pewną niekonsekwencję. Badacz zdaje sobie mianowicie sprawę, że pisarze rybałtowscy korzystali, podobnie jak autorzy dramatów sceny dworskiej, z tradycji poetyk antycznych, sięgali też po reguły gatunkowe wypracowane przez poetyki renesansowe<sup>22</sup> (autor podaje nawet — za Elżbietą Sarnowską-Temeriusz — podział gatunków komediowych istniejący w siedemnastowiecznych poetykach rękopiśmiennych na komedię, tragikomedię, intermedia i komikotragedię), ale z faktu tego nie wyciąga badawczych wniosków<sup>23</sup>. Tworzy własną, niezależną od dawnej poetyki sformułowaną, terminologię dla „komedii plebejskich”, dzieląc je na: satyryczne, zapustne, parodystyczne moralitety karnawałowe oraz farsy<sup>24</sup>.

Zadaniem niniejszego szkicu nie jest monografia gatunku tragikomedii mięsopustnej, bo to wymagałoby obszerniejszego studium, ale wstępne jego rozpoznanie, uwzględniające poetykę sformułowaną renesansu i baroku. Moim celem jest wykazanie zarówno podobieństw, jak i różnic w budowie obydwu dramatów, co ma oczywisty wpływ na nieco odmienny charakter przedstawień komicznych, a także wskazuje na kierunek zmian dokonujących się w obrębie gatunku. Lektura tekstów komediowych dawnej sceny popularnej przekonuje, że do tej samej odmiany gatunkowej „tragikomedii mięsopustnych” można zaliczyć, oprócz wyszczególnionych w tytule szkicu utworów, również następujące dramaty: anonimową *Komedję o mięsopuście* (powstała około 1550 roku)<sup>25</sup>, *Dziwosłaba dworskiego* (około 1620)<sup>26</sup>,

<sup>21</sup> W. Wojtowicz, *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przełomu XVI i XVII wieku*, Szczecin 2010, s. 284–318.

<sup>22</sup> P. Pirecki, *op. cit.*, s. 30.

<sup>23</sup> Michał Głowiński już w latach osiemdziesiątych XX wieku postulował, aby przy rozpoznawaniu dawnych gatunków poetyckich uwzględniać zarówno praktykę poetycką, jak i teorię sformułowaną i gatunkowe reguły. Te ostatnie — przy obowiązywaniu zasady estetycznej *imitatio* — w epoce staropolskiej były istotne (zwłaszcza w baroku, kiedy teoria była w stosunku do praktyki wtórna); zob. *idem*, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, wyb., oprac. i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983, s. 85–87 n.; analogiczne stanowisko zajmuje T. Michałowska, *op. cit.*, s. 152–156.

<sup>24</sup> Podział ten nie jest potwierdzony pogłębioną analizą genologiczną. Badacz omawia w poszczególnych rozdziałach jednostkowe utwory, przyporządkowując je do różnych, nazwanych przez siebie „odmian”, ale z tych omówień wynika, że wszystkie rozpatrywane w kilku podrozdziałach teksty zawierają analogiczne elementy moralizatorskie, satyryczne, parodystyczne, farsowe; zob. P. Pirecki, *op. cit.*, s. 45–112.

<sup>25</sup> Zob. *Dramaty staropolskie. Antologia...*, s. 593–623.

<sup>26</sup> M. Pochlebca, *Dziwosłab dworski mięsopustny ucieszny*, [w:] *Polska komedia rybałtowska...*, s. 353–386. Nazwisko autora jest najprawdopodobniej pseudonimem.

*Marancyję* (1620)<sup>27</sup>, a także tekst Piotra Baryki *Z chłopca król* (1637)<sup>28</sup>. Wybór do analizy dwu utworów — *Tragedii żebraczej* (około 1550) i *Mięsopustu* (1622) — jest umotywowany nie tylko wyrazistością cech gatunkowych, ale też zarówno względami chronologicznymi (*Tragedia żebracza* jest uznawana przez badaczy za pierwszy polski utwór komediowy<sup>29</sup>, a *Mięsopust* — za dojrzałą formę komedii rybałtowskiej<sup>30</sup>), jak i wartością estetyczną: obydwa odznaczają się regularną kompozycją, walorami języka i stylu.

Wtórna w stosunku do literackiej praktyki *Poetyka praktyczna* z 1648 roku w rozdziale o *poesis dramatica* wskazywała na funkcjonujące w ówczesnym literackim obiegu gatunki „tragikomedii” oraz „komikotragedii”, a także definiowała je:

Tragicomoedia est actio poetica constans traicis et comicis rebus [...] comicotragoedia est actio poetica comicis et traicis rebus constans [...] („Tragikomedie jest poetycką akcją, składającą się z tragicznych i komicznych elementów [...] komikotragedia jest poetycką akcją, składającą się z komicznych i tragicznych elementów”)<sup>31</sup>.

Pierwszą z wymienionych — tragikomedię, mającą pomyślne — a zatem spokojne i godne — zakończenie, nieznaną autorowi poetyki „praktycznej” uznawał za odmianę komedii, w czym zgadzał się ze swym poprzednikiem — Jakubem Pontanusem, teoretykiem późnorenansowym<sup>32</sup>. Zarówno w „komikotragedii”, jak i „tragikokomedii” wolno było, według uczonego siedemnastowiecznego, wprowadzać do akcji postaci dostojne obok tych pospolitych, a także mieszać z sobą dowolnie sceny wesołe i smutne.

W dwu wskazanych dramatach akcja ma finał raczej pomyślny, trudno go jednak nazwać „szczęśliwym zakończeniem”. Nikt znaczący nie umiera i nie doznaje krzywdy, a żaden bohater nie jest tak szlachetny, aby jego losy miały u widzów (nie tylko dawnych, ale i współczesnych) wzbudzać poruszenie czy — ujmując rzecz w terminologii Arystotelesa — wywoływać u odbiorców „litość i trwogę”<sup>33</sup> (IX 1452a, 1–5). Zatem — wedle teorii dawnej — uchodziły zapewne za odmiany komedii. Rodowód gatunkowy obydwu utworów, jak wspomniano wcześniej, łączy się z tradycją widowisk karnawałowych, które w dawnej Rzeczypospolitej szlacheckiej nawiązywały do niemieckich dramatów mięsopustnych (*Fastnachtspiele*)<sup>34</sup>. Charakter tych widowisk, wystawianych często na tak zwanych scenach ludowych,

<sup>27</sup> Anonim, *Marancja*, [w:] *Polska komedia rybałtowska...*, s. 465–494.

<sup>28</sup> P. Baryka, *Z chłopca król*, [w:] *Polska komedia rybałtowska...*, s. 583–623. O motywie literackim i szekspirowskich powinowactwach komedii Baryki zob. D. Chemperek, „*Z chłopca król*” Piotra Baryki — historia, *Shakespeare i tradycja literacka*, „Pamiętnik Teatralny” 52, 2003, z. 1–2, s. 5–34.

<sup>29</sup> W. Hahn, *op. cit.*, s. 77; J. Lewański, *Dramat i teatr...*, s. 213.

<sup>30</sup> S. Windakiewicz, *op. cit.*, s. 158–160.

<sup>31</sup> *Poetica practica anno domini 1648*, cyt. za: V.I. Riezanov, *K istorii russkoj dramy. Ekskurs w oblasť teatru jezuitov*, Nieżyn 1910, s. 368 (tłumaczenie własne).

<sup>32</sup> J. Pontanus, *De comoedia; De tragoedia*, [w:] *idem, Poeticarum Institutionum libri III*, Ingolstadtii 1597, starodruk Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. BJ 59045 6/I, s. 87–88.

<sup>33</sup> Por. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 29.

<sup>34</sup> J. Ziomek, *op. cit.*, s. 121.

czyli na otwartej przestrzeni, na przykład w trakcie odpustu lub jarmarku, a niekiedy też w karczmach<sup>35</sup>, musiał jednak na naszym rodzimym gruncie znacznie ewoluować w ciągu kilkudziesięciu lat, które dzielą powstanie i druk dwu wskazanych tekstów (pierwszy z nich został napisany w okresie dojrzałego renesansu, drugi — w baroku), albowiem znacznie różnią się one od siebie zarówno kompozycją, jak i kreacją bohaterów oraz sytuacji, które są źródłem komizmu. Porównanie akcji obydwu utworów dowodzi, że zarówno odbiorcy popularnych przedstawień szesnastowiecznych, jak i siedemnastowiecznych preferowali komizm oparty na parodii utartych schematów i wzorców, na kontraście wobec ówczesnych norm społecznych, obyczajowych, religijnych, a także na degradacji (śmieszyło bowiem poniżanie przez autorów komedii osobistości uznanych za godne i poważane, bawiło też wykazywanie ich ułomności, nałogów i przywar)<sup>36</sup>.

Przypomnę, że wprawdzie pojęcia komizmu dawne poetyki sformułowane nie znały, to jednak pojawiała się refleksja teoretyczna, która uogólniała niektóre aspekty przedmiotu komicznego. W teorii renesansowej zjawisko komizmu ujmowano za pomocą różnego nazewnictwa, najczęściej pojawiające się określenia to: „trefność”, „śmieszność”, *urbanitas* (co miało oznaczać „żart wytworny”), *argutia* (w tłumaczeniu na język polski — „bystrość”, „dowcip”), *lepor* (wdzięk, dowcip). W szesnasto- i siedemnastowiecznych rozważaniach na wskazany temat sięgano najczęściej do autorytetu Arystotelesa (oraz jego definicji wyrażonej

<sup>35</sup> J. Lewański pisał: „Widownię teatru rybałtowskiego zapełniał różnoraki tłum, oglądano go w bogatych domach kmiecych z wielkimi piekarniami i izbami czeladnymi, w domach mieszczkańskich, w zajazdach i gospodach” — *idem, Dramat i teatr...*, s. 382.

<sup>36</sup> Próba dokładniejszego wykazania różnic w odczuwaniu komizmu przez ludzi nam współczesnych i tych z czasów dawnych (na przykład Polaków z wieków XVI i XVII) nie może się powieść. Badacze komizmu od dawna bowiem zwracają uwagę na trudności w dookreśleniu tej kategorii estetycznej, mnożenie terminów i rozbudowywanie klasyfikacji. Juliusz Kleiner pisał: „Kryterium wyróżniającym zjawiska komiczne od innych nie jest struktura zjawisk (jak w przypadku tragizmu), lecz odrębne od nich — należące do innej sfery — reakcje psychiczne czy psychofizyczne”. Usiłowania „skonstruowania” jednolitego określenia komizmu są więc daremne, bo nie uwzględniają subiektywnych odczuć jednostek: nawet w tej samej formacji kulturowej to, co dla danej jednostki jest śmieszne, dla innej wcale takie być nie musi. Zob. *idem, Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961, s. 77–79 n. Teoretycy komizmu wskazywali na wiele obiektywnych i subiektywnych okoliczności motywujących jego przeżycie, między innymi odczucie wyższości, przewagi i bezpieczeństwa obserwatora dystansującego się wobec komicznego obiektu; zaskoczenie odbiorcy i przemiana jego postawy na skutek kontrastu między początkowym nastawieniem a ostatecznym rozwiązaniem sytuacji; ujawnienie oczywistej niedorzeczności, absurdu, niecelowości; ujawnienie sprzeczności pomiędzy prawdą a pozorem; zobrazowanie rozmaitych form automatyzacji i mechaniczności będących przeciwagą dla niepodlegającego schematyzacji życia. Zob. m.in. B. Zawadzki, *Przegląd krytyczny ważniejszych teorii komizmu*, „Przegląd Filozoficzny” 1929, z. 1–2, s. 17–59; J. Trzynadłowski, *Komizm*, „Prace Polonistyczne” 1952, seria 10, s. 379–392; J. Ziomek, *Komizm — spójność teorii i teoria spójności*, [w:] *idem, Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 319–354; M. Wallis, *O przedmiotach komicznych*, [w:] *idem, Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce (1931–1949)*, Kraków 1968, s. 297–303.

w V księdze *Poetyki*<sup>37</sup>, V 1449a, 34–35; i w III księdze *Retoryki*<sup>38</sup>, III, 1419b); do źródeł rzymskich (*Ars poetica* Horacego) oraz do poetyk późniejszych: Donatusa (IV wiek n.e.), Diomedesa (IV wiek n.e.), Jana z Garlandii (XIII wiek) i innych<sup>39</sup>. W wywodach teoretycznych przeważały dwa stanowiska dotyczące istoty komizmu, mianowicie wiązano go albo z kontrastowością, albo z degradacją jakiegoś obiektu, w czym niewątpliwie można się dopatrzeć wpływów poglądów Stagiryty na rozpatrywane zjawisko. Na gruncie rodzimym najszerzej zagadnienie trefności rozwinął Łukasz Górnicki w *Księdze wtórej swego Dworzanina polskiego*<sup>40</sup>. Wieki dawne koncentrowały się głównie na teorii fabuły lub akcji komicznej, teorii bohatera komicznego, a także na języku i stylu sprzyjających efektom komicznym<sup>41</sup>. Skupię się zatem głównie na tych trzech aspektach budowy dwu wskazanych dramatów.

Zgodnie z zaleceniami ówczesnej teorii genologicznej obydwu utwory poprzedzone są „argumentem”, czyli wypowiedzią postaci, która zarysowuje krótko temat i treść prezentowanych widzom wydarzeń. Tekst wcześniejszy, napisany przez nieznanego autora<sup>42</sup> w epoce renesansu, pod tytułem *Tragedia żebracza*, charakteryzuje się akcją prostsza niż utwór z 1622 roku, opierającą się na konflikcie między bogatym kupcem a bandą żebraków. Do kłótni zakończonej pobiciem kupca doszło w podmiejskiej karczmie o nazwie Potok, sytuowanej w pobliżu Częstochowy. Mniej wyraźne wydaje się także pokrewieństwo tekstu szesnastowiecznego z widowiskami mięsopustnymi, gdyż czas akcji dramatu nie jest jasno dookreślony, ale związany z ucztą i tańcami żebraków, którzy postanowili urządzić sobie zabawę weselną. Para łachmaniarzy postanowiła bowiem połączyć się

<sup>37</sup> „Komedia, jak stwierdziliśmy, jest naśladowaniem ludzi gorszych, lecz bynajmniej nie w znaczeniu wszystkich ich wad, a tylko w zakresie śmieszności, która jest częścią brzydoty. To, co śmieszne, jest przecież związane z jakąś pomyłką lub z bezbolesnym i nieszkodliwym oszpecceniem, czego wymownym przykładem, żeby nie szukać daleko, jest brzydka i powykrzywiana, lecz nie wyrażająca bólu, maska komiczna” — Arystoteles, *Poetyka...*, s. 14–15.

<sup>38</sup> Arystoteles, *Retoryka*, przeł., wstęp i kom. H. Podbielski, [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 6. *Polityka, Ekonomika, Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka, zachęta do Filozofii, ustrój polityczny Aten, List do Aleksandra Wielkiego, Testament*, Warszawa 2001, s. 302–478.

<sup>39</sup> T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna...*, s. 101–111; *eadem, Komizm*, [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 330–335.

<sup>40</sup> Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*, oprac. R. Pollak, t. 2, Wrocław 2004, s. 199–290 n. O teorii „trefnowania” Łukasza Górnickiego zob. S. Dobrzycki, *Humor i dowcip w Polsce XVI wieku*, [w:] *idem, Z dziejów literatury polskiej*, Kraków 1907, s. 109–147; M. Wojtkowska-Maksymik, „Gentiluomo cortigiano” i „dworzanin polski”. *Dyskusja o doskonałości człowieka w „Il Libro del Cortigiano” Baldassarra Castiglione i w „Dworzaninie polskim” Łukasza Górnickiego*, Warszawa 2007, s. 167–168.

<sup>41</sup> T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna...*, s. 101–106 n.; *eadem, Komizm...*, s. 330.

<sup>42</sup> Autorzy kompendium bibliograficznego *Nowy Korbut* uważają, że potencjalnym autorem mógł być Marcin Bielski; zob. *Bibliografia Literatury Polskiej Nowy Korbut. Piśmiennictwo staropolskie*, oprac. zespół pod kierownictwem R. Pollaka, t. 1, Warszawa 1963, s. 266.

węzłem małżeńskim, więc reszta grupy chciała ten radosny fakt uczcić. Zrazu trudno dopatrzeć się w *Tragedii żebraczej* przedstawień maskaradowych, niemniej jednak za maskaradę można uznać zrzucenie przez żebraków łachmanów i przystrojenie się w bogate, odświętne szaty. Z kolei w dramacie siedemnastowiecznym obserwujemy już więcej różnych postaci w maskach.

Przyjęcia weselne w dawnej Rzeczypospolitej organizowano zazwyczaj po Bożym Narodzeniu, a przed Środą Popielcową<sup>43</sup>, możemy się zatem domyślać, że akcja *Tragedii żebraczej* rozgrywa się w okresie mięsopustnym. Sam fakt urządzenia wystawnej uczyty i tańców przez grono nędzarzy już w informacji wygłaszającego „argument” Prologusa wydaje się pewnym odstępstwem od normy<sup>44</sup> („Wszystko zuchwałe żebraki / Zgromadzone jako szpaki. [...] Godowali, dobrze pili. [...] Wesele sobie stroili”<sup>45</sup>), co zaskakuje, ale i śmieszy. Śmiech wywoływany jest przez kontrast między wyobrażeniem stereotypowym żebraka — w łachmanach, ułomnego, chorego, smutnego i głodnego — a literacką kreacją grona osobników zdrowych, radosnych, sytych, a co więcej — pełnych wigoru i skocznych w tańcu. Stać ich nie tylko na piękne i wystawne szaty, w które się wystroili, lecz także są w stanie zapłacić karczmarzowi za kosztowną biesiadę. Mało tego, kulawy okazał się całkiem sprawny w tańcu, a „jednooki / Przeróżne wyprawia skoki”<sup>46</sup>. Inni się śmieją, uprawiają hazard, grając za pieniądze w kości i karty; mężczyźni wesoło zabawiają się ze swymi kobietami: „Tamten jak błazen kugluje, / Ów zaś się z babą miłuje, / A raźniej niż zdrowi skaczą, / Cisnąwszy torbę żebraczą. / Inszy w koście, w karty grają, / Chocia ręce chrome mają”<sup>47</sup>.

Atmosfera zabawy nie podoba się przybyłemu do karczmy na spoczynek Kupcowi, który wygłasza pod adresem uczujących oskarżycielską przemowę. Wymiana zdań między przedstawicielami żebraków a Kupcem sprowadza się do wzajemnych inwektyw i wychwalania statusu własnego stanu. Kupiec nazywa swych adwersarzy „podpalaczami”, zarzuca im między innymi okłamywanie i zwodzenie ludzi w celu wyłudzenia pieniędzy, fałszywą pobożność<sup>48</sup> oraz służenie za pieniądze „bezbożnym” Turkom. Żebracy z kolei lekceważą Kupca i grożą mu pobiciem, a pogróżki wypowiedane przez włóczęgów pod adresem nobliwego reprezentanta stanu mieszczańskiego<sup>49</sup>, mającego poczucie wyższości wobec swych antagonistów, musiały śmieszyć ówczesną ludową widownię, albowiem osoba szacowna zostaje zdegradowana i jest poniżana przez przedstawicieli najniższej warstwy społecznej. Eksponowanie komizmu poprzez kontrastowe zesta-

<sup>43</sup> Por. J.S. Bystróż, *Rok obrzędowy*, [w:] *idem*, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, Warszawa 1976, s. 46–52 n.

<sup>44</sup> Por. uwagi teoretyków o komizmie będącym odstępem od określonej normy, wynikającym z niedorzeczności i absurdu; zob. B. Zawadzki, *op. cit.*, s. 26, 39–40 n.

<sup>45</sup> *Tragedia żebracza nowouczyniona...*, s. 231. Zob. przyp. 1.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 236.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 244.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 248.



wienia oraz zamianę społecznych ról było charakterystyczne dla mięsopustnych widowisk<sup>50</sup>. Sytuacja zaostrza się, kiedy jeden z żebraków, o imieniu Wyrwant, odpowiada na inwektywy Kupca i wygłasza ciąg oskarżeń pod adresem stanu kupieckiego: wśród ludzi tej profesji, jak twierdzi, jest wielu fałszerzy i oszustów, za co niechybnie znajdują się w piekle.

W akcji dramatu rysuje się i narasta konflikt, będący efektem nawarstwiania się coraz cięższych zarzutów padających pod adresem obydwu skłóconych stron. Dochodzi nawet do tego, że posadzają się wzajemnie o czary, a więc i konszachty z siłami nieczystymi, co powoduje, że oburzenie zarówno Kupca, jak i jego antagonistów narasta, w związku z czym bogacz krzyczy: „Cóż to ja słyszę nowego od żebractwa nikczemnego”<sup>51</sup>. Obustronne obrzucanie się inwektywami doprowadza do kulminacji kłótni, która kończy się w momencie uderzenia Kupca przez jednego z żebraków, a to daje początek rękoczynom. Większość lachmaniarzy rzuca się z pięściami na bogacza. Sam moment pobicia, prezentowany na ludowej scenie, musiał być dla ówczesnych odbiorców komiczny, bo — jak informują didaskalia — w bójkę oprócz mężczyzn angażują się zaciętrzewione żebraczki, przy czym rekwizyty prośalnych dziadów: szczudła, laski, kije stają się narzędziami walki. Panuje ogólny rozgardiasz, a to przywodzi na myśl kłębowisko irracjonalnie zachowujących się ludzkich kukiełek<sup>52</sup>. Kobiety próbują wyrwać Kupcowi mieszek z gotówką i sypią mu piasek w oczy. Bitwa Kupca z żebraczkami o torebkę z pieniędzmi to scena komiczna, a źródłem komizmu jest tu niegodna postawa bogacza, który wdał się w szarpaninę z nędzarkami.

Dostojnemu mieszczańcowi udaje się w końcu „z wielkim trudem”<sup>53</sup> uciec przed oprawcami. Poniżenie, a tym samym śmieszność osoby pobitego nieszczęśnika (który nie doznał w przedstawionym incydencie większej krzywdy oprócz kilku siniaków i guzów) pogłębia się, kiedy w akcji III przychodzi on ze skargą do przywódcy bandy, która go pobiła, z żądaniem rekompensaty za poniesione szkody moralne i materialne. Herszt włóczęgów, wysłuchując racji obydwu stron konfliktu, wydaje wyrok absurdalny, chociaż z góry przewidywalny. Kupiec mianowicie nie uzyska żadnego zadośćuczynienia za poniesione szkody, żebrak bez oka ma się z bogaczem pogodzić i za karę zostać bez oka, beznogiemu zaleca się, aby za karę został bez nogi, a osobnika bez ręki skazuje się na pozostanie bez tej kończyny. Ludową widownię śmieszył zapewne nie tylko absurdalny wyrok przywódcy żebraków, ale też naiwna postawa Kupca, który od szefa włóczęgów oczekuje sprawiedliwości.

<sup>50</sup> Zwrócił na ten fakt uwagę J. Lewański, omawiając problematykę *Tragedii żebraczej*; zob. *idem, Dramat i teatr...*, s. 217 n.

<sup>51</sup> *Tragedia żebracza nowocuzyniona...*, s. 252.

<sup>52</sup> Zjawisko tej scenicznej „bójki” bawi „automatyzmem” ludzkich zachowań. Już Henri Bergson dostrzegł komizm we wszystkim, co mechaniczne, odczłowieczające i zbliżone do martwego automatu. Por. *idem, Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, przedmowa S. Morawski, Kraków 1977, s. 43–234.

<sup>53</sup> Są to informacje zawarte w didaskaliach; zob. *Tragedia żebracza nowocuzyniona...*, s. 253.

Akcja dramatu kończy się rozejściem obydwu skonfliktowanych stron, które — złorzecząc sobie nawzajem — opuszczają gospodę. Zarówno Kupiec, jak i żebracy chcą bowiem uniknąć eskalacji konfliktu, który mógłby doprowadzić do rękoczynów i prawdziwego nieszczęścia. Jerzy Ziomek, komentując akcję tego przedstawienia, pisze: „*Tragedia* potrąca o tradycję dialogów i sporów na temat godności i wyższości stanów, przekonań, idei [...]. Mamy tu charakterystyczną odmianę śmiechu ambiwalentnego, gdzie śmiejący się jest wyśmiany i na odwrót. Jest to śmiech bez zwycięzcy”<sup>54</sup>. Można by go nazwać, według Ziomek, „karnawałowym”<sup>55</sup>. Trudno jednak się zgodzić z sugestią uczonego, jakoby tekst nie był satyrą. Ten śmiech, nazwany „karnawałowym”, jest satyryczny, ponieważ bezlitośnie obnaża mankamenty ludzkiej natury, na przykład skłonność do pychy i samochwalstwa, brak zrozumienia dla odmiennego stylu życia, nietolerancję, nieufność wobec „obcych” i w jakimś sensie „innych” ludzi. Jak dowodzi bowiem jeden z badaczy karnawału: „Element satyryczny jest jednym z najbardziej stałych składników karnawału przed- oraz zaalpejskiego pomiędzy wiekiem XV a XIX [...]. Wygnać grzech i zło ze społeczeństwa, podobnie jak z rolnictwa i natury — łatwiej to powiedzieć, niż zrobić”<sup>56</sup>.

Warto zaznaczyć, że fabuła tego szesnastowiecznego tekstu jest realistyczna<sup>57</sup>, czyli wydarzenia i osoby występujące w dramacie są prawdopodobne, adekwatne do świata rzeczywistego, co różni ten utwór od drugiego analizowanego przez nas — *Mięsopustu* z roku 1622. Ma on akcję złożoną z sześciu aktów, zwanych „sprawami”, i wielu scen, w których przeważają pijackie ekscesy i zabawy mięsopustne, w tym przedstawienia z udziałem masek. Akcja tej siedemnastowiecznej komedii rozwija się w miarę przybywania nowych gości do karczmy, którzy zabawiają się śpiewem, tańcami, grą hazardową i raczą się napojami alkoholowymi (piwem, winem, gorzałką). Nawet imiona bohaterów dramatu śmieszają, ale też z góry charakteryzują postaci akcji. Plebejuszami są: Kostera — nałogowy hazardzista, Łapikufel — alkoholik, który nie chce dzielić się trunkami z kompanami, Marsjasz — wiejski grajek i inni. Przysiadający się do towarzystwa prostaków Sofista to zapewne jakiś student, bakałarz albo kościelny klecha, odznaczający się większą aniżeli pozostali uczestnicy zabawy, ogładą i wykształceniem. Maski zarówno Bachusa, jak i satyrów oraz sylenów są swoistym dziedzictwem europejskiego odrodzenia<sup>58</sup>, w *Mięsopuście* natomiast służą podkreśleniu tego, że

<sup>54</sup> J. Ziomek, *Renesans...*, s. 121.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> E. Le Roy Ladurie, *Święto zimowe: karnawał w Romans 1579–1580*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzic, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wyb., oprac. i wstęp W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 188.

<sup>57</sup> Pojęcie „realizm” rozumiem zgodnie ze współczesnym *Słownikiem terminów literackich*: M. Głowiński *et al.*, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 462.

<sup>58</sup> O „antykizacji” karnawału zob. W. Wojtowicz, *op. cit.*, s. 288. Bodaj jako pierwszy maskaradę „ludowych sztuk bachicznych” dostrzegł S. Windakiewicz, który wprawdzie nie pisał, że w *Mięsopuście* operuje się maskami, ale dostrzegł komizm postaci wynikający z przebieranek (no-



należy czynnie wykorzystywać karnawałowy czas na zabawę i delectowanie się mocnymi używkami.

Badacze karnawału uznają, że przez pojęcie maski należy rozumieć „całość wykorzystanych środków, czyli zasłonę twarzy, kostium i samego „aktora”; to dopiero tworzy kompletną „maskę w działaniu”<sup>59</sup>. Jest oczywiście pewne pokrewieństwo między siedemnastowieczną komedią karnawałową a na przykład włoską komedią *dell'arte*, co już wcześniej zauważyli uczeni<sup>60</sup>, ale w związku ze specyfiką staropolskiej kultury, tradycji i mentalności, zarówno szlacheckiej, jak i mieszczańskiej czy nawet chłopskiej (bo włościanie też przecież byli widzami sceny popularnej), nasze rodzime przedstawienia karnawałowe dostosowane były do gustów polskich odbiorców.

Przybranie obcego kostiumu, czyli maskarada, ma podkreślać czasowe zerwanie z codziennością, chęć oddzielenia się od życia zwykłego, przejście do świata fikcyjnego, w którym trwa mięsopustne święto<sup>61</sup>. Przykładem przedstawień maskaradowych jest przybycie do karczmy boga Bachusa — *factio personae*<sup>62</sup> — z orszakiem satyrów i sylenów, którzy zachęcają obecnych w karczmie do zabawy i pijatyki. Maskaradą można też nazwać niezwykłą przemianę pijaka o „mówiącym” imieniu Łapikufel w wołu, którego w części finalnej dramatu gonią dwa diabły (czytaj: raczej maski diabłów), co ma oczywiście wymiar symboliczny, a jest konsekwencją nadużywania przez nieszczęśnika mocnych napojów. Śmieszny ponadto nieudana próba przywłaszczenia owego wołu-Łapikufla przez Karczmarza i jego syna, którzy chcą zabłąkane w swej zagrodzie zwierzę zaprząć do robót polowych lub zabić na mięso. Dawnych widzów musiała bawić sytuacja zaganiania wołu do chlewa. Śmieszły też zapewne potyczki „przemienionego” w zwierzę Łapikufla z karczmarzami, którzy nie byli świadomi, że pod „bydlęcą” maską kryje się człowiek. Komizm ten, wynikający z pomyłki, ma swoje dydaktyczne przesłanie, utrwalone zresztą w literaturze i kulturze staropolskiej, a wynikające z porównania osobnika pijanego do bezrozumnego zwierzęcia<sup>63</sup>.

Komizm akcji osiąga się w tekście barokowym nie tylko poprzez działania i wypowiedzi masek, ale również, podobnie jak w *Tragedii żebraczej*, poprzez kontrast, czyli zestawianie z sobą dialogów osób pochodzących z różnych środo-

---

tabene badacz popełnił pomyłkę, pisząc, że Łapikufel jest przebrany „za satyra”, bo z didaskaliów wyraźnie wynika, że pijak jest ucharakteryzowany na wołu). Uczony dostrzegł jednak komizm postaci Łapikufla, wynikający z przebrania i działania; zob. *idem*, *op. cit.*, s. 158–160.

<sup>59</sup> Å. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe*, przeł. J. Jaworska, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne...*, s. 207.

<sup>60</sup> Por. B. Judkowiak, *Komedia dell'arte i teatr jarmarczny w Europie*, „Ruch Literacki” 1996, z. 3, s. 383–385; P. Pirecki, *op. cit.*, s. 307.

<sup>61</sup> E. Le Roy Ladurie, *op. cit.*, s. 178.

<sup>62</sup> O *factio personae* zob. H. Lausberg, *Retoryka literacka: podstawy wiedzy o literaturze*, przeł., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 826–829.

<sup>63</sup> Por. J. Kochanowski, *O Koźle*, [w:] *idem*, *Dziela polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, t. 1, Warszawa 1967, s. 173–174.

wisk, co rodzi zabawne nieporozumienia. Już na początku dramatu rozmowa prostaków z Sofistą nieuchronnie prowadzi do efektów komicznych, co jest rzecz jasna związane z innym sposobem nie tylko mówienia, ale i myślenia oraz działania. Zresztą nawet Sofista nie jest bynajmniej konsekwentny w swym postępowaniu, bo najpierw zarzeka się, że nie będzie pił alkoholu, lecz z czasem ulega ogólnej atmosferze pijaństwa oraz rozpasania i sam domaga się dla siebie mocnych trunków.

Innym sposobem osiągnięcia efektów komicznych są parodie, na przykład pseudouczony wykład Sofisty o etymologii i znaczeniu słowa *aquavita* („woda życia”, a po polsku „gorzałka”). Komizm tej parodystycznej przemowy bierze się z celowego złamania *decorum*, czyli nieadekwatności blahego przedmiotu wypowiedzi do wzniosłego ujęcia treści. Śmieszyla bowiem w XVII wieku i śmieszcy też dzisiaj rozbudowana i zmyślona etymologia tego słowa, nawiązywanie Sofisty do rozmaitych figur retorycznych i tropów. Nie jest to jedyna mowa parodystyczna w dramacie. Inną parodię — na przykład wzniosłej mowy panegirycznej — Sofista prezentuje, witając przybywającego do karczmy bożka Bachusa: „Witaj! Przemóżnych bogów zacne plemię / Witaj! Uciecho sauromackiej ziemi”<sup>64</sup>. Podniosłość apostrofy wymagałaby powagi i dostojnej atmosfery, czego trudno doszukiwać się w wiejskiej karczmie pełnej pijaków. Zatem i w tym przypadku bawi złamanie zasady stosowności. Poza tym nazywanie pogańskiego boga winnej latorośli, płodności, urodzaju, starożytnych zabaw przy tańcach i winie — „dawcą czasu wesołego” oraz „ochłodą narodu ludzkiego”<sup>65</sup> ma wymiar symboliczny, bo odnosi się do okresu rozwiązłości karnawałowej, tolerowanej na ogół w XVI i XVII wieku przez hierarchów Kościoła katolickiego<sup>66</sup>. Po niej zawsze przychodzi codzienność, obwarowana licznymi rygorami, nakazami i ograniczeniami wynikającymi nie tylko z podporządkowania się nauce Kościoła, ale też z konieczności zaakceptowania przez ludzi nierówności społecznych i przedziałów stanowych. Nawiedzający karczmę Bachus podkreśla ograniczoność czasu świętowania i zabaw mięsopustnych: „Wielka czasu potęga, wielka jego władza. Czas nam wszystko przynosi, i z czasem odchodzi / [...] Dobrze zażywać, kiedy jest czas”<sup>67</sup>. Bóg winnej latorośli zostawia w karczmie sylenów ze swego orszaku, zachęca do radowania się, po czym rusza dalek w świat. Okres karnawałowy

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 413–414.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Jedną z interpretacji zjawiska, jaką zaproponował Dietz-Rüdiger Moser, wyjaśnia nawet, że karnawał był narzędziem katechetycznym w rękach Kościoła; chodziło bowiem w tym szczególnym okresie „mięsopustu” o uwolnienie wszelkich cielesnych i ziemskich żądz wiernych, aby po okresie wyuzdania nastąpił gorliwy powrót do właściwych chrześcijańskich wartości. „Wszystkie ekscesy, obżarstwo i dziwaczne przebrania miałyby służyć temu, aby ludzie dający się rzeczywiście na krótko ponieść grzesznym impulsom, w czasie postu mogli odwrócić się od ziemskiej ohydy i skupić na Królestwie Bożym” — P. Pfrunder, *Główne koncepcje historycznych badań karnawału*, przeł. A. Brańka-Banasiak, W. Dudzik, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne...*, s. 42.

<sup>67</sup> *Mięsopust albo tragicocomaedia...*, s. 414–415.

podlega więc powszechnemu prawu nieustannego ruchu, zmiany, metamorfozy dokonującej się w ludziach i w świecie.

Najbardziej wartko rozwija się akcja już po opuszczeniu karczmy przez Bachusa, gdyż wraz z narastającą atmosferą rozluźnienia, wynikającą nie tylko z pijaństwa, lecz także hazardu — czyli gry w kości i karty, następuje intensyfikacja działań bohaterów. Wpływ mocnych trunków i hazardowych emocji na gości karczmy przejawia się zachowaniem chaotycznym, spontanicznym i irracjonalnym, o czym informują didaskalia: zarówno główne postaci dramatu (Łapikufel, Kostyra, Sofista, Marsjasz), jak i osoby z orszaku Bachusa tańczą<sup>68</sup> śpiewają wesoło (ale każdy nuci na scenie inną, własną piosenkę, więc słowa i melodie mieszają się z sobą). Ponadto didaskalia zachęcają aktorów do inwencji, na przykład skoków, strojenia min, wygibasów (por. informacja w didaskaliach: „Na ostatek, co kto będzie umiał, wyprawi”<sup>69</sup>). Ten zamierzony chaos, nieskoordynowane ruchy pojedynczych osób, brak logicznej wymiany myśli i współdziałania ludzi z sobą przywodzi na myśl zepsuty mechanizm, co oczywiście śmieszny<sup>70</sup>, ale z takiego widowiska wynika też jakiś groteskowy niepokój. Podtekst przedstawienia ma bowiem wymiar satyryczno-dydaktyczny, sugerujący zarówno widzom, jak i samym aktorom, że śmieją się z samych siebie, z własnych słabości, grzechów i ludzkich ułomności.

Po wyjściu z karczmy Bachusa w dramacie pojawiają się wątki poboczne, na przykład wątek Karczmarza i jego syna. Smutny epizod płaczącego z powodu śmierci żony Karczmarza zostaje przełamany pocieszeniami prostaka Łapikufła, który radzi właścicielowi karczmy ponowny ożenek. Motyw śmierci pojawia się wszakże często zarówno w karnawale, jak i w widowiskach mięsopustnych, ale bywa neutralizowany właśnie poprzez śmiech. W analizowanym przedstawieniu komiczne jest na przykład rajenie żalobnikowi nowej żony przez jednego z satyrów. Wszystkie „kandydatki” na małżonki są rzekomo „urodziwe”<sup>71</sup>, choć w rzeczywistości uroda ta pozostaje w sprzeczności z tradycyjnym pojmowaniem doskonałości i harmonii kształtów:

I wszystkie urodziwe, wszystkie okazałe.  
Jedna chodzi jak fasa, co nasubtelniejsza,  
Chroma, i z krzywą gębą. A co najpiękniejsza,  
Zawsze jej z nosa kapie, gęba jak kaleta,  
Ktemu o jednym oku<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> O tańcu jako „metaforze aktu seksualnego” i symbolicznym wyrazie rozpasanej seksualności w tekstach „zapustnych” pisze W. Wojtowicz, *op. cit.*, s. 298–300 n.

<sup>69</sup> *Mięsopust abo tragicocomaedia...*, s. 423.

<sup>70</sup> Jak zauważył Bergson: „Postawa, gesty i ruchy ludzkiego ciała są śmieszne dokładnie w tej mierze, w jakiej ciało to przywodzi na myśl bezduszny mechanizm” — *idem, op. cit.*, s. 72 n.

<sup>71</sup> *Mięsopust abo tragicocomaedia...*, s. 427.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

Oczywiście w tym wypadku śmieszny celowa deformacja, karykaturalne odstępstwo od uznanego kanonu kobiecego piękna.

Satyryczne zacięcie omawianego widowiska karnawałowego związane jest nie tylko z pokazywaniem zgubnych skutków nadużywania napojów alkoholowych, co pozbawia pijaków człowieczej godności. W parodystyczny sposób przedstawiona została na przykład siedemnastowieczna szkoła parafialna, o której opowiadają prostytutki (Łapikufel, Kostyra):

Bo w jednym warcabnice kącie rozkładają,  
W drugim zaś czterech królów księgi więc czytają.  
W trzecim w arytmetykę wprawują się pilnie [...]  
Najdziesz też niepoślednich tam matematyków,  
Najdziesz i astrologów, i przednich muzyków [...]  
My kiedykolwiek chmielem głowę obłożymy,  
Wznak leżąc i pod dachem, gwiazdy więc liczymy<sup>73</sup>.

Daremne wydają się bowiem wysiłki nauczycieli pragnących zaszcześcić umiłowanie mądrości tępych uczniom, predestynowanym nie do naukowych zajęć, ale do pracy na roli, a symbolem tej ostatniej jest narzędzie rolnicze — socha: „Bawej! To ty nas czynić chcesz astrologami, / Snadź owemi, co dzwonią o sochę nogami”<sup>74</sup>.

W momencie kiedy Sofista drwi z prostaka Łapikufla, nazywając go „geometrą”, a więc przydomkiem zupełnie niepasującym do wieśniaka, prowokuje znów śmiech widowni, wynikający z nieodpowiedniości określenia do osoby. Nie jest to pierwszy przykład zjadliwej ironii rybałtowskiego pisarza wobec przedstawiciela chłopstwa<sup>75</sup>. Pochwałę ironii jako środka wywoływania komizmu przez ludzi kulturalnych i wykształconych wyraził już Arystoteles w *Retoryce*<sup>76</sup> (1419b). Widać więc, że rybałtowscy pisarze znali i stosowali w swych dziełach ten środek ekspresji. Technikę wywoływania odczuć komicznych poprzez zabawną grę słów, na zasadzie luźnych skojarzeń, stosuje także Kostera. Mówi on mianowicie o swej aparaturze „naukowej” i niejako zderza z sobą nazwy przyrządów astrologicznych, na przykład *astrolabium*, z akcesoriami pijaka: beczką alkoholu, konwią, którą mierzy się gorzałkę: „Miasto *astrolabium*, beczką się bawimy, / a zaś, miasto *quadrans*, konwią ją mierzymy”<sup>77</sup>. Komizm słowny powstaje ponadto

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 407, 410.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 409.

<sup>75</sup> Przykładem eksponowania dumy rybałtowskiego pisarza, który wyraźnie podkreśla swą wyższość stanową nad chłopstwem, jest przypisywany Janowi z Kijan wiersz *Psalm na ogorzeline*: „Rybałt na zimę biały, a na lato rumiany, / Jako kwiat różany. / A chłop na zimę czarny, a na lato rudawy, / Jako pies sadawy [...] U rybałtowskiej łożnicy wiszą lutnie i skrzypice, / co nimi cieszy dziewice. / A u chłopowej łożnicy wiszą cepy i kłonicie [...]” — *Polska fraszka mieszczańska. Minucje sowiżrzalskie*, oprac. K. Badecki, Kraków 1948, s. 152–153. Niechęć do chłopów i przedrzeźnianie ich gwary da się zauważyć także w sowiżrzalskich anegdotach i powiastkach pisanych prozą.

<sup>76</sup> Zob. Arystoteles, *Retoryka*..., s. 477.

<sup>77</sup> *Mięsopust abo tragicocomaedia*..., s. 410.

przez przeinaczanie przez wieśniaków nazw figur retorycznych. O figurach tych mówi popisujący się swą uczonością Sofista, ale pozostali bywalcy karczmy nie rozumieją jego wypowiedzi. Mianowicie na przykład Łapikufel nazwę „metonimia” zamienia na „matanina”, a *metalepsis* w jego wydaniu to „miotalepsza”<sup>78</sup>, co w prosty sposób kojarzy się z określeniem „miotła lepsza”.

Autor książki o polskiej komedii sowizdrzalskiej zwrócił uwagę na funkcje postaci diabłów w *Mięsopuście*:

Jako reprezentanci zła i symbole piekła usidlają człowieka, jednocześnie przyjmując ludzkie cechy i zasady postępowania. Tak ukształtowani są pozbawieni demonicznej mocy, doskakują do Łapikufła z obu stron, jakby zachęcali do zabawy, a nie sporu — komicznej gry o duszę<sup>79</sup>.

Śmieszne są więc zarówno maski kosmatych diabłów, jak i osoba pijaka przebranego w zwierzę pociągowe, bawi też sytuacja płasów człowieka z przedstawicielami piekieł, zakończona ucieczką pijanicy przed demonami. Jak bowiem zauważył badacz, z potęgi czartowskiej „ludowa komedia wyraźnie kpi”<sup>80</sup>. Demoniczne zło zostało więc, dopowiedzmy, zneutralizowane — nie zagraża już człowiekowi, a szatan przeistoczył się, jakby powiedział Michaił Bachtin, w „wesole śmieszne straszdyło”<sup>81</sup>.

Warto dodać, że, jak wynika z wcześniejszej rozmowy gości karczmy, przemiana Łapikufła w zwierzę pociągowe jest pozorna, bo to towarzysze zabaw przebrali najgorszego spośród siebie pijanicę za wołu, doklejjąc mu rogi i sztuczną sierść. Wykorzystując zamroczenie alkoholowe swego kompana, jego oszołomienie i głupotę, postanowili się jego kosztem zabawić, a tym samym zrobić mu na złość, dać nauczkę za jego egoizm (nie chciał się bowiem dzielić z innymi piwem i winem). Świadomość umowności i symboliki masek w siedemnastowiecznej komedii karnawałowej, wystawianej na scenie ludowej, musiała być zatem podzielana zarówno przez aktorów, jak i widzów. Ci ostatni, oglądając przedstawienie, przeżywali w ten sposób okres ponoworocznych zabaw, dając się ponieść atmosferze maskarady — jak trafnie charakteryzuje kulturoznawca — „przepełnionej duchem dionizyjskim, pełnej usmolonych twarzy, tańców, wywijania miotłami [...]. Prowadzi to do świata bogatych królestw, do Kokanii, krainy mlekiem i miodem płynącej [...] tędy wiedzie droga do »świata na opak« i w dziedzinę cudów (odwrócenie)”<sup>82</sup>.

Motyw Kokanii pojawia się także w omawianym siedemnastowiecznym dramacie (tu idealna kraina nazywa się „Utopija”). Ten świat niezwykłego dostatku wyłania się z opowieści przybyłego do karczmy Pielgrzyma. Wędrowiec zmyśla

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 406.

<sup>79</sup> P. Pirecki, *op. cit.*, s. 100.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 101.

<sup>81</sup> M. Bachtin, *Wstęp (sformułowanie problemu)*, [w:] *idem, Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp i kom., weryfikacja przekładu s. Balbus, Kraków 1975, s. 66, 112 n.

<sup>82</sup> E. Le Roy Ladurie, *op. cit.*, s. 179.

dziwy, w które prostacy (Łapikufel i Kostera) są skłonni uwierzyć, ale reagując na tę opowieść ironicznym gwizdem Sofista nie jest już tak łatwowski. Komizm wypowiedzi Pielgrzyma wynika bowiem z absurdalnych zmyśleń o cudownej krainie, w której można zobaczyć drabiny z piór ptasich, drzewa z żelaza i metali szlachetnych, a w gajach żyją mrówki większe od słoni. Natomiast ludzie w owej krainie latają w powietrzu, choć nie mają skrzydeł. Ten opierający się na absurdzie humor jest typowy dla literatury sowizdrzalskiej (szczególnie widoczny w krótkich prozatorskich nowinach, których autorzy podpisywali się pseudonimami: Józef Pięknorzycki i Cadasytan Nowohracki<sup>83</sup>) i dla anegdot z kręgu staropolskiego stowarzyszenia humorystycznego, zwanego Rzeczpospolitą Babińską<sup>84</sup>.

Dlaczego odbiorcy ówczesnego dramatu sowizdrzalskiego lubowali się w humorze wynikającym z absurdu? Zapewne dlatego, że ich przywiązanie do realiów życia codziennego było mocne, a kontakt z innymi kulturami o odmiennych obyczajach i stylu życia — słaby, gdyż na podróże w dalekie kraje mogli sobie pozwolić tylko najzamożniejsi; poza tym tworzyły się ówczas dopiero załączki prasy, a innych mediów nie znano<sup>85</sup>. I chociaż z wielką ciekawością wysłuchiwało opowieści wędrownych kupców, rybałtów czy żebraków o obcych krajach, to nic dziwnego, że wszelkie odstępstwa od normy, a więc zwykłego życia, budziły niedowierzanie i śmiech. Wypowiedź Pielgrzyma wydaje się parodią owych nowin o dziwach, które pojawiały się w XVII stuleciu zarówno w formie ustnej, jak i w postaci drobnych druczków nowiniarskich, powielanych przez drukarnie, zwłaszcza krakowskie, dla zarobku, a chętnie kupowanych przez mieszczan i szlachtę na jarmarkach czy odpustach.

Omawiany siedemnastowieczny dramat, podobnie jak widowisko *Tragedii żebraczej*, kończy się dobrze, bo nikt nie zostaje skrzywdzony, a „przemieniony” w zwierzę Łapikufel nie będzie porwany do piekła przez kulawych diabłów. Wprawdzie uciekając do swego domu, boi się reakcji rozżłoszczonej na niego żony, ale — jak głosi *Epilog* — demony go nie dogonią.

<sup>83</sup> Zob. *Nowiny polskich sowiżrzatów*, [w:] *Polska satyra mieszczańska*, oprac. K. Badecki, Kraków 1950, s. 269–343.

<sup>84</sup> Por. *Akta Rzeczypospolitej Babińskiej według oryginalnego rękopisu*, oprac. S. Windakiewicz, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce”, t. 8, Kraków 1895, s. 33–159. O Rzeczypospolitej Babińskiej pojawiło się ostatnio sporo opracowań; zob. m.in. A. Kuś, *Rzeczypospolita Babińska — parodia i utopia*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 47, 2003, s. 140 n.; T. Banaś, *Pomiędzy tragicznością a groteską. Studium z literatury i kultury polskiej schyłku renesansu i wstępnej fazy baroku*, Katowice 2007, s. 137–168; D. Künstler-Langner, „*Homo ridens*” w *Rzeczypospolitej Babińskiej i w królestwie Sowizdrzała. O śmiechu w literaturze staropolskiej*, [w:] *Polonistyczne drogi. Księga jubileuszowa poświęcona profesorowi Władysławowi Sawryckiemu*, red. M. Wróblewski, Toruń 2008, s. 53–59; W. Wojtowicz, „*Literatura sowizdrzalska*” a „*Rzeczypospolita Babińska*”, [w:] *idem, Między literaturą a kulturą...*, s. 278–283.

<sup>85</sup> Zob. K. Zawadzki, *Gazety ulotne polskie i Polski dotyczące XVI–XVII wieku: bibliografia*, t. 1–3, Wrocław 1977–1990; *idem, Początki prasy polskiej. Gazety ulotne i seryjne XVI–XVIII wieku*, Warszawa 2002.





Dotychczasowy stan badań nad staropolskim dramatem mięsopustnym wskazuje na mnożenie gatunkowych nazw, za czym nie podąża pogłębiona analiza genologiczna tych tekstów. Skupiając się na praktyce twórczej i uwzględniając stan badań nad staropolską poetyką sformułowaną, przyporządkowałam konkretnym dokonaniom twórczym nazwę „tragikomedia mięsopustna”, co jest zgodne z terminologią zapisaną w dawnych kompendiach poetyki. Aby prześledzić typy komizmu i kierunek ewolucji gatunku, skupiłam się na dwu reprezentatywnych dla tragikomedii utworach, pochodzących z renesansu i baroku. Porównując zarówno akcję, jak i typ bohaterów i sposób konstruowania żartu słownego przez anonimowych autorów dwu widowisk staropolskich — z XVI oraz XVII stulecia — określanych przez badaczy jako dramaty „mięsopustne”, można się w nich dopatrzeć pewnych podobieństw, ale i różnic. W dramacie siedemnastowiecznym sytuacji komicznych jest znacznie więcej niż w *Tragedii żebraczej*, w której akcja opiera się na jednym tylko wątku (konflikt żebraków z kupcem). W obu widowiskach sceny wesołe przeplatają się ze smutnymi, lecz finał całości jest pomyślny. Komizm bywa osiągany głównie przez kontrast i niespodziankę (kontrastowe zestawianie z sobą postaci o różnej mentalności, sposobach myślenia i mówienia; kontrast między stereotypowymi wyobrażeniami a autentycznym wizerunkiem osób, nieadekwatność deklaracji w stosunku do rzeczywistych czynów, co widać na przykład w działaniu Sofisty, łamanie zasady *decorum*, niespodziewane zachowania niektórych scenicznych postaci, chociażby skoczny taniec rzekomo chorego i kulawego żebraka, który okazuje się zdrow jak ryba). W obu dramatach obserwujemy humor, który mieści się w staropolskiej koncepcji „komizmu satyrycznego, zasadzającej się na świadomej i celowej degradacji przedmiotu poprzez uwydatnienie i ośmieszenie jego cech negatywnych”<sup>86</sup>. Ważnym więc sposobem wywoływania śmiechu jest degradacja, ale taka, o której pisał Arystoteles: nieszkodliwa i „bezbolesna”<sup>87</sup> (V, 1449a, 35), czyli niepowodująca nieszczęścia bohaterów i niebudząca u odbiorców litości i trwogi (na przykład zdegradowany w swym człowieczeństwie Łapikufel przemieniony w wołu czy poniżony przez żebraków pyszałkowaty Kupiec). Postaci sceniczne w obydwu tekstach mają specyficzne imiona, które kojarzą się z konkretną cechą wyglądu lub charakteru danej jednostki, jakąś wadą czy upodobaniem. Zgodnie z wywodzącą się z prastarej tradycji grecko-rzymskiej poetyką sformułowaną komedii<sup>88</sup> osoby dramatu najbardziej budzące śmiech pochodzą ze stanu niskiego: są to głównie chłopci, żebracy. Sposób ich mówienia jest potoczny, wzorowany na języku codziennym ludzi ze społecznych nizin. Ich zachowanie zaś — tak jak zalecały dawne poetyki

<sup>86</sup> T. Michałowska, *Komizm...*, s. 334.

<sup>87</sup> Arystoteles, *Poetyka...*, s. 15.

<sup>88</sup> T. Michałowska, *Poezja dramatyczna* (dramatica poesis), [w:] *eadem*, *Staropolska teoria genologiczna...*, s. 100–106, 163–164.



sformułowane — wzorowane było na codziennym życiu prostaków. W *Tragedii żebraczej* i w siedemnastowiecznym *Mięsopuście* ośmieszani są też bohaterowie dostojni: nobliwy kupiec oraz uczoney (Sofista). Można to prawdopodobnie wiązać ze swoistością widowisk mięsopustnych, albowiem czas karnawału powoduje wypowiedzi oraz działania „na opak” ludzi wielu środowisk społecznych. Poza tym poetyka sformułowana XVII wieku dopuszczała obecność w tragikomedii osób wyższych stanów. Julian Lewański pisał przed laty:

Komizm utworów sowizdrzalskich łączył się przede wszystkim z zarysowaną dla całej akcji ramą sytuacyjną, z której następnie wynikały kolejno realizowane spięcia, rozśmieszające widzów. Był to więc dramat [...], w którym [...] elementy komiczne bywały mechanicznie dołączane (w postaci żartów językowych, facecji, starc fizycznych, żonglerki)<sup>89</sup>.

Trzeba dodać, że żartów słownych, wynikających na przykład z przekręcania sensu słów, wieloznaczności, udziwnionych neologizmów, jest znacznie więcej w siedemnastowiecznym *Mięsopuście* niż w utworze renesansowym. Podkreślimy, że w większości widowisk sowizdrzalskich komizm nie wiąże się wyłącznie z funkcją ludyczną (zabawową), ale odgrywa rolę służebną w stosunku do funkcji dydaktycznej. Wnioskować więc można, że na wykształcenie się literackiej i scenicznej formy tragikomedii mięsopustnej znaczny wpływ wywarły średniowieczne moralitety.

Analiza wskazanych dramatów dowodzi, że elementy komiczne nie tylko są dołączane do samej akcji, lecz także wynikają z jej przebiegu: irracjonalne i śmieszne zachowania żebraków w *Tragedii żebraczej* lub bohaterów *Miesopustu* są konsekwencją ich wcześniejszych działań i wypowiedzi. Obydwa rozpatrywane przeze mnie utwory mają, już w prologu, jasno zaznaczoną sytuację, z którą bezpośrednio wiążą się następujące po sobie zabawne epizody, przerywane scenami smutnymi lub lamentacyjnymi wypowiedziami bohaterów, znajdujących się w trudnym położeniu (na przykład skarżący się, posiniaczony i pobity Kupiec — bohater dramatu szesnastowiecznego — czy też płaczący po swej zmarłej małżonce Karczmarz z widowiska siedemnastowiecznego).

Bardziej rozpoznawalny jako dramat mięsopustny jest utwór barokowy, zawierający sporo aluzji do czasu karnawałowego i zabawy ponoworocznej<sup>90</sup>. Tekst z XVII stulecia sygnalizuje także więcej zróżnicowanych środków scenicznych, mających budować sytuacje komiczne, na przykład informacja w didaskaliach odnosząca się do mimiki czy — bliskich pantomimie — błazeńskich ruchów aktorów, co wiąże się także z wyglądem, działaniem i charakterystycznymi cechami postaci-masek. Maskarada słabo jest jeszcze zarysowana w tragikomedii renesansowej (poprzez zrzucenie łachmanów przez żebraków). W obydwu utworach

<sup>89</sup> J. Lewański, *Komedia...*, s. 327.

<sup>90</sup> Można go nazwać tekstem „skarnalizowanym”; por. A. Skubaczewska-Pniewska, *Teoria karnawalizacji Michała Bachtina*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2011, s. 54–55 n.; V. Wróblewska, *Różne oblicza karnawalizacji*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje...*, s. 37–38 n.

istnieje typ humoru oparty na absurdzie, ale tylko autor widowiska barokowego zastosował parodię, a także ironię, która ujawnia się chociażby w postawie i wypowiedziach Sofisty reagującego na kłamstwa Pielgrzyma o cudownej krainie. O tym subtelniejszym środku wywoływania komizmu pisał już Arystoteles: „Kulturalnemu człowiekowi bardziej przystoi ironia niż błazeństwo. Ironizujący żartuje bowiem dla własnej przyjemności, błazen dla cudzej”<sup>91</sup> (1419b).

W widowisku barokowym zauważalna jest również dążność do urozmaicenia akcji, zwiększania liczby typów bohaterów komediowych oraz żartów słownych, wykorzystujących grę słowną, zabawne skojarzenia, podobieństwo brzmieniowe i ambiwalencję znaczeń. Dramatom mięsopustnym, eksponującym w sposób dosadny funkcję ludyczną, mimo wszystko przyświeca dydaktyzm, co współgra z preferowanym typem komizmu, nazwanym przez Łukasza Górnickiego „trefnością z uszczknieniem”.

Zestawienie z sobą dwu tragicomedii mięsopustnych, powstałych w dobie renesansu i baroku, pozwala dostrzec ewolucję tego gatunku, polegającą nie tylko na rozbudowywaniu wątków dramatycznych, lecz także na wzbogaceniu i urozmaiceniu środków powodujących zaistnienie komizmu.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu

- Akta Rzeczypospolitej Babińskiej według oryginalnego rękopisu*, oprac. S. Windakiewicz, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce”, t. 8, nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1895.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Arystoteles, *Retoryka*, przeł., wstęp i kom. H. Podbielski, [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 6. *Polityka, Ekonomika, Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka, Zachęta do Filozofii, Ustrój polityczny Aten, list do Aleksandra Wielkiego, Testament*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2001.
- Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, przyp. M. Bokszczanin, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.
- Górnicki Ł., *Dworzanin polski*, t. 2, oprac. R. Pollak, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 2004.
- Kochanowski J., *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Polska fraszka mieszczańska. Minucje sowiżrzalskie*, oprac. K. Badecki, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1948.
- Polska komedia rybałtowska*, oprac. K. Badecki, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1931.
- Polska satyra mieszczańska. Nowiny sowiżrzalskie*, oprac. K. Badecki, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1950.

<sup>91</sup> Arystoteles, *Retoryka*..., s. 477.

## Literatura przedmiotu

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, oprac., wstęp i kom., weryfikacja przekładu S. Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Banaś T., *Pomiędzy tragicznością a groteską. Studium z literatury i kultury polskiej schyłku renesansu i wstępnej fazy baroku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, przedmowa S. Morawski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*, t. 2. *Piśmiennictwo staropolskie*, oprac. zespół red. pod kierunkiem R. Pollaka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Bieńkowski T., *Gatunki dramatyczne w okresie staropolskim (wstępne klasyfikacje)*, „Ruch Literacki” 11, 1970, z. 2, s. 93–98.
- Budzyk K., *Komedia sowizdrzalska*, „Pamiętnik Literacki” 43, 1952, z. 3–4, s. 814–866.
- Budzyk K., *Studia z zakresu nauk pomocniczych i historii literatury polskiej*, t. 2, Zakład im. Ossolińskich-Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1956.
- Bystron J.S., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Chemperek D., „*Z chłopca król*” Piotra Baryki — historia, *Shakespeare i tradycja literacka*, „Pamiętnik Literacki” 52, 2003, z. 1–2, s. 5–35.
- Dobrzycki S., *Z dziejów literatury polskiej*, Polska Spółka Wydawnicza, Kraków 1907.
- Głowiński M., *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, wyb. i oprac. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakładu Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000.
- Grzeszczuk S., *Błażeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, Universitas, Kraków 1994.
- Hahn W., *Literatura dramatyczna w Polsce XVI w.*, Nakładem Towarzystwa dla Popierania Nauki Polskiej, Lwów 1906.
- Hernas C., *Barok*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.
- Judkowiak B., *Komedia dell'arte i teatr jarmarczny w Europie*, „Ruch Literacki” 1996, z. 3, s. 383–385.
- Kadulska I., *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII w.*, Wrocław 199.
- Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wyb., oprac. i wstęp W. Dudzik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Kleiner J., *Studia z zakresu teorii literatury*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1961.
- Künstler-Langner D., „*Homo ridens*” w *Rzeczypospolitej Babińskiej i w królestwie Sowizdrzała. O śmiechu w literaturze staropolskiej*, [w:] *Polonistyczne drogi. Księga jubileuszowa poświęcona profesorowi Władysławowi Sawryckiemu*, red. M. Wróblewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2008, s. 52–59.
- Kuś A., *Rzeczypospolita Babińska — parodia i utopia*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 47, 2003, s. 129–141.
- Lausberg H., *Retoryka literacka: podstawy wiedzy o literaturze*, przeł., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Le Roy Ladurie E., *Święto zimowe: karnawał w Romans 1579–1580*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wyb., oprac. i wstęp W. Dudzik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

- Lewański J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.
- Lewański J., *Studia nad dramatem polskiego odrodzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1956.
- Lewański J., *Wstęp*, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, przyp. M. Bokszczańin, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.
- Michałowska T., *Staropolska teoria genologiczna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.
- Mieszek M., *Intermedium polskie XVI–XVIII w. (teatry szkolne)*, Collegium Colombinum, Kraków 2007.
- Okoń J., *Dramat i teatr szkolny: sceny jezuickie XVII w.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970.
- Pirecki P., *Polska komedia plebejska XVI i XVII w. Zarys monograficzny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008.
- Poetica practica anno domini 1648*, [za:] V.I. Riezanov, *K isstorii russkoj dramy. Ekskurs w oblast' teatra jezuitov*, Nieżyn 1910, s. 302–373.
- Pontanus J., *Poeticarum Institutionum libri III*, Ingolstadii 1597, starodruk Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. BJ 59045 6/1.
- Skubaczewska-Pniewska A., *Teoria karnawalizacji Michała Bachtina*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Pax, Warszawa 1965.
- Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — renesans — barok*, red. T. Michałowska przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temierusz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Trzynadłowski J., *Komizm*, „Prace Polonistyczne” 1952, seria 10, s. 379–392.
- Wallis M., *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce (1931–1949)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- Windakiewicz S., *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Akademia Umiejętności, Kraków 1902.
- Wojtkowska-Maksymik M., „*Gentiluomo cortigiano*” i „*dworzanin polski*”. *Dyskusja o doskonałości człowieka w „Il Libro del Cortigiano” Baldassarra Castiglioniego i w „Dworzaninie polskim” Łukasza Górnickiego*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2007.
- Wojtowicz W., „*Literatura sowizdrzalska*” a „*Rzeczpospolita Babińska*”, [w:] *idem, Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przełomu XVI i XVII wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2010, s. 278–283.
- Wróblewska V., *Różne oblicza karnawalizacji*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Zawadzki B., *Przegląd krytyczny ważniejszych teorii komizmu*, „Przegląd Filozoficzny” 1929, z. 1–2, s. 16–57.
- Zawadzki K., *Gazety ulotne polskie i polski dotyczące XVI–XVIII wieku: bibliografia*, t. 1–3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977–1990.
- Zawadzki K., *Początki prasy polskiej. Gazety ulotne i seryjne XVI–XVIII wieku*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2002.
- Ziomek J., *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
- Ziomek J., *Renesans*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995.

## On comedy in two Old-Polish dramas of the popular scene: *Tragedia żebracza nowouczyniona* (1552) and *Mięsopust abo Tragicocomaedia* (1622)

### Summary

The aim of the article is to compare two old-Polish dramas of the so-called “popular scene”, and thus point to the directions of evolution of carnival representations in the former Polish Nobles’ Republic. The first work comes from the mid-sixteenth century and is characterised by a simple story. The second, written in the first half of the seventeenth century, has a vast plot and much more extensive stage directions. By contrasting both the story and the type of heroes and the way of constructing a verbal joke by anonymous authors, the author comes to the conclusion that although both performances meet the convention of old-Polish “tragicomedy”, one can see not only similarities, but also significant differences. In *Tragedia żebracza of 1552*, the story is based on one plot only (the conflict between beggars and a merchant), while in the text written in the seventeenth century there are many more plots. In both texts, cheerful scenes are intertwined with sad ones (according to the then convention of “tragicomedy”), and the finales of the stories in both works are happy.

The comedy is achieved, both in the sixteenth- and seventeenth- century drama, mainly through **contrast** and **surprise** (e.g. contrasting characters with a different mentality, ways of thinking and speaking; the contrast between stereotypical images and authentic images of people, inadequacy of declarations in relation to real people, behaviour of some stage characters incompatible with the viewer’s expectations, an example of which is a lively dance of an allegedly sick and lame beggar, etc.) In both texts we observe a type of humour that fits into the old-Polish concept of so-called “**satirical comedy**”. This means that some characters are consciously and deliberately degraded by ridiculing and highlighting their negative traits. Thus, comic elements do not serve only a ludic function and are not merely “attached” to the story itself to achieve humorous effects, as Julian Lewański, a researcher of old-Polish drama, wrote many years ago. This is because comedy also serves for didactic purposes.

More recognizable as a “carnival” drama is the seventeenth-century work. It contains, unlike the sixteenth-century work, a lot of allusions to the carnival time and post-New Year’s party (organised after t New Year’s Day). In the extended stage directions of the Baroque text, the author signalled much more stage means to build comic situations than in the sixteenth-century drama, for example, the author’s information on the facial expressions or, close to pantomime, the actors’ clownish movements are significant. This is related to the appearance, the action and the characteristics of the mask-characters. The masquerade is still very poorly outlined in Renaissance tragicomedy (removing rags and putting on beautiful robes by the beggars can be treated as the masquerade). The Baroque text is dominated by stage characters wearing masks. In the seventeenth-century work we can also observe a desire to diversify the action, increasing the number of comedy heroes and verbal jokes. In these jokes there is a play on words, funny associations, paronymity and ambivalence of meanings. In the Baroque drama the number of means and ways of expressing comedy has also increased, e.g. we observe language parodies absent from the sixteenth-century text, unusual concepts and arguments of stage characters based on absurdity. Moreover, the anonymous seventeenth-century author used literary irony in his text (in the “sophist’s” utterance) as a separate means of provoking comedy.

The contrast of those two “carnival” shows originating from two old-Polish literary periods — the Renaissance and the Baroque, is a testimony to the development and transformation of the “tragicomedy” genre.



**Miron Pukan**

ORCID: 0000-0002-7657-038X

Prešovská univerzita v Prešove, Slovenská republika

## **Medzikultúrny dialóg v súčasnej slovenskej dráme a divadle**

**Kľúčové slová:** autorský idiolekt, poľské, české a americké inonárodné divadelné kontakty, alternatívne divadlo, divadlo site specific, performancia

**Słowa kluczowe:** autorski idiolekt, polskie, czeskie i amerykańskie kontakty teatralne, teatr alternatywny, *site-specific dramat*, performans

**Keywords:** author's idiolect, Polish, Czech and American theatre contacts, alternative theatre, site-specific drama, performance

### **Úvod**

V našej štúdií sa venujeme analýze medzikultúrnych procesov, kontaktov, podnetov, filiácií či konjunkcií amerického, poľského a českého divadla zhruba od sklonku šesťdesiatych rokov minulého storočia po súčasnosť prostredníctvom umeleckej činnosti zahraničných súborov a ich tvorcov. Tie totiž podmienili vznik mediácie inonárodnej hodnoty v kontexte národnej divadelnej kultúry v konkrétnom prieniku do autorskej tvorby významného súčasného slovenského dramatika a prozaika Karola Horáka. Usilujúc sa naznačiť možné filiacie z príbuzných divadelných kultúr inonárodnej proveniencie, nemali by sme podľahnúť mechanickej „vplyvológii“. Preto sa usilujeme naznačiť možné podnety z vonkajšieho prostredia inkorporujúcich sa do komplexu Horákovho rozsiahleho diela, ktoré neustále prechádza kreatívnou transformáciou a vyvoláva novú estetickú kvalitu jednak v rovine tvorby textu a jednak v inscenačných postupoch či v podnietení genézy úplne autochtónneho divadelného druhu (divadlo site specific, autorské divadlo, postmoderné divadlo, mediálne divadlo, divadlo happeningu či performancie a i.).



## Filácie s americkým divadlom

Vo viacerých responziách o inscenáciách tvorcu sa naznačuje možnosť výskumu komparačného vzťahu: divadelné dielo Karola Horáka, vrátane Študentského divadla Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove (ŠD FF PU)<sup>1</sup> a amerického súboru Living Theatre. Autor pred rokmi poniektoré súvislosti viažuce sa k estetike tohto reprezentatívneho off a neskôr off-off broadwayovského telesa artikuloval vo svojej monografii *Metamorfózy alternatívneho divadla* (2009)<sup>2</sup>, pričom tvrdil, že na sklonku šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia neprišiel s inscenáciami Living Theatre do priameho diváckeho kontaktu. Ak by sme aj uvažovali o akýchsi bližších či vzdialenejších reláciách s jeho estetikou, žiada sa pripomenúť atmosféra tohto obdobia predovšetkým v kultúrnej oblasti prinášajúcej nadnárodné, univerzálne hodnoty. Navyše, vďaka vplyvu z viacerých umeleckých oblastí (hudobnej, výtvarnej atď.) ju dokresľovali divadelné poetiky vynárajúce sa nečakane a nezávisle od seba na geograficky rozmanitých miestach a kontinentoch. Tieto podnety z Living Theatre rezonovali v kontexte študentského divadla nielen v spomínaných rokoch, ale sa stali konštantnou črtou jeho poetiky. Ilustrovať by sme to mohli na antinaturalistických divadelných postupoch uplatňovaných vo viacerých verziách inscenácie *Džury* (1968)<sup>3</sup>, ktoré sa dokonca osobitým spôsobom pretavili do „expresionistického herectva“ a prejavili sa aj v odpore ku klasickému divadelnému „kukátkovému“ priestoru, ako aj voči konvenčnej narácii dovtedy štandardne prítomnej v dramatickom texte a jeho divadelnej konkretizácii. Zrejma je rovnako aj preferencia neraz formálnych jednotiek vo svojom divadelnom výraze prešovského ŠD FF UPJŠ (napr. absurdné vytváranie konfigurácie veže z ľudských tiel v *Džure* ako alúzia na obdobie pračloveka a mamutov).

<sup>1</sup> Vzniklo v roku 1960 ako Divadlo poézie FF UPJŠ Prešov (DP FF UPJŠ Prešov) z iniciatívy asistentov Katedry slovenského jazyka a literatúry FF UPJŠ Prešov. „1960–1962 a 1965–1972 ako DP FF UPJŠ Prešov, 1962–1965 ako Divadielko poézie a hudby FF UPJŠ Prešov, 1973–1978 ako Študentské divadlo Socialistického zväzu mládeže FF UPJŠ Prešov, 1979–1996 ako Študentské divadlo FF UPJŠ Prešov (ŠD UPJŠ Prešov), 1996–2014 ako Študentské divadlo Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove (ŠD FF PU v Prešove), od roku 2015 ako Študentské divadlo Prešovskej univerzity v Prešove (ŠD PU)“. Podľa D. Inštorisová, *Čítanie v myslí dramatika (Karola Horáka)*, Bratislava 2007, s. 147. Špecifickú črtu činnosti tohto súboru predstavuje v súčasnosti bezprostredný kontakt herec — divák, čomu napomohla aj osobitá „technická“ situácia súboru: ŠD FF PU v Prešove získalo v roku 2008 priestor bývalej tanečnej skúšobne folklórneho súboru Torysa. V tomto priestore bolo frontálne umiestnené šesťdesiat pohyblivých stoličiek, pričom na páse obdĺžnikového tvaru zhruba 20x4 metrov interpreti prezentujú svoje produkcie prostredníctvom neiluzívnej scény. Jej pozadie tvorí na čierno natretá umakartová stena so starými typmi radiátorov. Tieto prostriedky podporujú koncepciu neiluzívneho divadla, autentickej divadelnej komunikácie aj odmietnutím iluzivnosti štvrtej steny.

<sup>2</sup> Pozri bližšie K. Horák, *Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby divadla alternatívneho typu*, [w:] *idem, Metamorfózy alternatívneho divadla*, red. M. Pukan et al., Levoča 2009, s. 95–97.

<sup>3</sup> Mala niekoľko inscenačných variantov a remakov: 1969, 1970, 1971, 1972, 2009.

Iné analógie s Livingom sa núkali — ako o nich uvažuje Karol Horák — jednak v súvislosti s „metaforickou akciou“ hereckého kolektívu *Džury* a jednak s „vyjadrením tém jednotlivých scén cestou dynamickej pohybovej kompozície chóru a jednotlivca“<sup>4</sup>. Podobne aj ďalšie vyjadrenie divadelnej kritiky na margo *Antigony*, ktorú Living uviedol v roku 1967, by sme mohli chápať ako inšpiráciu pre činnosť prešovského súboru v *Džure*: „Fyzický výraz vychádzal skôr než z extatického psychického roznieťenia hercov z prenesenia dôrazu na citlivý plastický a jogínskymi cvičeniami uvoľnený prejav tela. Pohybový výraz bol opäť nadradený textu“<sup>5</sup>.

Badateľná je tiež inšpirácia týmito formalistickými koncepciami v dobovom umení, ako aj príklonom k poetike symbolizmu<sup>6</sup>. Svoju úlohu tu zohrali aj umelecké kontakty s dielom Erwina Piscatora a Bertolda Brechta vo vzťahu k epickému divadlu, ale aj k polemickému výrazu v období, keď sa odmietala dobová „lož, kliše, štandard“. Na sklonku 20. storočia rozhodujúcu úlohu tu zohrával aj postoj divadelníkov — alternativistov k súdobému svetu, ktorý prechádzal prudkými turbulenciami. Zložitá situácia konca šesťdesiatych rokov (zdôrazňujúc rok 1968) vyvolala pocit odcudzenia, ktoré nečakane prepadlo mladú generáciu z „odhalenia“ falošnosti spoločenských systémov na „východe“ i na „západe“, z radu domácich, regionálnych, celonárodných i celoštátnych káuz, ktoré otriasali etickými princípmi vtedajšej kultúrnej politiky. V konkrétnom priemete do činnosti súboru šlo napríklad o trvalú absenciu klasického divadelného kostýmu: herci ŠD FF UPJŠ používali konvenčný každodenný odev (trampky, jednoduché farebné bavlnené tričká a pod.), čo pretrvávalo dodnes. Súbor tvorili desiaty až pätnásť interpreti, ktorí stabilne hrávali v tomto zložení takmer päť rokov a priebežne boli dopĺňaní novými členmi, najmä po absolvovaní štúdia „starými“ hercami, ktorí odišli do praxe. Úzka spätosť kolektívu hercov vytvárala svojim spôsobom komunitu (divadlo komúny) tvorenú študentmi humanistiky, neraz z jedného študijného odboru. Všeobecná averzia členov súboru k obmedzujúcim spoločenským konvenciám vyžadovala od jeho vedenia, aby neprestalo hľadať nové prostriedky divadelného výrazu, a preto okrem „pohybovo-slovných kreácií“ ŠD FF UPJŠ uvádzalo aj predstavenia druhu divadla poézie, v ktorom interpreti analyzovali osobitosť rytmickej štruktúry básnických textov a ich zvukovej realizácie, pričom vzhľadom na erudovaných študentov v oblasti poetiky literárneho textu sa usilovali o hlbinnú analýzu sémantiky veršov a prekonávanie povrchných metód analýzy (Lermontovov *Démon* [1967], fragmenty z Váľkových básnických zbier-

<sup>4</sup> *Living Theatre*, red. J. Kořán et al., Praha 1982, s. 33.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>6</sup> Horák vo svojej prozaickej tvorbe priznáva určité inšpirácie napríklad poetikou postsymbolistu Andreja Belého. Podnety z dadaistického diskurzu odkazujú na inšpirácie, ktoré vďaka historicko-spoločenskej situácii umenia socialistickej spoločnosti šesťdesiatych rokov objavovali avantgardu v nových edičných vydaniach, zborníkoch, monografiách (spomeňme napr. dielo V. Nezvala, *Moderní básnické směry*, Praha 1969, s. 304 a pod.).

rok *Nepokoj a Milovanie v husej koži* — *V ako Válek* [1970], ale aj remaky Mas- tersovho *Pahorka* [1966, remake 2014] a ďalšie).

Za najväčší prínos inonárodných divadelných kontaktov spájajúcich sa s koncepciou Living Theatre, ktoré našli svoj odraz aj v činnosti prešovského divadla, možno považovať hereckú tvorbu — interpreti preferovali osobnostné herectvo podobne, ako herci amerického súboru, kde dochádzalo „k odstráneniu fiktívnych charakterov a priestoru. Bol to prvý krok smerom k divadlu, v ktorom herci predstavujú samých seba“<sup>7</sup>. Treba však poznamenať, a artikuluje to vo svojej štúdii aj Karol Horák, že nejde — povedané rečou umeleckej komparatistiky — o „geneticko-kontaktný vzťah“, ale o „divadelno-typologickú analógiu“, ktorá v spomínanom období bola citeľná ako „výraz dobovej koncepcie jednej časti európskej či svetovej divadelnej alternatívy“<sup>8</sup>. Preto nie všetko v umeleckej činnosti prešovského súboru bolo odvodené od nejakého konkrétneho impulzu prechádzajúceho z tvorby inonárodného súboru, čo možno dokumentovať na samotnej fyzickej príprave interpreta, ktorá nemala svoje korene v jogínskej príprave, ale v získavaní základnej fyzickej kondície. Tá totiž súvisela so športovými skúsenosťami režiséra a vedúceho súboru v jednej osobe. V interkultúrnych vzťahoch totiž platí výrok Andrého Gida: „Literárny vplyv nič netvorí, len prebúdza,“<sup>9</sup> ktorý možno bezprostredne vzťahovať aj na ďalšie inonárodné podnety, filiacie či prípadné analógie s Horákovou dramatickou a divadelnou tvorbou.

Horákov melecký kontakt a jeho divadelných aktivít s kontextom dobového západoeurópskeho alebo svetového divadla, pochopiteľne, nereprezentujú iba filiacie tvorcu so spomínaným Living Theatre. Z autorových reflexií<sup>10</sup> vyplýva, že jeho pomerne intenzívny recepčný zážitok sa spája s divadelnou poetikou ďalšieho amerického súboru Bread and Puppet Theatre. Karol Horák naznačuje súvislosti medzi divadlom komúny tohto amerického súboru a osobitou „komúnou“ vysokoškolákov ŠD FF UPJŠ, ktorí tvorili špecifickú homogénnu skupinu, ktorá v šesťdesiatych rokoch minulého storočia — s istým presahom do nasledujúceho desaťročia — fungovala ako jedna z osobitých komunít usilujúca sa o moderný divadelný výraz netypický pre dobovú socialistickú kultúru. V naznačených intenciách bude pravdepodobne závažnejšie upozorniť na osobitú poetiku tohto divadla, ktoré pracovalo s bábkou ako so signifikantným výrazovým objektom v jej rozličných typoch, veľkostiach a osobitých modifikáciách<sup>11</sup>. Dramatik a režisér opisuje svoj recepčný zážitok z kultovej divadelnej produkcie Bread and Puppet Theatre *Volanie ľudu po mäse* (1968). Výtvarný aspekt tejto inscenácie sa v jeho

<sup>7</sup> A. Aronson, *Americké avantgardní divadlo*, Praha 2011, s. 61.

<sup>8</sup> K. Horák, *Metamorfózy...*, s. 96.

<sup>9</sup> *Living Theatre...*, s. 33.

<sup>10</sup> Pozri bližšie K. Horák, *Metamorfózy...*, s. 70–142.

<sup>11</sup> Bábky a masky, inšpirované všetkými výtvarnými kultúrami sveta, používali tvorcovia tohto telesa v klasickom slova, zmysle a vo všetkých možných veľkostiach, od prstových bábok až po obrovské, niekoľkometrové monštrá, k obsluhu ktorých treba niekoľko desiatok ľudí. Divadlo vyvíjalo silnú protivojnovú aktivitu predovšetkým v období protestov voči vojne vo Vietname.

tvorbe prepojil na autopsiu s bábkovým divadlom v detstve, keď účinkoval ako žiak v otcovom bábkovom súbore Národnej školy v Teplej (okr. Banská Štiavnica)<sup>12</sup>. No rovnako aj v prípade Bread and Puppet Theatre nerecipoval vo svojej ďalšej tvorbe „všetky“ prvky z tejto inscenácie, povedzme napríklad formu populárneho divadla. Takýto druh divadla v dobovom kontexte sedemdesiatych rokov 20. storočia totiž nebolo možné v ČSSR verejne realizovať. Až neskôr, po prevrate, uviedol súbor pod jeho vedením niekoľko produkcií v uličných priestoroch mesta či v ďalších exteriérových prostrediach. K danej divadelnej forme sa na inej štylistickej úrovni síce vrátil až po rokoch, no poučenie z tohto „výtvarného typu divadla“ bolo evidentné v nasledovnej činnosti prešovského súboru, predovšetkým v inscenáciách *V ako Válek* (1970) a do určitej miery aj v druhej verzii *Démona* (1968):

V Schumannovom divadle sú postavy (maska a kostým), gesto a zvuk (výroky a reč, hluk, hudba) nezávislými zložkami v napätom sútoku. To naznačuje nielen audiovizuálna rovnosť, ale aj prístup k zvrhnutiu nadvlády slova — či už ako expozícia myšlienok postáv alebo ich citov [...] alebo autorovej filozofie — bez obetovania významu<sup>13</sup>.

Pri uvedených komparačných analýzach by azda nebolo adekvátne, ak by sme preferovali len vonkajšie znaky spomínaných podnetov. Práve citované vyhlásenia lídra Bread and Puppet Theatre Petra Schumanna miera k hlbšiemu podložíu činnosti tvorcov i jednotlivca umeleckého diela. Sú pre nás príznakové z ideového, estetického, ako aj etického hľadiska — vzťahuje sa to jednak na ich koncepciu jednoty života a umenia a jednak na Schumannov výrok — „divadlo je potrebné ako chlieb“, ktorý vo svojom umeleckom prehlásení ďalej rozvíja cez hyperbolizované sémantické prezentovanie chleba, rituálu, bábkky, masky a pod.:

Staré rituály spojené s pečením, jedením a podávaním chleba, boli zabudnuté. [...] Chlieb vám pripomenie svätosť pokrmu. Chceme, aby ste pochopili, že divadlo nemá ešte ustálenú formu, ani nie je miestom obchodovania, ako si to myslíte, kde zaplatíte a niečo dostanete. Divadlo je niečo iné. Je skôr ako chlieb, ako nutnosť. Divadlo je formou náboženstva. [...] Buduje vlastný rituál, kde sa herci usilujú povýšiť svoj život na čistotu a extázu dejov, na ktorých sa zúčastnia<sup>14</sup>.

## Filácie s poľským divadlom

Ozrejmovanie umeleckých konjunkcií Karola Horáka s kontextom poľského divadla rovnako nemôžeme realizovať mechanicky, interpretovať ho bez hlbších súvislostí. Preto našu rekonštrukciu fenoménov viažucich sa k danej problematike podrobíme komparácii vychádzajúcej aj z časových siločiar, v ktorých spomínané kontakty prebiehali.

<sup>12</sup> Pozri bližšie *ibidem*, s. 87–89.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>14</sup> *Divadlo chlieb a loutky, / Scénografie č. 30*, red. V. Ptáčková, Praha 1972, s. 3.

Horákova spolupráca s kultúrnym kontextom poľského divadla nebola jednozraková ani náhodná. Súvisela s jeho inklináciou k „modernému divadlu“ sklonku šesťdesiatych rokov minulého storočia, keď prišiel do kontaktu s poľským divadlom tohto typu ako účastník divadelných festivalov predovšetkým vo Vroclavi a neskôr aj v Krakove. Pochopiteľne, že spočiatku to boli podnety divácke, no na ich základe dochádzalo v jeho koncepcii divadla k výraznej transformácii. Zjednodušene by sme mohli konštatovať, že šlo o „prestup“ od drámy budovanej na verbálnej zložke k dramatickému textu, ktorý bol iba jednou zo zložiek divadelnej syntézy, teda od divadla budovaného na verbálnej informácii k štylizovanému fyzickému divadlu poučeného napr. postupmi Grotowského divadla.

V Horákových inscenáciách prešovského študentského divadla poučených predovšetkým spomínanou Grotowského koncepciou tzv. chudobného divadla sa v tomto období začali postupne objavovať divadelné mizanscény s účasťou neživých animovaných predmetov pohybujúcich sa v horizontálnej a vertikálnej rovine, v prepojení na kolektív živých hercov. V tejto symbióze tak vzniká osobitá poetika napájaná síce na spomínané dva inonárodné kultúrne impulzy, no autentická práve preto, že jej estetický valér je bytostne utváraný na hodnotách národnej kultúry, zjednodušene povedané divadla fyzického, pantomimického, mejercholdovského a podobne. Možno konštatovať, že ide predovšetkým o nadväzovanie na európske avantgardné tendencie: nájdeme tu spojnicu s divadlom poézie, pantomímy, s prvými pokusmi postmoderny atď. Tento medzikultúrny proces — ako sme uviedli — pomáhal Horákovi „odliterárniť“ divadlo a presunúť ho bližšie k divadlu — ako to označil jeden zo slovenských kritikov — „totálnemu“.

Hoci v období normalizácie neboli kontakty medzi československou a poľskou alternatívnou divadelnou kultúrou, pochopiteľne, samozrejmosťou, neznamená to však, že slovenská divadelná tvorba v danej vývinovej etape prestala žiť, vyvíjať sa, hľadať modus vivendi svojej existencie. Fragmenty materiálov týkajúce sa technik Grotowského „celostného hereckého aktu“ či „svätého herca“, spojené s už avizovanou koncepciou tzv. chudobného divadla (ktoré v prípade prešovského súboru bolo vzhľadom na svoje materiálne možnosti rovnako chudobným v prenesenom ponímaní Jerzyho Grotowského i utilitárnom význame), sa pre interpretov ŠD FF UPJŠ stali silným myšlienkovým i divadelným impulzom. Jerzy Grotowski vo svojej štúdií *K chudobnému divadlu* (*Ku teatrowi ubogiemu*, 1965) okrem iných filozoficko-teatrologických postulátov charakterizujúcich divadelnú koncepciu a metódu, uvádza:

Prostredníctvom postupnej eliminácie všetkého, čo sa dalo zo scény odstrániť, akoby experimentálne, sme dospeli k názoru, že divadlo môže existovať bez líčenia, bez autonómneho kostýmu a scénografie, bez odlišenej scény, bez hry svetiel, hudobného pozadia a pod. Ale nemôže jestvovať, ak nejestvuje vzťah herec — divák, ich uchopiteľné, bezprostredné, „živé“ obcovanie. [...] Ukázalo sa, že tým, čo je divadelné, čo je v svojej teatralite akoby 'magické', fascinujúce, je schopnosť herca pretvárať sa pred očami diváka z typu na typ, z charakteru na charakter, zo siluety na siluetu, chudobne, to značí iba pomocou vlastného tela a remesla. [...]

A tiež sa ukázalo, že tak, ako postavy na obrazoch El Greca i herec prostredníctvom duševnej techniky sa môže rozjasňovať, 'iluminovať', stavať sa 'psychickým svetlom'<sup>15</sup>.

Tieto inšpirácie počas spomínaného normalizačného obdobia, presnejšie v polovici sedemdesiatych rokov, našli prostredníctvom členov súboru poučených jeho lektúrou a poetikou živnú pôdu napríklad v inscenácii *Fragmenty* (1974), konkrétne v jej prvej časti. V modifikovanej podobe ich možno vnímať aj ako osobitnú divadelnú metódu, v tomto období na Slovensku v podstate jedinečnú (tréningy herca, nonverbálna výpoveď a i.). Jej osobnostné herectvo, výrazne transformované neraz aj ritualizáciou „nemého výrazu“ alebo výrazu s minimom slov, našlo originálny jazyk generačnej výpovede, v ktorej mladí interpreti vyjadrili veľmi presvedčivo svoj vzťah k svetu. Povedzme, aj stvárnením existenciálnej situácie (spomeňme o. i. epizódy s nožom, so stolom, chlebom atď.)<sup>16</sup>. Stopy týchto filiácií treba vidieť aj v inscenáciách, ktoré sú svojou tonalitou „negrotovské“ — napríklad *Živý nábytok* (1975) a *Tip-top biotop* (1976), kde práve pohybová príprava na pozadí „tréningov“ inšpirovaných Grotowského postupmi našla svoju špecifickú podobu v rozpochybovanom generačnom recesívnom výraze.

Karol Horák na viacerých miestach svojej publikácie venujúcej sa problematike alternatívneho divadla pozitívne hodnotil zástoj kontextu poľskej alternatívy vo vzťahu k vývinu ŠD, k profilácii Akademického Prešova (AP) a vlastne i k svojej dramatickej a divadelnej tvorbe. Máme na mysli docenenie festivalov typu Otvoreného divadla vo Vroclavi (Festiwal Teatru Otwartego, 1969), krakovských Divadelných reminiscencií (Krakowskie Reminiscencje Teatralne, 1975) či poznaňskej Malty (1991). Takýto panoramatický kontext však bližšie nemodifikuje konkréta, ktoré môžu mať osobitný význam pre formovanie osobnej či kolektívnej poetiky subjektu alebo ansámbľu. V spomínaných vyznaniach sa dramatik odvolal aj na osobnú skúsenosť s Grotowského divadlom. V roku 1969 mal možnosť vidieť v rámci vroclavského festivalu jeho výnimočnú inscenáciu *Apokalypsis cum figuris* (1969). Súčasne mal možnosť sledovať fragmenty cvičení hercov v rámci divadelného workshopu, ktorý bol súčasťou tohto podujatia. Tieto podnety sa dajú enumaratívne vyjadriť prinajmenšom v nasledujúcom slede: nastolenie divadelného priestoru, ktorý má dispozície site specific, teda nedivadelného priestoru, a konaním hercov sa mení na autentický divadelný priestor „iný“ ako divadelný priestor klasického kukátkového portálového divadla. Z naznačenej charakteristiky následne vyplýva aj „inakosť“ divadelnej komunikácie na osi herec — divák. Keďže išlo o bezprostredný kontakt, divák bol umiestnený v aréne dookola prázdneho priestoru, pričom počet divákov podliehal režisérovým pokynom, aby bol zabezpečený komorný charakter produkcie. Osobitnú zmienku si zaslúži interpretačná úroveň nevel'kého obsadenia tejto kultovej di-

<sup>15</sup> J. Sloviak, J. Cuesta, *Jerzy Grotowski*, Warszawa 2010, s. 76–78.

<sup>16</sup> Pozri podrobnejšie Horákovu hru *Fragmenty*, [w:] K. Horák, *Slovo, gesto, obraz, tvar*, Bratislava 1981, s. 111–147.



vadelnej inscenácie. Hoci išlo o nedivadelné prostredie, kde herec bol odkázaný iba na malú sumu predmetov (bochník chleba, nôž, ľanový ručník, palica, lavor, vedro s vodou), technika hereckej kreácie interpretov bola jedinečná s vysoko zážitkovým dosahom. Vyplývalo to z kondičnej prípravy hercov, z maximálneho interpretačného nasadenia, z ktorého razilo úsilie presvedčiť partnera o svojej pravde, dramatické akcie mali presné mizanscénické riešenie, ktoré nepôsobilo umelo, hoci podliehalo dôslednej vycizelovanej príprave interpretov. V hracom obdĺžnikovom priestore čiernej sály pripomínajúcej bývalú tančiareň či gymnastickú miestnosť, ktorej šero rozptyľovalo svetlo dvoch reflektorov, stvárnňovali interpreti akcie s mnohvrstvovou symbolikou a premenlivými vzťahmi spontánne, vysoko emocionálne, ba priam až „baletne“ presne. Vnútorne pravdivé reakcie hercov aktivizovali orgiastickú a obradovú ostenziu ľudskej spoločnosti s jej potrebami „tvorenia a ničenia, viery a rúhania, osláv aj hýrenia“<sup>17</sup>. To všetko mali interpreti uskutočniť ako proces „odhalenia pravdy mýtu prostredníctvom vlastnej autenticity a samotnou prítomnosťou“<sup>18</sup>.

Jerzy Grotowski a jeho dvorný dramaturg Ludwig Flaszen nezakrývali, že predstavenie vznikalo postupne ako súčasť tréningov, cvičení, sústredení a že bolo chvíľami aj typom evidentne autorského divadla. Grotowski viedol cvičenia a sám aj cvičil, prijímal ponuky kolegov hercov a zároveň selektoval z množiny rozličných alternatív jednotlivých sekvencií tie nosné, ktoré neskôr tvorili základ uvádzaného premiérového variantu. Grotowski v tejto dobe hovoril o hereckej tvorbe ako o akte transgresie, pri ktorom, ako uvádza Jan Hyvnar, „dochádza k sublimácii a prenosu psychických obsahov ukrytých hlboko v podvedomí. Grotowski ich porovnáva s aktom spovede, ktorý je možný len na základe odhaľovania niečoho z hercovho života“<sup>19</sup>. Tvrdil preto, že herec nehrá, ale preniká do oblasti vlastnej skúsenosti a analyzuje ich vlastným pohybom a hlasom. Musí vyhľadávať impulzy plynúce z hĺbky jeho tela a s plnou jasnosťou ich nasmerovať k istému bodu, ktorý je pre predstavenie nutný. Nie je to možné — ako konštatuje Grotowski — bez úplnej prípravy, pretože herca vždy napadne: čo mám urobiť? A keď uvažuje, čo by mal robiť, nutne zabľúdi<sup>20</sup>.

Nemenej zaujímavá bola aj textová zložka tohto diela, pretože na sklonku šesťdesiatych rokov Jerzy Grotowski využil podnety prebúdajúcej sa postmodernity a scenár *Apokalypsis cum figuris* skomponoval z fragmentov umeleckých textov rozličnej proveniencie. Boli to básnické diela Thomasa Stearnsa Eliota, časti próz Fjodora Michailoviča Dostojevského, ale aj zlomky a fabulačné jednotky zo Starého i Nového zákona. Takáto polysémantická „textová masa“ nepôsobila heterogénne, bola invenčne inkorporovaná do podoby dramaticky účinných replík, pre-

<sup>17</sup> M. Semil, E. Wysińska, *Slovník světového divadla 1945–1989*, Praha 1998, s. 17.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> J. Hyvnar, *Herec v moderním divadle*, Praha 1999, s. 242.

<sup>20</sup> Podľa *ibidem*, s. 242–243.



hovorov, monológov, dialógov, vyznaní, polemík etc. Napriek tomu textová zložka z hľadiska kvantity nedominovala, tvorila organickú súčasť divadelného tvaru.

Pri signalizovaných filiáciách Horákovej tvorby s Grotowského divadlom treba však zdôrazniť, že v činnosti prešovského študentského divadla neprestáva pôsobiť fungovanie aj ďalšieho kontaktového stimulu, akým je divadelná vízia svetoznámeho umelca — maliara, scénografa a režiséra Tadeusza Kantora. Znie priam neuveriteľne konštatovanie, že vrcholné obdobie tohto tvorcu v polovici sedemdesiatych rokov 20. storočia malo — vzhľadom na prebiehajúcu normalizáciu v Československu — u nás minimálnu dobovú recepciu. Svetoznáma inscenácia *Mŕtva trieda (Umarła klasa, 1975)*, ako aj rad ďalších inscenácií avantgardného a experimentálneho divadla Cricot 2 rovnako, ako aj osobitá technológia genézy divadelného diela v Kantorovej „čarodejníckej dielni“, boli pre náš kontext takmer neznáme. Československá divadelná kritika síce recipovala spomínané podnety tohto divadelného typu, avšak ex post, teda s časovým desať — dva desaťročným odstupom (*Wielopole, Wielopole, 1980; Nech zmiznú umelci/Niech szezną artyści, 1985; Nikdy sa tu už nevrátim/Nigdy tu już nie powrócę, 1988; Dnes sú moje narodeniny/Dziś są moje urodziny, 1991* a ďalšie).

V činnosti prešovského študentského divadla, ako aj v kontexte Horákovej tvorby a Akademického Prešova možno zaevidovať určité podnety tohto divadelného typu v prvom i druhom decénií tohto milénia. Napríklad v inscenácii *Človek etudový alebo Konšpirácia alebo Od skúšky k predstaveniu (2013)* v alúzii na Kantorov divadelný jazyk, na jeho pohyblivé rekvizity, nečakane animované divadelné prístroje s využitím ready makes (staré stoly, skrine, stoličky získané z fondusu študentských ubytovní atď.) sa dostávali do styku so živými interpretmi v rozličnom funkčnom využití. Napr. ako predmety, na ktorých sa mohol hrať príbeh „minulosti“, ale aj rozohrávať fabula s prítomným temporálnym určením signalizujúcim napätie medzi „starým“ a „moderným“, súčasným (možno aj budúcim). Využitie týchto predmetov ako objektov umožňovalo vyjadriť „všečasovosť“ a nadčasovosť traktovaného príbehu. V tejto súvislosti treba uviesť aj mobilný vysávač, ktorého kinetika v priestore s diaľkovým ovládačom a anonymným subjektom ním manipulujúcim vytvárala smerom k jednotlivým interpretom i ku kolektívu rozličné typy chronotopických metafor s rozmanitými pohybovými obrazmi ľudských tiel v civilnom priestore. Tie sa práve týmito aktivitami teatralizovali. Táto tendencia má svoje pokračovanie vo využití ďalšieho mobilného prostriedku, ktorý v prepojení na tento pohyblivý pragmatický predmet, pohybujúci sa horizontálne, našiel svoj protiklad v drone, teda v animovanom predmete s evidentnou vertikálnou dimenziou. Plnil aj významnú dramatickú funkciu a vyjadroval viacero sémantických situácií: od zábavnej cez transcendentnú, mýtickú, karnevalovú, agresívnu, hrozivú, imaginárnu atď., ktoré rozohrávali členovia hereckej skupiny. Spočiatku neraz dokonca „zabezpečovaný“ anonymným „moderátorom“, ktorý sa v jednej zo sekvencií prezentovaného príbehu objavil aj ako živá dramatická postava manipulátora. Ten riadil nielen spomínaný mechanický objekt, ale manipuloval s celým

kolektívom, čím vytváral množinu dramatických situácií, v ktorých sa prejavila polysémantickosť tohto postupu. Navyše, podnecoval vznik dramatických udalostí, s ktorými sa, ako s problémovými, museli členovia kolektívu vyrovnávať, pričom neraz sa ich riešenie stávalo performančným aktom. Keďže je preň charakteristická pomerne nízka prediktabilita, býva odlišný od predstavenia k predstaveniu. Využitie predmetov v inscenácii, ktorá mala svoje korene v divadelnom workshope — podobne, ako mnoho predošlých alebo aj ďalších — signalizuje však aj generačné, ironické (neraz i insitné) interpretačné timbre hercov relativizujúcich „lacné“, konzumné predmety ako prejav anticivilizačnej a antimeštiackej filozofie umeleckého kolektívu súboru. Nemožno ani v prípade tejto inscenácie hovoriť o „absolútnej čistote“ Horákovej metódy, pretože „synkretický“ tvar vyplýval jednak — ako na to upozorňujú Viliam Marčok — z „kantorovského východiska“<sup>21</sup> a Michal Babiak, „konvenujúc Horákovmu experimentovaniu a fenoménu študentského divadla [...]“<sup>22</sup> a jednak z inšpirácie tzv. fyzickým divadlom a z „poučenosti“ Mejercholďových biomechanických postupov.

Naznačené umelecké kontakty slovenského kultúrneho prostredia s poľským sa nevyčerpávajú už menovanými, pretože po Horákových skúsenostiach s vroc-lavským festivalom bolo ambíciou organizátorov AP pozývať na toto fórum aj poľské súbory. Avšak „normalizačné“ sedemdesiate roky, ako sme už signalizovali, túto aktivitu pribrzdili. Bolo vylúčené, aby tvorcovia a ich súbory so svojim špecifickým timbrom teatrality — vzhľadom na dovtedajšiu jedinou možnú metódu socialistického realizmu — hosťovali na tomto type podujatia, príp. na ďalších dobových festivaloch, akými boli napr. Divadlo mladých, Scénická žatva a pod.

Až po roku 1991 sa napr. v dramaturgii festivalu podarilo presadiť koncepciu pravidelného hosťovania poľských alternatívnych divadiel a ich tvorcov. Práve vo Vroclavi sa Karol Horák zoznámil s poetikou Lecha Raczaka, ktorý bol jedným zo zakladateľov (spolu s Tomášom Szymańským) kultového poznaňského Divadla Ôsmeho Dňa (Teatr Ôsmego Dnia, 1964). Raczakova koncepcia divadla pôsobila v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia elektrizujúco predovšetkým vďaka zdôrazneniu spoločenskej funkcie generačného divadla a dôležitej formatívnej funkcie nasmerovanej k spoločenskému vedomiu poľskej society.

Keď bol Lech Raczak v roku 2006 vedením festivalu pozvaný ako lektor tvorivej dielne na jeho 40. ročník, s tvorivým kolektívom účastníkov workshupu začal pracovať na príprave interpreta, potlačiac svoju minulosť „romantickú revolučnosť“. V divadelnej dielni s názvom *Od biomechaniky k modernému interpretačnému výrazu — herec 2. divadelnej reformy i po nej* staval na precíznej a uvedomelej práci s telom a hlasom herca, na ich kooperácii a symbióze. Po fyzickej rozcvičke, ktorá kládla dôraz na uvoľňovanie celého hercovho tela, pokračoval

<sup>21</sup> V. Marčok et al., *Premeny dramatickej tvorby*, [w:] *Dejiny slovenskej literatúry III*, Bratislava 2004, s. 327.

<sup>22</sup> M. Babiak, *Slovenská dramatika na prahu 21. storočia*, [w:] *Kontexty alternatívneho divadla II*, red. J. Gbúr, K. Horák, M. Pukan, Prešov 2006/2007, s. 131.

kolektívnymi etudami. Expresivitu javiskovej reči pretransformoval na javiskový pohyb. Na etudách s pracovnými názvami *Prenášanie skaly*, *Zvonenie v kostolnej veži*, *Preťahovanie sa povrazom*, *Lenivý kocúr* sa usiloval priviesť účastníkov k chápaniu a prežívaniu každého pocitu a nálady iba prostredníctvom pohybového aparátu. Následne sa venoval tvorbe divadelného výrazu. Nacvičené etudy aktéri dielne obohacovali auditívnou zložkou (neartikulované zvuky, pazvuky, výkriky, vzdychy vyplývajúce z autentického kinetického prejavu herca), ako aj rytmizáciou, melódiou či rozvíjaním viacerých techník dýchania. Napokon ponechal na účastníkov workshopu, aby vytvorili vlastné divadelné etudy s využitím osvojených výrazových prostriedkov<sup>23</sup>.

Divadlo ôsmeho dňa hosťovalo na AP až v roku 2013 (už bez jeho zakladateľa) s plenérovou autorskou inscenáciou *Archa*, ktorú realizovali členovia súboru — podobne ako ďalšie produkcie uvádzané na tomto podujatí späť s verejným „nedivadelným“ priestorom — na rozsiahlej ploche pred novou budovou Divadla Jonáša Záborského v Prešove (DJZ)<sup>24</sup>. Svojou produkciou aktualizovali archetypálnu tému pôvodne biblickej Noemovej archy a akcentovali skutočnosť, že žijeme v epoche tulákov a kočovníkov, ktorí putujú krížom-krážom, „ohrievajú duše spomienkami duchovného či etického, nebeského či geografického, pravdivého či preludného domu“<sup>25</sup>. Jeho symbol, ako ústredný scénografický znak v inscenácii, predstavovala mohutná okrídlená loď — viacúrovňová pohyblivá scéna, ktorá sa v okamihu pretvorila napr. na loď Enea alebo kubánsku plť vytvorenú z gumených člnov unášanú k pobrežiu Floridy. Pre protagonistov príbehu, pútnikov, predstavovala tiež akýsi dom, kde „oživávajú spomienky, svätyňa, kde sa každý obracia k svojmu Bohu, je miestom sveta, tanca a radosti“<sup>26</sup>. Loď oživená prítomnosťou hercov, lesklých plachiet trblietajúco meniaci svoj tvar v svetle reflektorov sa presúvala uprostred publika, aby nakoniec rozvinula purpurové krídla a naddlho tak zachovala obraz neúnavných pútnikov smerujúcich do zaslúbenej zeme.

Recipovanie poľského alternatívneho divadla súviselo s Horákovou koncepciou využiť podnety viacerých divadelných druhov, inscenačných poetík poľského divadla, ktoré absentovali v československom kultúrnom kontexte poslednej štvrtiny 20. storočia. Popri generačnom, polemickom a kritickom divadle Lecha Raczaka bola zrejماً tendencia vniesť do kontextu prešovského festivalu aj estetiku „výtvarného divadla“, aké reprezentovalo lublínske poetické divadlo *Plastická scéna Lubelskej katolíckej univerzity* (*Scena Plastyczna KUL*, 1969). Podnety tohto divadelného typu prichádzali, paradoxne, sprostredkované zo susedných divadelných kultúr (Nemecko, Rakúsko či Maďarsko). Táto divadelná estetika

<sup>23</sup> Pozri bližšie D. Laciaková, *Lech Raczak v prúdoch Akademického Prešova*, [w:] *Kontexty alternatívneho divadla II*, s. 252–254.

<sup>24</sup> Na jubilejnom 50. ročníku Akademického Prešova v roku 2016 sa súbor predstavil inscenáciou *Summit 2.0* (2016) v réžii Jacka Chmaja.

<sup>25</sup> E. Wójciak, *Arka*, [w:] *Teatr Ósmego Dnia*, red. a fot. P. Skorupska, Warszawa 2007, s. 49.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

bola pozoruhodná predovšetkým svojím vysokým estetickým štatútom, ktoré vďaka umeleckému mágovi, výtvarnému umelcovi, autorovi, hercovi a režisérovi v jednej osobe Leszkovi Mądzikovi nadobúdalo podobu sugestívneho výrazu najvnútornejších záchvevov duše súčasníka<sup>27</sup>. Patrí k pokoleniu, ktorému bolo umožnené stretnúť sa bezprostredne s Grotowského divadlom a vidieť vo Vroclavi prvú verziu už spomínaného divadelného predstavenia *Apokalypsis cum figuris* podobne, ako to bolo aj v prípade Karola Horáka. Táto skúsenosť, ako o nej hovorí Janusz Degler,

bola síce skúsenosťou, ale omnoho hlbšou než to, čo sa zvyklo označovať ako prostá inšpirácia. [...] Mądzik, vstupujúc do divadla, si vybral cestu, ktorú Grotowski nazval „via negativa“. Najprv rezignoval na slovo, ale nevybral sa smerom k pantomíme. Dramatickú akciu zastúpila hra svetla a tmy, kontrapunktmi ticha a hudby, rozmanitými vizuálnymi prostriedkami tvoriacimi majstrovsky skomponovaný obraz. Ďalším, najťažším krokom [...] bola rezignácia na individuálne herecké roly zaobchádzať s hercami ako s rekvizitami alebo výtvarnými plastickými elementmi. Nakoniec sa mu podarilo vykreatovať vlastnú, úplne originálnu formu divadla, čo sa podarí málokedy a málokomu<sup>28</sup>.

Na rozdiel od Raczakových „politicky“ sfarbených verbálnych polemík, Mądzikove inscenácie mali teda nonverbálny základ a ich katarzný účinok bol neraz oveľa intenzívnejší než podnetná dráma či divadlo smerujúce k jemnej publicistickej. Mądzik nezakrýval svoje kresťanské teologické východiská, tie však nepôsobili v rámci „ikonickej verzie sveta“ tézovito, ale vďaka sémanticky zaujímavým a výtvarne objavným znakom iniciovali zážitkový obraz vypovedajúci o existenciálnych otázkach človeka konca 20. storočia, ktorý sa strácal v labyrinte hodnôt odchádzajúceho milénia. Divadelná komunikácia prebiehala ako prezentácia skrytých tajomstiev postáv, ktoré menili svoju podobu, transformujúc sa na hyperbolizované i minimalizované personálne jednotky, aby sa pokúsili recipienta orientovať v bytostných otázkach zmyslu života a jeho premien. V dialave, ktorú vo svojom javiskovom kúzelníctve dokázal Mądzik vytvoriť, blikalo svetlo nádeje poznania. Ono oslobodzovalo človeka od traumy neodvratiteľného konca. Takou inscenáciou bola napr. *Vlhkost' (Wilgoć)* uvedená na 41. ročníku AP (2007). Súčasne sa z tejto vizuálne pôsobivej, svetelno-akustickej prezentácie sveta nevytratil živý herec: jeho podoba prechádzala transformačnými procesmi, v ktorých strácal a nachádzal tvár, prezentoval sa ako „nahý herec“ vytvárajúci obraz spätý s biblickou tradíciou. Jeho prizdobovanie či prikrášľovanie prisunom výtvarných prvkov (líčenie, kostým a pod.) odkazovalo na stieranie hraníc femininnych a mas-

<sup>27</sup> V Mądzikových predstaveniach dominuje pohyb, obraz a nastavbovú úlohu plní podľa tvorcu svetlo. Jeho interpretácie sprevádza aj zvukový segment, akcie sú bezslovné. Diela prezentované na doskách Sceny Plastycznej KUL predstavujú filozofickú reflexiu o živote a jeho pretváraní. Táto reflexia často pochádza z konkrétnych zážitkov umelca. Žriedlom inšpirácie sú podľa neho okrem iného úvahy sv. Jána z Kríža a sv. Terézie z Ávili, fascinujú ho práce Leonarda da Vinciho a vtedajších umelcov (napr. T. Kantora).

<sup>28</sup> J. Degler, *Teatr*, [w:] *Leszek Mądzik. Teatr, scenografia, warsztaty, fotografia, plakat*, Kielce 2008, s. 7.

kulínných postáv, ktoré sa v okamihu dokázali pretvoriť na detské postavy. Takmer všetky predstavenia Leszka Mądzika — ako o nich vypovedá Janusz Degler:

spája otázka zmyslu nášho bytia. Na to isté sa pýta aj Witkacy, dokladajúc, že v hľadaní odpovede na túto fundamentálnu otázku sa približujeme k Tajomstvu jestvovania. Usudzujem, že Scena Plastyczna patrí do jeho formuly divadla existujúceho mimo poňatia smiechu a plaču, životnej komiky alebo tragiky, čistého divadla zbaveného klamstva a čudného ako sen, v ktorom okrem nehôd nie je nič životne ospravedlnené, smiešne, vznešené či obľudne presvecuje mierne, nemenné, z Nekonečna žiarivé svetlo VEČNÉHO TAJOMSTVA JESTVOVANIA<sup>29</sup>.

Žiada sa však poznamenať, že umelecké podnety s poľským divadelným kontextom sa nesústredovali iba na „velikánov“ poľskej divadelnej kultúry. Na festivale AP sa zúčastnili aj súbory umelecky prínosné vzhľadom na ďalší variant alternatívneho divadla, ktoré v slovenskom kontexte dovtedy absentovali. Takým bolo napr. Cieszyńskie Studio Teatralne<sup>30</sup> z poľského Tešina, ktoré na AP 2005 uviedlo adaptáciu 2. a 4. časti Mickiewiczových *Dziadov* s názvom *Wychádzanie* (*Wschodzenie*) v réžii Bogusława Słupczyńského. Mickiewiczovo kultové dielo romantizmu a mesianizmu má v histórii poľskej kultúry bohaté kvantum interpretačných javiskových realizácií. Zdalo by sa, že takéto lokálne divadlo nemôže predostrieť novú a nekonvenčnú inscenačnú koncepciu majstrovského diela poľskej i európskej literárnej spisby. Avšak invenčná scénografia, ktorej hracím centrom sa stala naturalistická chatrná búda s náznakom starobylého ikonostasu, ponúkla interpretom priam ideálny manévrovací priestor, v ktorom konali v ostrých a dynamických strihoch s využitím jeho vertikálnej i horizontálnej roviny. Za najväčší prínos pre slovenský divadelný kontext možno považovať predovšetkým hereckú zložku. Interpreti pri stvárňovaní dramatickej postavy rezignovali na klasickú psychologizáciu či psychologickú skratku. Expresívnym pohybom, detailne vypracovaným verbálnym i speváckym prejavom dosahovali vysokú mieru štylizovaného výrazu, ktorý si v priebehu šesťdesiat minútového predstavenia udržal razanciu a v prepojení na spomínaný scénografický prvok utváral autentickú komunikáciu medzi zdanlivo historickým artefaktom a jeho súčasnou konkretizáciou.

Za rovnako podnetné možno považovať vystúpenie Realistického divadla zo Skierniewic (Teatr Realistyczny Skierniewice)<sup>31</sup> s inscenáciou *Tra — ta — ta* v réžii vedúceho súboru Roberta Paluchovského na festivale AP v roku 2005. V porovnaní s Raczakovým divadlom ide o súbor s evidentným politickým ostňom demaskujúcim aktuálnu spoločenskú tému, akou je účasť poľských, československých a slovenských vojakov v medzinárodných branných misiách. V jeho poetike možno

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Alternatívne divadlo založené v roku 2000 Boguslavom Słupczyńským v poľskom Tešine. Súbor do svojich inscenácií vplietá etnografické prvky, zvlášť sa venuje preskupovaniu kultúr. Je činný umelecky a pedagogicky.

<sup>31</sup> Vzniklo v roku 1995, jeho zakladateľom bol herec a režisér Robert Paluchovský, ktorý bol zároveň organizátorom festivalu Hľadanie alternatívy. Počas desiatich rokov svojej existencie súbor našťudoval niekoľko desiatok inscenácií a zrealizoval viacero divadelných projektov opierajúcich sa zväčša o originálne texty formou autorského divadla s výrazným výtvarným akcentom.

nájsť aj isté analógie so Scenou Plastycznou KUL, pretože bola budovaná na výraznej javiskovej metafore, akú v predstavení reprezentovali veľké igelitové vrecia naplnené špinavou tekutinou, ktorá sa počas „bojov“ medzi interpretmi aktivizovala. Z prebodnutých vriec striekala na hercov i publikum špina násilia. Pre väčšinu spomenutých poľských súborov je teda zrejماً divadelná „poučenosť“ domácimi východiskami alternatívneho autorského divadla, čo potvrdzuje aj toto teleso.

S určitou nostalgiou treba rovnako zaevidovať fakt, že poľské alternatívne divadlo prežívalo svoj umelecký rozlet predovšetkým v sedemdesiatych a sčasti aj v osemdesiatych rokoch minulého storočia. Máme na mysli už spomínanú koncepciu Kantorovho divadla, Raczakovu estetiku politicky angažovanej výpovede v Divadle ôsmeho dňa, Mądzikovu výtvarne koncipovanú estetiku Plastickej scény či Grotovského divadelnú líniu chudobného divadla a pod. K týmto súborom treba ešte pričleniť jedno z reprezentatívnych poľských telies európskeho formátu Divadlo Akadémie pohybu z Varšavy (Teatr Akademia Ruchu, 1973). Je to možno paradoxné, no práve s týmto súborom sa organizátori prešovského festivalu usilovali pomerne dlhodobo nadviazať kontakt. Preto do konfrontácie so slovenským kontextom alternatívnej divadelnej kultúry vstúpilo až v roku 2015 dvoma projektmi: *Výrazne. V mlčaní* (*Wyraźnie. W milczeniu*) a *Čínska lekcja* (*Chińska lekcja*) v réžii Wojciecha Krukowského. Zaradenie tohto špičkového telesa do programu AP súviselo s charakteristickými znakmi jeho poetiky, ku ktorej ŠD FF UPJŠ v minulosti dlhodobo inklinovalo a zostalo jej v jednej zo svojich inscenačných línií verné dodnes už ako Študentské divadlo Prešovskej univerzity. Ide o

zámernú redukciiu javiskovej akcie a rekvizít na potrebné minimum, rezignáciu na literárne dialógy a príbeh, neosobný charakter postáv, spojenie hereckej akcie s hudobnými fragmentmi, s útržkami slov, viet alebo s autentickými zvukmi (hluk ulice a pod.), analýzu technických a výrazových možností tela<sup>32</sup>.

Atakovaním postupov klasického repertoárového divadla a tzv. „dobro urobenej hry“ od počiatkov svojej umeleckej činnosti prostredníctvom divadla performancie a happeningu prispeli k antimeštiackemu prístupu, výkladu i funkcii divadla. Tak napr. v *Čínskej lekcii* využívajúcej performančné výrazové prostriedky a konceptuálny autorský prístup päťčlenný súbor zahral niekoľko krátkych sekvencií trvajúcich od päť do desať minút, ktorých podstatnú črtu predstavovala formálna jednota pochádzajúca z oblasti jazyka vizuálneho divadla. Uvoľnené konanie členov súboru prechádzalo od privátneho, zvnútorneného výrazu do kondenzovanej, nezvyčajne fyzicky plastickej akcie ako kritická alúzia vyjadrujúca postoj obyvateľskej neposlušnosti voči praktikám spoločenského systému, ktorý sa vymkol z kĺbov. Podobne, ako v prípade väčšiny divadelných realizácií Akadémie Ruchu, aj v tomto „formálna skúsenosť nevyklučuje spoločenský odkaz ko-

<sup>32</sup> M. Semil, E. Wysińska, *op. cit.*, s. 11.



munikátu, ba naopak slúži k vydobytiu jeho podtextu<sup>33</sup>. Alebo ináč: „umelecký radikalizmus a spoločenský odkaz nemusia stať v protiváhe“<sup>34</sup>.

Ďalším poľským divadelným súborom alternatívneho typu divadla je aj krakovský súbor KTO orientujúci sa v súčasnosti predovšetkým na poetiku pouličného divadla, ktoré sa stalo jedným z pravidelne sa vyskytujúcich druhov divadla na prešovskom festivale. V ostatných rokoch tu uviedol štyri pomerne svojbytné a umelecky podnetné inscenácie — Cervantesov *Quixotage* (2010), Saramagových *Slepcov* (*Ślepcy*) (2012), *Chór sirôt* (*Chór Sierot*) (2015) a *Peregrinus* (2018) všetky v réžii Jerzyho Zoňa. Vzťahuje sa to aj na dva osobitné lokalizácie týchto spomínaných produkcií vo fyzickom priestore „nedivadla“: prvú, druhú a štvrtú realizovanú v plenérovom prostredí mesta (v prvých dvoch prípadoch na verejnej ploche pred novou budovou Divadla Jonáša Záborského Prešov a v ostatnom na prešovskej pešej zóne v historickom jadre mesta), v treťom prípade v športovej hale, kde bolo hľadisko situované na palubovkách, modifikované na osobitý typ divadelnej komunikácie (vrátane komponovania dreveného skeletu, v ktorom i na ktorom rozohrávali interpreti dramatický príbeh).

Cervantesov *Quixotage*, ako aj *Slepci* vychádzali z kvalitnej literárnej predlohy, pričom dramaturgia a dramaturgicko-režijný výklad vo vzťahu k pretextu smerovali k hľadaniu a nájdeniu adekvátneho priestorového i komunikačného riešenia ako javiskovej metafory. Pri Cervantesovi išlo o vhodne scénograficky využité snové predmety s obrazným značením (veterné mlyny, postavy obrov, kinetické, na elektrický pohon sa premiestňujúce vozíky stvárnajúce Quijotov Rociant a pod.). V pomerne rozsiahlom hracom priestore na tvrdej dlažbe, rozohrávajúc inscenáciu smerom k divákovi obkolesujúcich scénický priestor, nečakane zarezonoval Quijotov príbeh ako podobenstvo o strate ilúzií a nekompromisnej konfrontácii sna a skutočnosti.

Hoci *Slepci* vo viacerých prostriedkoch využili skúsenosť inscenátorov s týmto mestským priestorom pred novou budovou DJZ, predsa len jeho zaplnenie radom pohyblivých nemocničných lôžok dokumentovalo základný tematický program inscenácie: vyjadrenie fenoménu slepoty súčasnej civilizácie na prelome nového milénia. Okrem individuálneho príbehu protagonistov so špecifickou, subjektívnou charakteristikou každého z nich, zrejmosťou bola aj rovina ideovej nadvstavby základného príbehu, teda slepoty v prenesenom slova zmysle, vo vzťahu k súčasnému marazmu etických, svetonázorových a ideologických hodnôt. Plenérové inscenácie KTO predstavovali ďalší štýlový variant poľského alternatívneho divadla, ktoré permanentne hľadá nové a nové podoby umeleckého výrazu a tento aspekt nie je vzdialený ani prešovskému festivalu.

K veľkým prednostiam tohto podujatia patrí aj to, že v Prešove „debutovali“ prvýkrát v slovenskom kontexte viaceré poľské súbory so svetovo známym reper-

<sup>33</sup> A. Rottenberg, *Náčrty tvaru*, [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, Warszawa 2012, s. 148.

<sup>34</sup> *Ibidem*.



toárom. Okrem spomenutých uvedťme tie, ktoré sa na ňom prezentovali po roku 2000: napr. Teatr im. W. Siemaszkowej Rzeszów: *Rozbaľovanie (Rozpakowanie/Deballage)* (2000), réžia: Józef Szajna; Teatr Cogitatur Katowice: *Witold Izdebski Aztec Hotel* (2003), réžia: Witold Izdebski; Teatr Krzyk Maszewo: *Hlasy (Głosy)* (2005), réžia: Marek Kościółek; Divadlo pohybu a obrazu Veľká Británia — Poľsko: *Equaldoubt* (2006), réžia: Sean Palmer (VB) a Agnieszka Błońska (PL); Teatr Porywacze Ciał Poznań: *Katarzyna Pawłowska OUN* (2007), réžia: Katarina Pawłowska a Maciej Adamczyk; Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej Białystok: *Bav sa, zmija, bav... (Baw się, żmijo, baw...)* (2008), réžia: Agnieszka Baranowska, Monika Kwiatkowska; Białostocki Teatr Lalek, scena studijna: *Baldanders* (2009), réžia: Marcin Bikowski; Teatr BOB Kraków: *Hry Toporom (Zabawy Toporem)* (2010), réžia: Anna Mazan; Teatr Praga Warszawa: *Marius von Mayenburg Paraziti (Pasożyty)* (2011), réžia: Tomasz Gawron; Teatr Nowy Kraków: *Markíz de Sade Filozofia v budoáre (Filozofia w buduarze)* (2012), réžia: Bogdan Hussakowski; Teatr Nowy Kraków: *Dominik Nowak Vikend (Weekend)* (2012), réžia: Iwo Vedral; Teatr MOMO Katowice: *Marek Kołbuk Darček (Podarunek)* (2013), réžia: Marek Kołbuk; Teatr Przedmieście Rzeszów: *Aneta Adamska Prísľub (Obietnica)* (2015), réžia: Aneta Adamska; Mateusz Nowak Lublin: *Spredu i zozadu (Od przodu i od tyłu)* (2015), réžia: Stanisław Miedziewski; Teatr Ósmego Dnia Poznań: *Summit\_2.0* (2016), réžia: Jacek Chmaj; Teatr Przedmieście Rzeszów: *Thomas Mann — Aneta Adamska Cesta (Droga)* (2015), réžia: Aneta Adamska (2017), Teatr Kantor Wymiany Myśli Rzeszów: *M. Adamiec Stojím na scéne (Stoję na scenie)* (2018), réžia: Monika Adamiec.

Žiada sa poznamenat', že nie každé hosťovanie súboru bolo recipované v podobe konkrétneho „vplyvu“ na umeleckú tvorbu, artefakt či konkrétne divadelné dielo prešovského súboru. No v rámci spomínaného festivalu (pre jeho účastníkov a prinajmenšom aj pre kontext prešovského divadelného publika) boli hosťujúce súbory veľkou recepčnou príležitosťou oboznámiť sa s kontextom poľského alternatívneho divadla, ktoré reprezentuje v spomínanom divadelnom type svetovú špičku.

## Filiácie s českým divadlom

Ak hovoríme o podnetoch z umeleckých začiatkov Karola Horáka a umeleckých telesách, ktoré ho oslovili buď svojím generačným výrazom alebo osobitou inscenačnou poetikou, nemali by sme obísť československý, presnejšie český divadelný dobový kontext šesťdesiatych rokov minulého storočia. Signalizovali sme jeho kontakty s divadlom poézie a s prvými scenáristickými i režijnými aktivitami v tomto druhu divadla. Vo viacerých teoretických prácach Horák zdôrazňuje svoje skúsenosti aj s amatérskym umeleckým prednesom, s jeho aktívnou účasťou na vrcholných celoslovenských a celoštátnych podujatiach už počas vy-

sokoškolských štúdií na FF UPJŠ Prešov, ako aj status vysokoškolského pedagóga — odborného asistenta v tejto inštitúcii, ktorý začal intenzívnu činnosť so súborom spočiatku Divadla poézie FF UPJŠ. Tieto súvislosti uvádzame aj preto, že hosťovanie českých súborov na popredných amatérskych súťažiacich, prehliadkach či festivaloch v šesťdesiatych rokoch, povedzme aj na celoslovenskej prehliadke zameranej na umelecký predes a divadlá poézie — Hviezdoslavov Kubín, bolo pre mladého vysokoškoláka neobyčajne inšpiratívne. Poetika a estetika českých divadiel poézie bola v danom období totiž nepomerne vyspelejšia, výrazovo i tvarovo vypracovanejšia než pomerne konvenčné slovenské „recitovadlá poézie“. České amatérske divadlá poézie, navyše, pomerne úzko súviseli s bohatým zázemím českých maloformistických či štúdiových divadiel, ktoré v tom čase zažívali veľký rozmach. Medzi ďalšie využívané a „vzývané“ formy alternatívneho alebo netradičného divadla patrili napríklad autorský a poetický kabaret, autorský muzikál, šansón, pantomíma, inscenácie anekdot, pohybové fyzické divadlo, plenérové divadlo, performancie a text-appealy, ktoré priťahovali — ako konštatuje Peter Pavlovský — „predovšetkým mladé publikum svojou spoločenskou i umeleckou provokatívnosťou a latentnou opozičnosťou, kontrastujúce s prevládajúcou uniformitou oficiálneho dobového československého divadla (tým plnili funkciu umenia spätého neskôr s alternatívnou divadelnou kultúrou)<sup>35</sup>. Divadlá malých javiskových foriem kládli veľký dôraz na kontakt s divákom. Nemožno povedať, žeby sa repertoárové divadlá chceli od diváka dištancovať, ale ich inscenačná poetika, priestorové riešenie, mohutná výprava etc. nahrávalo skôr predstave, že divadlo je niečo, čo je nedotknuteľné alebo posvätné. Tento trend práve komorné divadlá malých javiskových foriem narušovali či dokonca popierali. V menšom priestore vytvorili predstavu divadla pre divákov z rozličných oblastí súdobého spoločenského života, čo bolo podporené ešte povahou autorského divadla a osobnostným autorským herectvom. V slovenskom kontexte sa vyskytovali v nepomerne menšom počte. Za všetky spomeňme napríklad aktivity Milana Lasicu a Júliusa Satinského či Stanislava Štepku, ktorí sa k tejto vlne otvorene hlásili.

Karol Horák vo svojich reflexiách na ranné obdobie vlastnej umeleckej činnosti mapuje aj konkrétne reáliá a zo súborov patriacich k českej umeleckej špičke divadla poézie radí telesá, akými sú brnenské Divadlo poézie X 62 (1958), pražské Takzvané divadlo poézie (1963) či Divadlo Orfeus Praha (1967) — divadelné skupiny, ktoré umelecky viedol herec, divadelný režisér, dramatik a demiurg českého undergrondového a nonkonformného divadla Radim Vašinka. Horák uvádza aj ďalšie zoskupenia — okrem iných — brnianske Divadlo „X“ (1959), Divadelko pod Okapem Ostrava (1961), Paravan Praha (1959), ale predovšetkým Quidam Brno (1966), Docela malé divadlo Litvínov (1962) vedené amatérskym recitátorom a režisérom Miroslavom Kovaříkom a pražské Divadlo na okraji (1969) zalo-

<sup>35</sup> P. Pavlovský *et al.*, *Základní pojmy divadla: Teatrológický slovník*, Praha 2004, s. 271.

žené divadelným a televíznym režisérom, scenáristom a dramaturgom Zdeňkom Potužilom.

Divadlo ako umenie životne odkázané na svoju verejnú prezentáciu a komunikáciu sa vždy odohráva v istých spoločenských a politických súradniciach, a tie boli v sledovanom období dané vtedajšou mocenskou štruktúrou na čele s vládnuťou komunistickou stranou a socialistickou garnitúrou. Preto neprekvapuje, že sa divadlo v bývalom Československu — a jeho alternatívny prúd obzvlášť — muselo vyrovnávať s neľahkými spoločensko-politickými podmienkami. V každom prípade si je nutné uvedomiť, že v danom čase v zásade žiadna suverénna nezávislá či alternatívna činnosť divadelného súboru — ako sme už na to viackrát v štúdiu upozornili — nebola možná. Každý súbor musel mať svojho zriaďovateľa, ktorému sa musel za svoju činnosť zodpovedať a ktorý na súbor vyvíjal aj rôzny tlak motivovaný zase jeho zodpovednosťou voči vyšším príslušným orgánom štátne preorganizovanej a kontrolovanej kultúry. Z tejto siete direktívneho riadenia a všestranného dohľadu sa vymykali — ako ich presne charakterizoval Jan Roubal — „iba jednorazové, príležitostné akcie poloverejného charakteru, napr. rôzne školské predstavenia či vystúpenia skôr paradivadelného typu v rámci školských akadémií, plesov, recesne ponímaných študentských večierkov, vernisáží a happeningov konajúce sa však zvyčajne len pre spriaznené publikum, ktoré sa vopred poznalo a vytváralo tak dôvernú komunitu“<sup>36</sup>.

Celkovo možno o „mode vivendi“ vtedajšieho československého alternatívneho divadla v sledovanej oblasti a období konštatovať, že sa tu — síce v menšom meradle a nerovnomerne rozloženej škále — objavujú typické črty podmienok a pomerov, v ktorých sa činnosť týchto súborov odohrávala vo všetkých regiónoch. Súbory tohto typu divadla sa s nimi vyrovnávali po svojom. Niekedy volili cestu parciálnych kompromisov (v prípade amatérskych telies nimi boli napr. občasné „príležitostné“ vystúpenia v rámci oficiálne organizovaných spoločenských akcií), niekedy hovorili — súhlasne s Janom Roubalom — „poetikou náznakov, analógií a metafor, inokedy zase slobodným humorom a tvorivou hravosťou, často aj priamymi výrazmi generačného morálneho nepokoja“<sup>37</sup>. Jedno je však neodškriepiteľné, že ich bytostnou silou bola nákazlivá autentickosť, „poučené“ a solidárne publikum a vitálna schopnosť urobiť často z núdze svojho periférneho postavenia cnosť hrdého sebavedomia vlastnej identity. Tieto skutočnosti sa premietli aj do činnosti prešovského študentského divadla a našli svoj umelecký odraz aj v dramaturgii divadelného festivalu AP.

K českým alternatívnym divadelným súborom, ktoré v novom miléniu vystúpili na tomto podujatí patria: BÍLÉ DIVADLO Ostrava: *Červený kohout letí k nebi* (2001), réžia: Jan Číhal; DNO Hradec Králové: *Ryža, Operetka, Rychlé šípy, Oslík, Gomez...* (2002), réžia kolektív; DEKADENTNÍ DIVADLO BERUŠKA

<sup>36</sup> T. Lazorčáková, J. Roubal, *K netradičnímu divadlu*, Praha 2003, s. 38.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 39–40.

Brno: *Midi Lidi* (2003), réžia kolektív; SPOLEK RICHELIEU Praha: M.H. Frys *Vý tomu věříte? Aneb Don Quijote de la Mancha* (2004), réžia Martin Frys a Jana Pilátová; DIVADLO V 7 A PŮL — KABINET MŮZ Brno: Roger Krowiak *Tajemství zákerného paštikáře* (2006), réžia: Ondřej Elbel; RECITAČNÁ SKUPINA Prostějov: *Tragaču, Tragaču* (2007), réžia: Hana Kotyzová; NOVÁ SÍŤ Praha: James Donlon, Vojta Švejda *Albert se bojí* (2008), réžia: James Donlon; DEKADENTNÍ DIVADLO BERUŠKA Brno: *Zlatá nálada (okamžitý low-fi muzikál pre tri hlasy)* (2008), réžia: kolektív; HANDA GOTE research & development Praha: *Emily, Hlbiny a farby samoty* (2010), réžia: kolektív; KATEDRA PANTOMÍMY HAMU Praha — CIRKUS MLEJN: *Postav na čaj!* (2010), réžia: Eliška Brtnická a Jana Klimová; JEDEFRAU.ORG — CRISTINA MALDONADO Praha: *What she does* (2012), réžia: Cristina Maldonado a Tomáš Procházka; BÍLÉ DIVADLO Ostrava: *Z tohto obrazu už nikdy neodejdu* (2012), réžia: Jan Číhal, ALFRED VE DVOŘE Praha, Helsinki: Pasi Mäkelä *Tonttu (Performance)* (2013), réžia: Pasi Mäkelä; PALÁC AKROPOLIS Praha: *ČEZko forever / Skutočná udalosť* (2013), réžia: Petr Boháč; DNO Hradec Králové: *Den Dna* (2014), réžia: Jiří Dobeš, Jiří Jelínek a kol.; NEKROTEATER Praha: *NEKROgames* (2014), réžia: Jana Micenková; D' EPOG Brno: *Vše, co je krásne, rozmnožit má se* (2015), réžia: Lucia Repašská; ARTWAY THEATRE Praha: Martina Balážová / Marcela Magdová *Ženská epopeja* (2015), réžia: Martin Satoranský; KATEDRA ALTERNATIVNÍHO A LOUTKOVÉHO DIVADLA DAMU Praha a DIVADLO DISK Praha: V. Wolf, K. Hutečková *K majáku, do strany 73* (2016), réžia: Klára Hutečková; ARTWAY THEATRE Praha: Ivana Gibová *Borderline* (2017), réžia: Jana Micenková; Divadelní fakulta Janáčkově akademie umění Brno: M. Maeterlinck *Príchod* (2017), réžia: kolektív; Divadlo Bolka Polívky Brno: V. Fotka, P. Jarčevský, M. Chovanec, O. Klíč *Letem sokolím* (2018), réžia: Petr Jarčevský.

## Záver

V záverečnej sumarizačnej syntéze by sme mohli konštatovať, že medzi textom slovenskej národnej divadelnej kultúry a prešovským regionálnym súborom prebiehala kontinuálne pulzácia inšpiratívnych podnetov, ktoré mali tak podobu racionálnej a vopred pripravovanej koncepcie, ako aj spontánnej reakcie na podnet zvonku. Ten neraz nadobúdal podobu prekvapujúco autentickej estetickej hodnoty, ktorá zväčša predstavovala iba latentnú filiaciu s prvotným podnetom a v prepojení na recipienta s osobitým štatútom v národnom kontexte vytvárala nečakane jedinečný divadelný artefakt (napr. *Džura* [1968], *Démon* [1967], *Fragments* [1974], *Živý nábytok* [1975], *Tip-top biotop* [1976], *Materstvo* [2011], *Človek etudový alebo Konšpirácia alebo Od skúšky k predstaveniu* [2013] a mnohé iné).

Aj týmto spôsobom sa usilovala jedna línia slovenského divadla — alternatívna scéna — nivelizovať „zaostávanie“ slovenského divadla za európskym, príp. svetovým kontextom. Neraz išlo o spontánnu aktivitu, ktorá mala prekvapujúco umelecké výsledky efektívnejšie a vitálnejšie než dlhodobo pripravované a racionálne sofistikované projekty, ktorým však často chýbala duša alternatívy.

## Bibliografia

- Aronson A., *Americké avantgardní divadlo*, prel. D. Jobertová, Akademie múzických umění, Praha 2011.
- Babiak M., *Slovenská dramatika na prahu 21. storočia*, [w:] *Kontexty alternatívneho divadla II*, red. J. Gbúr, K. Horák, M. Pukan, Filozofická fakulta, Prešov 2006/2007, s. 131.
- Degler J., *Teatr*, [w:] *Leszek Mądzik. Teatr, scenografia, warsztaty, fotografia, plakat*, Wydawnictwo jedność, Kielce 2008, s. 7.
- Divadlo chléb a loutky*, / *Scénografie č. 30*, red. V. Ptáčková, Divadelní ústav, Praha 1972.
- Horák K., *Metamorfózy alternatívneho divadla*, red. M. Pukan, E. Kušnírová, P. Himič, P. Modrý, Levoča 2009, s. 95–142.
- Horák K., *Slovo, gesto, obraz, tvar*, Osvetový ústav, Bratislava 1981.
- Hynvar J., *Herec v moderním divadle*, Divadelní ústav, Praha 1999.
- Inštitutorisová D., *Čítanie v myslí dramatika (Karola Horáka)*, Vydavateľstvo Tatran, Bratislava 2007.
- Laciaková D., *Lech Raczak v prúdoch Akademického Prešova*, [w:] *Kontexty alternatívneho divadla II*, red. J. Gbúr, K. Horák, M. Pukan, Filozofická fakulta, Prešov 2006/2007, s. 252–254.
- Lazorčáková T., Roubal J., *K netradičnmu divadlu*, Pražská scéna, Praha 2003.
- Living Theatre*, red. J. Kořán, P. Oslzlý, prel. P. Janský, K. Pospíšilová, M. Žilina, Jazzová sekce, Praha 1982.
- Marčok V. et al., *Premeny dramatickej tvorby*, [w:] *Dejiny slovenskej literatúry III*, Národné literárne centrum, Bratislava 2004, s. 327.
- Nezval V., *Moderní básnické směry*, Československý spisovatel, Praha 1969.
- Pavlovský P. et al., *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*, Divadelní ústav, Praha 2004.
- Rottenberg A., *Náčrty tvaru*, [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012, s. 148.
- Semil M., Wysińska E., *Slovník světového divadla 1945–1989*, prel. I. Lexová, J. Roubal, H. Suchařípová, J. Vondráček, Divadelní ústav, Praha 1998.
- Sloviak J., Cuesta J., *Jerzy Grotowski*, prel. K. Dylewska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Wójciak E., *Arka*, [w:] *Teatr Ósmego Dnia*, red. a fot. P. Skorupska, Agora, Warszawa 2007, s. 49.

## Intercultural dialogue in present Slovak drama and theatre

### Summary

The study deals with the possible inspirations from the external environment being the part of works by Karol Horák which undergo a creative transformation and produce a new aesthetic quality on the level of text, as well as the on the level of new staging forms or genesis of a completely

new autochthonic theatre form (author's theatre, postmodern theatre, medial theatre, happenings, performances, site-specific, etc.) There was a continuous pulsation among Slovak national theatre culture, or rather metonymically understood Prešov's regional student theatre, and American (Living Theatre of J. Becka and J. Malinova, Schumann's Bread and Puppet, etc.), Polish (Kantor's Cricot 2, Grotowski's Theatre Laboratory, Raczak's Theatre of Eighth Day, Mądzik's Plastic scene, Słupczynski's Theatre Studio of Těšín, the Theatre Academy of Movement, Cracowian KTO, etc.) and Czech provenance (Theatre Orpheus Prague, Theatre X Brno, Theatre under Drain Pipe Ostrava, Quite Small Theatre Litvinov, Theatre on the Periphery, Prague, Quidam Brno, etc.) They have the form of a rational as well as a spontaneous reaction to the external stimulus which often acquired a form with surprisingly authentic aesthetic value. This value usually represented the latent affinity with the original stimulus and it often created an authentic theatre artefact with respect to the recipient having the peculiar status within the national context (e.g. *Džura* [1968], *Démon* [1967], *Fragments* [1974], *Živý nábytok* [1975], *Tip-top biotop* [1976], *Materstvo* [2011], *Človek etudový alebo Konšpirácia alebo Od skúšky k predstaveniu* [2013] etc.) This was the way how one wing of Slovak theatre tried to balance falling short of the European or world context.





## **VII. Pogranicza kultury popularnej**



**Danuta Smołucha**

ORCID: 0000-0002-9610-997X

Akademia Ignatianium w Krakowie

## ***Self-tracking* jako zjawisko kulturowe wspierające procesy samopoznania**

**Słowa kluczowe:** *self-tracking*, danetyzacja, *big data*, kultura mobilna

**Keywords:** self-tracking, datafication, big data, mobile culture

*My kształtujemy nasze narzędzia,  
a potem one kształtują nas*

John M. Culkin<sup>1</sup>

### **Wstęp**

Gdy w latach siedemdziesiątych XX wieku na rynku pojawiły się pierwsze komputery osobiste, nic jeszcze nie wskazywało, że nadchodzi nowa epoka, która zdefiniuje wyjątkowo mocne więzy między kulturą a technologią. W 1989 roku Tim Berners-Lee opracował strukturę *World Wide Web*, co dało początek nowym sposobom tworzenia i dystrybucji informacji. Bierny odbiorca treści zmienił się w ich twórcę i komentatora. Tak oto rozpoczęła się era aktywnych prosumentów, kształtujących informacyjną przestrzeń Internetu.

Wizja wszechobecności komputerów, które po zdobyciu przestrzeni biur i instytucji trafią do każdego domu, aby w przyszłości stać się integralną częścią ludzkich ciał, zrodziła się już w latach osiemdziesiątych XX wieku<sup>2</sup>. Trwały wówczas intensywne prace przy projektowaniu komputerów przenośnych. Wkrótce zaczęła

---

<sup>1</sup> J.M. Culkin, *A Schoolman's Guide to Marshall McLuhan*, „The Saturday Review” 1967, s. 70, <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1967mar18-00051> (dostęp: 12.12.2019).

<sup>2</sup> G. Neff, D. Nafus, *Self-Tracking*, Cambridge-London 2016, s. 28.

się ziszczać wizja komputerów stale towarzyszących ludziom. Coraz wyraźniej rysował się kierunek, w jakim rozwijać się będzie nowoczesna technologia.

W XXI wiek ludzkość wkroczyła zaopatrzona w technologię nowej generacji. Jej wizytówką wkrótce miał się stać telefon, w którym podstawowa do tego czasu funkcja telefonowania została zredukowana do jednej z wielu, wcale nie najważniejszej. Już w dniu inauguracji smartfon został symbolem najnowszej technologii i niedługo później stał się nieodzownym towarzyszem człowieka. Ze smartfonem w kieszeni wirtualny świat Internetu przestał być alternatywną rzeczywistością, a stał się immanentną, spójną częścią rzeczywistości realnej.

Czołową pozycję smartfona wzmacniały kolejne nowe technologie poszerzające jego funkcjonalność. Rozszerzona rzeczywistość wzbogaciła oglądany świat o elementy wygenerowane komputerowo w czasie rzeczywistym. Kody QR umożliwiły dostęp do informacji w szybki i nieskomplikowany sposób. W 2000 roku prezydent USA Bill Clinton udostępnił cywilom, wcześniej zakłócany, sygnał GPS. Każda z tych technologii to milowy krok w postrzeganiu i eksploracji otaczającej człowieka przestrzeni.

Bohater jednej z kreskówek Scotta Kurtza, Brent Sienna, w katatonicznym bezruchu wypowiada z nabożnym niemal skupieniem słowa: „Jezus powrócił i teraz jest telefonem”. W ten sposób Brent skomentował inaugurację pierwszego iPhone’a w styczniu 2007 roku. Choć Brent jest tylko rysunkową postacią z kreskówki, jego swoista deifikacja odzwierciedla fascynację urządzeniem, które miało zmienić świat.



Rysunek 1. Komiks autorstwa Scotta Kurtza opublikowany na stronie pvponline

Źródło: <http://pvponline.com/comic/he-has-risen> (dostęp: 12.12.2019).

Świat z pewnością nie zatrzęsł się w posadach, gdy smartfon rozpoczął swój tryumfalny pochód w świecie nowoczesnych mediów. Odcisnął jednak wyraźne piętno na kulturze, generując liczne nowe zjawiska i zmieniając kształt tych istniejących wcześniej. Smartfon jest swoistym typem pamiątnika, z którym właściciel tworzy emocjonalną, niemal intymną więź. To rzecz bardzo osobista, włączona w codzienne życie jego właściciela. I choć nie jest zaliczany do grupy technologii ubieralnych, spełnia wszystkie kryteria kategoryzujące te technologie, będąc

zawsze blisko ciała właściciela. Technologia nigdy nie była bliższa człowiekowi niż dzisiaj — zarówno w przenośni, jak i w dosłownym znaczeniu tych słów. Prywatny charakter urządzenia podkreśla dodatkowo personalizacja: dobór etui, dodatków, a także układ interfejsu zgodny z preferencjami właściciela smartfona<sup>3</sup>.

Smartfon jest technologią, która burzy konwencjonalne granice między sferą publiczną a prywatną. Tworzy przejmującą cechy obydwu sfer hybrydę definiującą nowe środowisko, w którym zanurzony jest współczesny człowiek. Tę nowo powstałą przestrzeń, w nieco przewrotny sposób, można by nazwać strefą publicznej intymności<sup>4</sup>. W przestrzeni mobilnych cyfrowych technologii współczesny człowiek nigdy nie pozostaje bowiem sam. Jak pisze William Powers: „Niezależnie od tego, czy przemierzasz ulice wielkiego miasta, czy spacerujesz po lesie w wiejskiej okolicy, jeśli masz ze sobą przenośne urządzenie, towarzyszy Ci globalny tłum”<sup>5</sup>.

## 1. W świecie wielkich danych

W 1972 roku Neil Postman ukuł termin „technopol” na określenie świata, w którym technika zawładnęła ludźmi, wyręczając ich w myśleniu, pozbawiając możliwości racjonalnej oceny rzeczywistości, skazując na percepcję i interpretację świata przez pryzmat zaawansowanych technologii. Wieszczonego przez Postmana triumf techniki nad kulturą nie dokonał się, choć związek kultury z technologią wyraźnie się zacieśnia, a technologia wydaje się obecnie jednym z najważniejszych czynników jej rozwoju.

Postępująca digitalizacja i cyfryzacja świata odpowiadają za pojawienie się zjawiska zwanego danetyzacją (z ang. *datafication*). Jego istotą jest pasywne zbieranie danych związanych z każdym aspektem życia. Co więcej, zbierane są nawet te informacje, dla których w chwili ich rejestracji nie jest jeszcze znany cel ich zachowania i sposób wykorzystania w przyszłości. Danetyzacja pozwala na wykrycie wartości informacji, która bez zaawansowanych analiz komputerowych pozostaje niedostrzeżona. Szczególnie gdy dotyczy dużej ilości danych, staje się doskonałym narzędziem do wyjaśniania i prognozowania zjawisk o charakterze społecznym i ekonomicznym. Na rozwój danetyzacji złożyło się wiele czynników: rozwój technologii komputerowych, internet mobilny, cyfryzacja gospodarki i wreszcie ogromna nadprodukcja danych na płaszczyźnie dynamicznego rozwoju cyberkultury. Wzrasta też dostęp do zbiorów danych, możliwości ich przechowywania i przetwarzania.

Z każdym dniem, z każdą minutą, świat zmienia się w ogromną bazę danych. Dygitalizowane jest dziedzictwo kulturowe wytworzone przez człowieka przez

<sup>3</sup> B. Orzeł, *Aplikacja mobilna jako zjawisko kulturowe*, Katowice 2017, s. 121–123.

<sup>4</sup> J. Edbauer Rice, *Overhearing. The Intimate Life of Cell Phones*, [w:] *Small Tech. The Culture of Digital Tools*, red. B. Hawk, D.M. Rieder, O. Oviedo, Minneapolis-London 2008, s. 96.

<sup>5</sup> Za: *ibidem*, s. 183.

wieki. Cyfrową postać zyskały miliony zeskanowanych książek, muzealnych eksponatów i dokumentów w bibliotekach, archiwach i instytucjach kultury. W społeczeństwie informacyjnym dane generowane są przez struktury przemysłu, technologie teleinformatyczne, wszelkiego typu sensory i urządzenia lokalizacyjne. Opisują one funkcjonowanie świata fizycznego i społeczne interakcje<sup>6</sup>.

Ludzie w sposób ciągły generują ogromne ilości danych, pozostawiając za sobą cyfrowy ślad swoich działań i aktywności. Geopozycjonowanie, zapisy plików *cookies* i tysiące aplikacji mobilnych generują wiedzę, opierając się na statystyce i algorytmach przetwarzających dane. Zapisywane i przetwarzane masowo są one w sieciach społecznościowych, komunikatorach i wyszukiwarkach internetowych. Facebook i Twitter danetyzują relacje, uczucia i emocje, podczas gdy LinkedIn zbiera dane o doświadczeniu zawodowym członków sieci. Wyposażone w żyroskop i akcelerometr smartwatche w sposób ciągły generują kolejne porcje danych<sup>7</sup>.

Teksty, dźwięki, obrazy i filmy zakodowane w ciągu bitów pochodzą z różnych źródeł. Jest ich nie tylko dużo, ale także są różnorodne i zmienne w czasie. Na tych trzech atrybutach opiera się jedna z definicji *big data*, pojęcia opisującego lawinę ustrukturyzowanych i nieustrukturyzowanych danych, którymi zarządzanie ze względu na duży rozmiar i złożoność wymaga zaangażowania nowych technologii i architektur. Nowoczesne metody przetwarzania przekształcają strumienie wielkich danych w zbiory użytecznej informacji<sup>8</sup>.

„Wielkie dane” to skarbnica wiedzy o klientach dla branż zorientowanych na działalność na rynku masowym. Banki, dostawcy usług energetycznych, telekomunikacyjnych, sieci handlowe czy sklepy internetowe analizują aktywność klientów zapisaną w danych. To precyzyjny wgląd w sferę ludzkich preferencji i oczekiwań, pozwalający na trafne profilowanie klienta. Viktor Mayer-Schönberger i Kenneth Cukier, badacze zjawiska *big data*, rozpatrują je w kategorii rewolucji, „która zmieni nasze myślenie, pracę i życie”<sup>9</sup>.

## 2. *Self-tracking* jako sposób na samodoskonalenie

Świat tonie w strumieniu danych. Internet pęka w szwach od nadmiaru informacji. Problem ten zilustrował w błyskotliwy sposób Neil Postman:

<sup>6</sup> Ł. Iwasiński, *Spoleczne zagrożenia danetyzacji rzeczywistości*, [w:] *Nauka o informacji w okresie zmian. Informatologia i humanistyka cyfrowa*, red. B. Sosińska-Kalata, Warszawa 2016; B. Keogh, I. Richardson, *Waiting to play. The labour of background games*, „European Journal of Cultural Studies” 21, 2018, nr 1, s. 137.

<sup>7</sup> K. Leśniak-Moczuk, *Spoleczeństwo równości czy zniewolone danetyzacją?*, „Nierówności Społeczne a Wzrost Gospodarczy” 52, 2017, nr 4, s. 240.

<sup>8</sup> M. Tabakow, J. Korczak, B. Franczyk, *Big Data — definicje, wyzwania i technologie informatyczne*, „Informatyka Ekonomiczna Business Informatics” 2014, nr 1 (31), s. 141.

<sup>9</sup> V. Mayer-Schönberger, K. Cukier, *Big Data. Rewolucja, która zmieni nasze myślenie, pracę i życie*, przeł. M. Głatki, Warszawa 2014.

dżin, który wychynął z butelki, głosząc, że informacja jest nowym bogiem kultury, był oszustem. Rozwiązał oczywisty dla wszystkich problem niedoboru informacji. Nie ostrzegł jednak przed znacznie bardziej widocznymi niebezpieczeństwami jej nadmiaru<sup>10</sup>.

Pomimo rosnącego przeciążenia informacją obecnie — w dobie powszechności urządzeń i aplikacji mobilnych — ludzie świadomie i z własnej woli generują petabajty danych. Jednym z ich źródeł są aplikacje wspomagające popularną obecnie praktykę pozyskiwania różnego rodzaju danych na swój temat. Zjawisko to nosi nazwę self-trackingu, w literaturze polskiej określane jest także jako samośledzenie. Polega ono na stałym monitorowaniu i konwertowaniu na dane aktywności życiowej i parametrów związanych z funkcjonowaniem własnego organizmu. W konsekwencji *self-tracking* prowadzi do personalizacji ludzkiego organizmu i określenia jego indywidualnych potrzeb<sup>11</sup>.

Ludzie zbierają informacje, które w ich przekonaniu wpływają na jakość ich egzystencji. Wierzą, że w ten sposób wzmocnią kontrolę nad swoim życiem i będą zarządzać nim bardziej efektywnie. Chcą poprawić kondycję, usprawnić gospodarowanie czasem i zmienić nawyki. „Mierzą, ważą i analizują” wszystko, co da się skwantyfikować i zamienić na ciąg bitów. Szukają odpowiedzi na pytania, które bez wspomagania technologii pozostałyby bez odpowiedzi: Ile kroków dziennie przechodzę? Ile kalorii spalę? Jak szybko bije moje serce? Za pomocą samośledzenia udaje im się uchwycić to, co normalnie byłoby poza ich kontrolą<sup>12</sup>. Zbierają i analizują przedstawione w postaci wykresów i liczb dane, aby monitorować swoje osiągnięcia i na tej podstawie oceniać, czy sprościli ustalonym wcześniej celom. *Self-tracking* jest swoistym lustrem, w którym się przeglądają, czytają historię o sobie, zaklętą w zwizualizowanych danych. Dlaczego ludzie to robią? Czego dowiadują się o sobie, angażując się w praktykę samokontroloowania, i jak tę wiedzę pożytkują?

Współczesna kultura gloryfikuje młody wygląd i sprawność, promuje zachowania charakterystyczne dla młodych ludzi. Zapanowała moda na młodość, co pociąga za sobą wymierne skutki w postaci powstania nowego typu społeczeństwa, tak zwanego społeczeństwa odmłodzonego. Jak pisze Anna Marianowska,

starzejące się społeczeństwo — społeczeństwo „siwiejące” i „pomarszczone”, przechodzi swoistą metamorfozę w kierunku społeczeństwa młodego, a raczej odmłodzonego, i staje się społeczeństwem „wygladzonym” czy też „naciągniętym” w rozumieniu dosłownym<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 2004, s. 78.

<sup>11</sup> M. Wróblewski, *Nowe szaty healthismu. Self-Tracking, neoliberalizm i kapitalizm kognitywny*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica” 58, 2016, s. 16.

<sup>12</sup> Zob. więcej F. Krämer, D. Klinge, *Körper als formbare Formungsinstrumente. Zur Art und Weise der Körperthematization in Self-Tracking-Werbebildern im Internet*, [w:] *Self-Tracking, Selfies, Tinder und Co. Konstellationen von Körper, Medien und Selbst in der Gegenwart*, red. D. Rode, M. Stern, Bielefeld 2019, s. 212.

<sup>13</sup> A. Marianowska, *Transmisja młodości w dorosłość*, „Edukacja Dorosłych” 2017, nr 1, s. 102.



W dążeniu do sprostania tym wymogom współczesnych czasów człowiek jest skłonny zrobić wiele: od regularnych intensywnych ćwiczeń fizycznych po poddanie się kosztownym i ryzykownym zabiegom medycyny estetycznej. Współczesny człowiek skupia się na sobie i swoim wizerunku. Chce być zdrowy, sprawny i dobrze zorganizowany. Chce panować nad swoim życiem, sprawować nad nim pełną kontrolę. Przejmuje odpowiedzialność za rozwój osobisty i samodoskonalenie. Z pomocą w osiągnięciu ustalonych celów śpieszą tysiące aplikacji mobilnych dostępnych na rynku. Niczym trener personalny i *coach* pomogą one poprawić kondycję, osiągnąć zgrabniejszą sylwetkę, zmienić lub wyeliminować złe nawyki. Chcesz być zdrowszy, szczuplejszy i pełen energii? Jedz zdrowo, licz kalorie, biegaj, pływaj, nie pal. I wszystko notuj!

Jedynie kwestią czasu było, aby ludzie zaczęli na dużą skalę wykorzystywać możliwości, jakie stwarza współczesna technologia ubieralna. Sensory, obecnie powszechnie już dostępne i stosunkowo niedrogie, policzą przebyty dystans, aplikacja zapamięta i przetworzy informacje o liczbie spożytych kalorii czy wypalonych papierosów. Lub pomoże w pozbyciu się tego nałogu.

### 3. Dzieje self-trackingu

Początków fenomenu self-trackingu upatruje się w powstaniu ruchu technoutuzjastów o nazwie Quantified Self, założonego w Stanach Zjednoczonych w 2007 roku przez dziennikarzy związanych z czasopismem „Wired” — Gary’ego Wolfa i Kevina Kelly’ego. Ideą ruchu była dążność do poznania siebie przez kolekcjonowanie i analizę stosownych danych. Wokół ruchu skupiały się osoby zaangażowane w kontrolę wszelkiego rodzaju informacji biologicznych, fizycznych, behawioralnych lub środowiskowych. Ludzie ci wierzyli, że wnikliwa ich analiza pozwoli im na lepsze rozumienie samych siebie. Czasy największej popularności ruchu już minęły, jednak wciąż skupia on kilkadziesiąt tysięcy członków rozproszonych na całym świecie. Spotykają się oni kilka razy w roku na spotkaniach regularnie organizowanych w różnych miastach, na których dzielą się swoimi doświadczeniami, pomysłami i sugestiami na temat tego, jak w kreatywny sposób spożytkować kolekcjonowane informacje<sup>14</sup>.

*Self-tracking* ma ugruntowaną już i uznaną pozycję w medycynie. Możliwość kolekcjonowania i przetwarzania danych opisujących parametry organizmu ludzkiego jest potężnym narzędziem wspomagania diagnostyki lekarskiej. W wyniku ciągłego monitorowania parametrów życiowych (poziomu cukru we krwi czy ciśnienia tętniczego) uzyskiwane są cenne dane, które dają nowe spojrzenie na choroby i dolegliwości pacjentów<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> F. Dudhwała, *Redrawing Boundaries Around the Self: The Case of Self-Quantifying Technologies*, [w:] *Quantified lives and vital data exploring health and technology through personal medical devices*, red. R. Lynch, C. Farringtonred, London-Cambridge 2018, s. 100.

<sup>15</sup> I. Urteaga et al., *Phenotyping Endometriosis through Mixed Membership Models of Self-Tracking Data*, „Proceedings of Machine Learning for Health Care” 2018, s. 1–22.

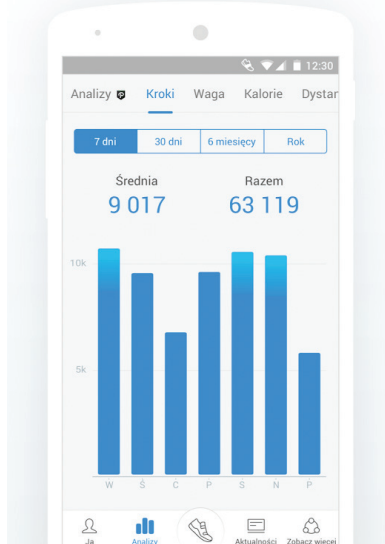
## Badź aktywny

Poczuj się świetnie



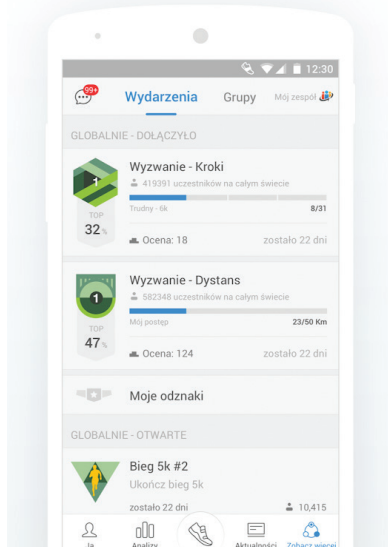
## Śledź swoje kroki

Analizuj wyniki



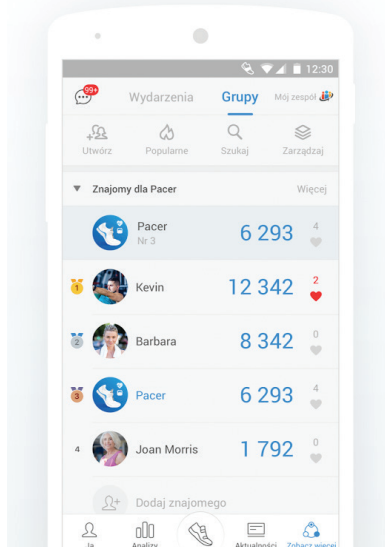
## Świetne wyzwania

Pobij swoje cele



## Dodaj sobie motywacji

Dla najbliższych



Rysunek 2. Zrzuty ekranów działania *Pacer Health* — przykładowej aplikacji self-trackingowej

Źródło: <https://play.google.com/store/apps/details?id=cc.pacer.androidapp&hl=pl&gl=US> (dostęp: 12.12.2019).

W ogromnej większości jednak kolekcjonowanie i analiza własnych danych nie wynika z medycznych pobudek. Ludzie rejestrują swoje życie, aby pogłębić wiedzę o sobie i zoptymalizować swoje zachowanie<sup>16</sup>. Swoje osiągi porównują z wynikami innych i sprawdzają, czy uzyskane wartości mieszczą się w granicach normy. Tu jednak pojawia się problem, na którym pochyłają się Gina Neff i Dawn Nefus. Czym bowiem jest norma i czy odniesienie do niej zawsze ma sens? Czasem norma jest synonimem ideału, innym razem sprowadza się do określenia zakresu najczęściej występujących wartości. Odmiennie wyniki nie zawsze są anomalią, jednak kulturowo odczytywane są jako problem, być może nawet wymagający pomocy lekarskiej<sup>17</sup>. W ten sposób zakłócone zostały relacje między zdrowiem a jego brakiem, gdyż „zdrowie przekształcone zostało w stan nieustannie niepewny, który zależy od ciągłej czujności, oceny i interwencji”<sup>18</sup>. Zachowania, które tradycyjnie nie były nigdy uznawane za szkodliwe, takie jak na przykład zbyt długi sen, nieregularne spożywanie posiłków, zbyt mała aktywność ruchowa, dziś postrzegane są jako zachowania niezdrowe lub wręcz patologiczne<sup>19</sup>.

Odrębną grupę aplikacji self-trackingowych tworzą narzędzia do kontroli nastroju, pomagające dbać o zdrowie i komfort psychiczny. Algorytmy przetwarzają dane wprowadzane przez użytkownika do aplikacji, analizują zmiany jego nastroju, badają, jakie czynniki i zdarzenia wpływają na te zmiany. W informacji zwrotnej aplikacja podpowiada, jak poprawić swoje samopoczucie, zredukować stres i dbać o równowagę psychiczną. Przy wynikach wskazujących na depresję bądź inną sytuację kryzysową sugeruje się skierowanie o pomoc do specjalisty.

*Self-tracking* jest pojęciem stosunkowo nowym, jednak praktyki opisujące ten termin wcale nowe nie są — ewoluowały wraz z kolejnymi urządzeniami umożliwiającymi śledzenie siebie. Już wiele wieków temu ludzie obserwowali swoje ciało, analizowali podejmowaną aktywność. Przyłożoną do czoła dłoń zastąpił termometr lekarski. Z łazienkową wagą łatwiejsze stało się utrzymanie prawidłowej masy ciała. Kobiety kontrolowały swoją płodność poprzez codzienny zapis obserwacji swojego organizmu, później jako matki zaznaczały zmieniającą się wzrost swoich pociech kolejnymi liniami na futrynie drzwi.

Postać Benjamina Franklina znana jest wszystkim, ale tylko nieliczni wiedzą o jego skłonności do monitorowania własnego życia w celu jego udoskonalenia. Proces ten rozpoczął on od wyznaczenia sobie kilkunastu życiowych celów. Każdego dnia systematycznie notował wszystkie swoje działania. Notatki zamieniał

<sup>16</sup> D. Lupton *et al.*, *Lively Data, Data Sense, and Data Contexts*, „International Journal of Communication” 12, 2018, s. 648.

<sup>17</sup> F. Dudhwała, *op. cit.*, s. 38.

<sup>18</sup> N.D. Schüll, *Data for life. Wearable technology and the design of self-care*, „BioSocieties” 11, 2016, nr 3, s. 2.

<sup>19</sup> Por. K.V. Kreitmair, M.K. Cho, *The neuroethical future of wearable and mobile health technology*, [w:] *Neuroethics. Anticipating the future*, red. J. Illes, Oxford 2017, s. 99.

na dane, a dane na tabele i wykresy, które następnie analizował pod kątem przybliżania się do osiągnięcia zamierzonych celów. Tę praktykę kontynuował przez całe życie. Jak twierdził, pomogło mu to w lepszym poznaniu własnych zalet i ich pielęgnowaniu. Zachowanie Franklina nie było niczym niezwykłym w XVIII wieku. Codzienne śledzenie własnej aktywności i wpisywanie wyników do pamiętników było w owych czasach praktyką dość powszechną<sup>20</sup>.

Licznych aktywności bez wspomagania sensorów, urządzeń mobilnych, algorytmów przetwarzających dane po prostu zmierzyć i policzyć się jednak nie dało. Dziś notes i ołówek zastąpiła technologia. Upowszechnienie sensorów zautomatyzowało proces samokontroli, osadzając go w urządzeniach codziennego użytku, smartfonach i smartwatchach. Zwiększył się więc obszar śledzenia, a projektanci zadbali o atrakcyjną i przejrzystą wizualizację wyników. To jednak wciąż zbyt mało, aby tłumaczyło obecną popularność tego zjawiska.

#### 4. Self-tracking zgamifikowany

Nikogo nie trzeba przekonywać, jak ważne jest osobiste zaangażowanie i systematyczność w dążeniu do celu. Wytrwałość i konsekwencja to podstawa sukcesu, jeśli jego osiągnięcie opiera się na podejmowaniu rozciągniętego w czasie działania. Nie dojdziemy do idealnej wagi, stosując zdrową dietę jedynie przez tydzień. Nie poprawimy kondycji, ćwicząc sporadycznie, raz na jakiś czas. Niestety nawet największy zapal z czasem zwykle maleje. Motywy, dla których podjęte zostały działania, stają się jakby mniej istotne. Lista postanowień na nowy rok zwykle przez wiele lat wygląda podobnie: te same cele do zdobycia, te same nawyki do zmiany. I w krótkim czasie powrót do starych przyzwyczajzeń, by za jakiś czas ponownie podjąć te same wyzwania.

Obecnie większość aplikacji self-trackingowych nosi znamiona systemów grywalizacyjnych<sup>21</sup>. Pojęcie grywalizacji łączy z sobą dwa komponenty: grę i rywalizację. Jest ono wykorzystaniem mechaniki i technik stosowanych przy projektowaniu gier w kontekstach osadzonych w realnym życiu, niezwiązanych z gramami. Jej głównym celem jest angażowanie i motywowanie ludzi do osiągania pożądanego przez nich celów przez modyfikowanie ludzkich zachowań oraz rozwiązywanie problemów. Jednym z elementów decydujących o powodzeniu grywalizacji jest odpowiednio zorganizowany system nagradzania. Odznaki, punkty i wirtualne nagrody mobilizują użytkowników do wzmożenia działań, premiując pewne zachowania i działania.

<sup>20</sup> G. Neff, D. Nafus, *op. cit.*, s. 16.

<sup>21</sup> Inną, powszechnie używaną, nazwą systemu grywalizacyjnego jest „gamifikacja” — pojęcie bezpośrednio nawiązujące do anglojęzycznego terminu *gamification*.



Rysunek 3. Aplikacja *Aktywność* na zegarku Apple Watch — przykładowe ekrany

Źródło: <https://support.apple.com/pl-pl/HT204517> (dostęp: 12.12.2019).

Grywalizacja wykorzystuje naturalną skłonność człowieka do zabawy i przyjemność, jaką czerpie on z rywalizacji z innymi uczestnikami systemu. Śledzenie swoich osiągnięć na liście rankingowej, wymiana uwag i wzajemna motywacja do realizacji podjętych celów pomiędzy użytkownikami systemu to aktywności doskonale wpisujące się w trendy współczesnej komunikacji. Obecnie większość aplikacji self-trackingowych ma zaimplementowane funkcje społecznościowe. W ten sposób wokół systemu grywalizacyjnego buduje się wzajemnie wspierająca się społeczność zorientowana na te same cele. Ich członkowie motywują się do realizacji podjętych celów, zapraszają przyjaciół do konkurowania lub wspierania ich działań. W tym kontekście *self-tracking* może przyjąć formę zgamiifikowania życia w celu poprawy jego jakości. Element zabawy zachęca do podejmowani wyzwań, a element rywalizacji zwiększa motywację do działania. *Self-tracking* wspomagany aplikacją niesie z sobą natychmiastową informację zwrotną na temat tego, czy — i w jakim stopniu — podejmowane wysiłki są skuteczne. A to motywuje do większej kontroli i ustalania kolejnych celów. Co istotne, nie są wymagane żadne umiejętności techniczne ani wiedza naukowa, aby uzyskać interpretację kolekcjonowanych informacji.

W ostatnich latach szybko wzrasta popularność różnego rodzaju sensorów i urządzeń wspomagających monitorowanie parametrów życiowych przy równoczesnym spadku ich cen. A to przekłada się na rosnącą liczbę użytkowników angażujących się w aktywność *self-trackingową*. Kryteria decydujące o tym, kogo można nazwać aktywnie zaangażowanym użytkownikiem, nie są jednak jasno określone. Smartwatch na nadgarstku może być tylko modnym gadżetem, tak jak kiedyś ręczny zegarek mechaniczny. Warto zaznaczyć, że wiele osób po krótkim czasie użytkowania aplikacji self-trackingowej, gdy zaspokoi wstępną ciekawość, rezygnuje z dalszego jej użytkowania i usuwa ją ze swojego smartfona. W takich przypadkach krótkie zaangażowanie w *self-tracking* podejmowany jest ze zwykłej ciekawości i chęci poznania nowych, interesujących rzeczy. W większości

przypadków temu właśnie służy instalowanie licznych aplikacji do monitorowania i śledzenia przeróżnych parametrów związanych z otaczającym nas światem. Ludzie monitorują poziom hałasu, ciśnienie atmosferyczne i wilgotność powietrza i czerpią przyjemność z pozyskiwania tej nie zawsze przydatnej im w danym momencie wiedzy.

## 5. Ciemna strona self-trackingu

Bez względu na motywy angażowania się w *self-tracking* trzeba mieć świadomość, że gromadzenie i przetwarzanie dużych danych to także liczne zagrożenia. Analiza wielkich danych to bowiem nadmierna kontrola każdego aspektu życia, możliwość śledzenia wszystkiego, co ludzie robią, co i gdzie kupują, w jakich obszarach się przemieszczają, czym się interesują i czego szukają w sieci. „Wielkie dane” to paliwo, którym karmi się machina społecznej inwigilacji, odzierająca użytkowników nowych technologii z prywatności. Ludzie upubliczniają w sieci swoje życie, pozbawiają się prywatności, publikując nawet bardzo intymne historie. Jednak dopiero technologia ubieralna stworzyła sytuację, w której gromadzone są ogromne ilości danych wrażliwych, następnie przechowywanych w różnych cyfrowych bazach danych, których bezpieczeństwa nigdy nie można być całkowicie pewnym<sup>22</sup>.

Krytyka self-trackingu jako przykładu manifestacji rozwoju współczesnej technologii ma też swoje korzenie w filozofii. Martin Heidegger, jeden z największych filozofów XX wieku, traktując technologię jako środek do celu, przestrzegał przed złym wykorzystaniem możliwości, jakie ona stwarza, i przed wymknięciem się techniki spod władzy człowieka<sup>23</sup>. Podążając za myślą niemieckiego filozofa, można by wysnuć wnioski, że praktyka samośledzenia zakłada redukcjonistyczny model umysłu, szczególnie w kontekście obaw Heideggera, że technologia może przekształcać ludzi w mierzalne i podatne na manipulację rzeczy, ostatecznie „redukując istoty do nie-istot”<sup>24</sup>.

Nie da się jednak zredukować ludzkich zachowań do zjawisk poddających się śledzeniu przez technologię ubieralną lub aplikacje na smartfony. Kolekcjonowane w aplikacjach self-trackingowych statystyki danych mogą prowadzić do mylnych wniosków; to intensywne emocje powodują wzrost tętna, a nie na odwrót. Ponadto skwantyfikowane dane przedstawiają tylko wycinek rzeczywistości mającej miejsce w chwili ich rejestrowania. Brakuje tu odniesienia do szerszego kontekstu

<sup>22</sup> S. Matthewman, *Theorising Personal Medical Devices*, [w:] *Quantified lives and vital data...*, s. 36.

<sup>23</sup> M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, [w:] *idem, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 225–226.

<sup>24</sup> K.V. Kreitmair, M.K. Cho, *op. cit.*, s. 101.



środowiskowego, fizjologicznego czy mentalnego. Co najistotniejsze, próba dostosowania swoich zachowań do celu, którym jest osiągnięcie pożądaných wartości liczbowych, może skutkować nieosiągnięciem celu wyższego, jakim jest uzyskanie lepszego samopoczucia i zadowolenia z własnych poczynań<sup>25</sup>.

## Zakończenie

Opanowana przez technologię kultura zawładnęła człowiekiem. Określa ona jego status i tożsamość, kreuje wizję świata i wspomaga jego codzienną aktywność. Zawładnęła nim, lecz go nie zniewoliła. Nie ziściły się czarne scenariusze wieszczące destrukcyjny wpływ na człowieka kolejnych, nowych w swoim czasie, mediów. Platon głosił krytykę pisma, Postman ostrzegał przed skutkami telewizji. Jednak pismo nie zabiło mowy, druk nie zabił pisma, a kino nie wyparło druku. W nieuchronny sposób świat mediów się zmienia, te nowo powstałe konwergują z mediami już istniejącymi, budując nową medialną rzeczywistość.

Od zarania wieków technologia wprowadza nowe praktyki i zwyczaje. Dorożkę zastąpił samochód, odźwiernego wyparł automatyczny mechanizm otwierania drzwi. Technologia kształtuje więzi społeczne, tworzy nowe środki i metody podejmowania kontaktów międzyludzkich. Zawsze też obawiano się konsekwencji, jakie pociągnie za sobą jej nadmierna konsumpcja. Jako główny argument w humanistycznej tradycji wysuwano tezę, że technologia dehumanizuje człowieka. Zgodnie z tezą Marshalla McLuhana każda nowa technologia wytwarza własne środowisko i dokonuje swoistej protetyki, poszerzając możliwości ludzkiego ciała i jego zmysłów. Historia cywilizacji zaś jest nierozzerwalnie związana z rozwojem mediów i technologii, pozwalającej wyjść ludzkości poza jej ograniczenia<sup>26</sup>.

Fasadę starożytnej świątyni Apollina w Delfach zdołał grecki napis: γνῶθι σεαυτὸν, co oznacza: „Poznaj samego siebie”. W jednej z wersji przyjmuje się, że jest to odpowiedź wyroczni na pytanie Chilona o to, czego powinien nauczyć się człowiek w pierwszej kolejności. Słowa te interpretowano jako wezwanie do realistycznej samooceny człowieka. Miały być one kluczem do zrozumienia, co pozostaje w sferze jego możliwości, a co poza nią wykracza. Były też ostrzeżeniem przed fałszywą, zawyżoną oceną samego siebie<sup>27</sup>. Dziś można się pokusić o dość przewrotną parafrazę delfickiego wezwania i ująć ją w słowach „skwantyfikuj samego siebie”. Idea nawiązująca do transformacji własnego umysłu wciąż pozostaje jednak ta sama.

Obserwujemy dziś dynamiczne zmiany w relacjach człowiek–technologia. Ale wciąż pozostają te same problemy i pytania o wpływ technologii na życie

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>27</sup> M. Reiser, *Poznaj sam siebie! Samopoznanie w starożytności i chrześcijaństwie*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”1993, nr 1, s. 1–2.



człowieka. Czy *self-tracking* pomaga stać się lepszym człowiekiem? Technologia nie jest ani dobra, ani zła, jak twierdzi Melvin Kranzberg<sup>28</sup>. Z kolei niemiecki filozof Hans Jonas, uczeń wspomnianego wcześniej Martina Heideggera, postulował, aby technologia była postrzegana jako przedmiot kontroli człowieka, służący jego duchowemu dobru<sup>29</sup>. Rzecz więc w tym, aby umiejętnie i racjonalnie wykorzystać ją do budowania „lepszego ja”, ze świadomością, że jest ona wyłącznie narzędziem pomocnym w realizacji podejmowanych w życiu wyzwań.

## Bibliografia

- Culkin J.M., *A Schoolman's Guide to Marshall McLuhan*, „Saturday Review” 1967, <https://web.space.royalroads.ca/llefevre/wp-content/uploads/sites/258/2017/08/A-Schoolmans-Guide-to-Marshall-McLuhan-1.pdf>.
- Dudhwala F., *Redrawing Boundaries Around the Self: The Case of Self-Quantifying Technologies*, [w:] *Quantified lives and vital data exploring health and technology through personal medical devices*, red. R. Lynch, C. Farringtonred, London-Cambridge 2018, s. 97–123.
- Edbauer Rice J., *Overhearing. The Intimate Life of Cell Phones*, [w:] *Small Tech. The Culture of Digital Tools*, red. B. Hawk, D.M. Rieder, O. Oviedo, Minneapolis-London 2008.
- Heidegger M., *Pytanie o technikę*, [w:] *idem, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 224–255.
- Iwasiński Ł., *Spoleczne zagrożenia danetyzacji rzeczywistości*, [w:] *Nauka o informacji w okresie zmian. Informatologia i humanistyka cyfrowa*, red. B. Sosińska-Kalata, SPB, Warszawa 2016, s. 135–146.
- Keogh B., Richardson I., *Waiting to play. The labour of background games*, „European Journal of Cultural Studies” 21, 2018, nr 1, s. 13–25.
- Krämer F., Klinge D., *Körper als formbare Formungsinstrumente. Zur Art und Weise der Körperthematisierung in Self-Tracking-Werbebildern im Internet*, [w:] *Self-Tracking, Selfies, Tinder und Co. Konstellationen von Körper, Medien und Selbst in der Gegenwart*, red. D. Rode, M. Stern, Bielefeld 2019, s. 103–126.
- Kranzberg M., *Technology and history*, „Technology and Culture” 27, 1986, nr 3, s. 544–560.
- Kreitmair K.V., Cho M.K., *The neuroethical future of wearable and mobile health technology*, [w:] *Neuroethics. Anticipating the future*, red. J. Illes, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 80–107.
- Leśniak-Moczuk K., *Spoleczeństwo równości czy zniewolone danetyzacją?*, „Nierówności Społeczne a Wzrost Gospodarczy” 52, 2017, nr 4, s. 235–246.
- Lupton D., Pink S., LaBond C.H., Sumartojo Sh., *Lively Data, Data Sense, and Data Contexts*, „International Journal of Communication” 12, 2018, s. 647–665.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
- Marianowska A., *Transmisja młodości w dorosłość*, „Edukacja Dorosłych” 2017, nr 1, s. 101–111.
- Matthewman S., *Theorising Personal Medical Devices*, [w:] *Quantified lives and vital data exploring health and technology through personal medical devices*, red. R. Lynch, C. Farringtonred, Palgrave Macmillian, London-Cambridge 2018, s. 17–43.

<sup>28</sup> M. Kranzberg, *Technology and history*, „Technology and Culture” 27, 1996, nr 3, s. 545.

<sup>29</sup> S. Warzeszak, *Martina Heideggera filozofia i etyka techniki*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 15, 2002, s. 242.

- Mayer-Schönberger V., Cukier K., *Big Data. Rewolucja, która zmieni nasze myślenie, pracę i życie*, przeł. M. Głątki, MT Biznes, Warszawa 2014.
- Neff G., Nafus D., *Self-Tracking*, MIT Press, Cambridge-London 2016.
- Orzeł B., *Aplikacja mobilna jako zjawisko kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Postman N., *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, MUZA, Warszawa 2004.
- Powers W., *Wyłoguj się do życia*, przeł. E. Kleszcz, PWN, Warszawa 2014.
- Reiser M., *Poznaj sam siebie! Samopoznanie w starożytności i chrześcijaństwie*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1993, nr 1, s. 1–11.
- Schüll N.D., *Data for life. Wearable technology and the design of self-care*, „BioSocieties” 11, 2016, nr 3, s. 317–333.
- Tabakow M., Korczak J., Franczyk B., *Big Data — definicje, wyzwania i technologie informatyczne*. „Informatyka Ekonomiczna Business Informatics” 2014, nr 1 (31), s. 138–153.
- Urteaga I., McKillop M., Lipsky-Gorman Sh., Elhadad N., *Phenotyping Endometriosis through Mixed Membership Models of Self-Tracking Data*, „Proceedings of Machine Learning for Health Care” 2018, s. 1–22.
- Warzeszak S., *Martina Heideggera filozofia i etyka techniki*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 15, 2002, s. 229–250.
- Wróblewski M., *Nowe szaty healthismu. Self-Tracking, neoliberalizm i kapitalizm kognitywny*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Sociologica” 58, 2016, s. 7–25.

## Self-tracking as a cultural phenomenon supporting self-knowledge processes

### Summary

The article analyses the popularity of self-tracking as one cultural phenomenon. The practice of tracking one's activity and controlling life parameters is not new, but nowadays it has been popularised and entered into a group of new, cultural trends. This process is strongly related to the development of technology, the Internet of Things and mobile solutions. On the other hand, to outline the full picture of the phenomenon of self-tracking, it should be considered in different cultural contexts, taking into account social factors and current fashions and trends.

**Barbara Kita**

ORCID: 0000-0003-3616-9863

Uniwersytet Śląski

## O kilku związkach Chrisa Markera z kulturą popularną

**Słowa kluczowe:** Chris Marker, pamięć, gra wideo, CD-ROM

**Keywords:** Chris Marker, memory, video game, CD-ROM

W bogatej twórczości francuskiego awangardzisty oraz eksperymentatora w zakresie technologii i mediów można odnaleźć interesujące związki z kulturą popularną, która zwykle nie idzie w parze z niszowymi eksperymentalnymi dziełami. Chris Marker nie zawsze był jednak jedynym aktywnym sprawcą tychże doświadczeń popkulturowych. Już jego słynna fotopowieść *Pomost* z lat sześćdziesiątych XX wieku doczekała się adaptacji zrealizowanej w ramach kina gatunkowego spod znaku science fiction — *12 małp* w reżyserii Terry’ego Gilliana (1995). Także sam Marker, artysta nieustannie poszukujący nowych form wyrazu, nie pozostawał jednak nieczuły na nowości techniczne i wykorzystywał nowe media w swej twórczości, która ewoluowała od dokumentów-esejów, krótkometrażowych eksperymentów wideo (*Zapping Zone*, 1985–1994) po interaktywny CD-ROM: *Immemory* (1997), co sprzyjało otwarciu na nowych odbiorców. Zafascynowany kolejnymi możliwościami technologicznymi sprawnie poruszał się wśród nowych technologii, adaptując grę wideo (*Level 5*, 1996) oraz wkraczając do rzeczywistości wirtualnej (blog Guillaume’a z Egiptu, począwszy od 2007 roku), tym samym wchodząc w obszar popkulturowych praktyk.

Prześledzenie twórczości awangardowego artysty w kontekście szeroko pojętej kultury popularnej jest interesującym tropem. Okazuje się bowiem, że niezależnie od medium oraz tego, czy Marker stawał się inspiracją dla kina rozrywkowego, czy też sam rozwijał swe działania, wstępując w rejony kultury popularnej, zasadnicze tematy jego twórczości pozostawały niezmiennie. Zastanawiając się

nad istniejącymi powiązaniem tego twórcy z kulturą popularną, chciałabym podzielić się pewnymi spostrzeżeniami.

Marker niejednokrotnie wychodził ze swymi dziełami w obieg odbiorczy poza przestrzeń muzealną, tym samym poszerzając odbiór swych dzieł poza sztukę elitarną, *stricte* awangardową. Zwracam również uwagę na to, iż mają one różną wartość ze względu na estetykę medium, którym się posługiwał, ale niezależnie od wszystkiego jako twórca poszukujący nowych sposobów wyrazu oraz wielbiciel nowinek technicznych, który pozostając czuły na to, co się wokół niego dzieje, zawsze konsekwentnie wyrażał w swych różnorodnych działaniach przywiązanie do kwestii pamięci. Temat ten zresztą powraca zarówno w opracowaniach jego twórczości, w jego dokumentach esejach, krótkich filmach określanych jako haiku, jak i w filmach fabularnych i innych formach, które wyrażały jego złożone zainteresowania. Słowo „pamięć” jest zatem nieustannym leitmotiwem na jego artystycznej drodze oraz kluczem do jego twórczości, skwapliwie rozpracowywanym przez znawców jego dorobku: Raymonda Belloura, Guy Gauthiera i Philippe’a Dubois, by wspomnieć najbardziej znanych.

Twórczość francuskiego artysty awangardowego, filmowca, twórcy wideo i fotografika, dokumentalisty, eksperymentatora w zakresie nowych technologii, multimediów, bricoleura Chrisa Markera dostarcza wielu inspiracji. Zmarł on w 2012 roku, w dniu swoich urodzin, przeżywszy pięćdziesiąt jeden lat, w czasie których był niezwykle aktywny w różnych dziedzinach twórczości, rozwijając swe autorskie koncepcje oraz zainteresowania, takie jak: historia, pamięć, tworzenie archiwum, fotografia, podróże, polityka, komentarz społeczny. Jednocześnie bardzo był ciekaw nowych technologii, które wykorzystywał, by przez lata przekazywać te same treści, myśli, bolączki świata. Podkreślał niezmiennie tematy dla siebie ważne, dając się poznać jako twórca niezwykle, z jednej strony, konsekwentnie kształtujący własny program, z drugiej zaś — otwarty na nowe sposoby przekazu wynikające z istnienia nowych mediów. To spowodowało, że widać ewolucję jego refleksji nie tyle może za sprawą dostępnych technologii — choć one z pewnością przyczyniły się do poszukiwania innych (może lepszych) sposobów wyrażania tego, co od lat pięćdziesiątych już go interesowało — ile traktowanie nowych mediów jako nośnika jego rozważań. Ma on bardzo bogatą filmografię, jednak jego dorobek od lat pięćdziesiątych w większym stopniu jest związany z mediami elektronicznymi oraz cyfrowymi. Doprawdy w całym jego życiorysie artystycznym trudno dopatrzeć się dzieł nieistotnych lub nieinteresujących z punktu widzenia formy poprowadzonej opowieści. Znać było w jego zapatrywaniu na świat wykształcenie filozoficzne (wszak był studentem Jeana-Paula Sartre’a) oraz ostry pazur komentatora rzeczywistości, zwłaszcza politycznej, niepozbawionego wszak poetyckiego spojrzenia na świat, ludzi i zwierzęta.

Był on przy tym postacią dość wszechstronnie utalentowaną, pragnąc być autorem totalnym w swych bardzo krótkich poematach wideo-haiku, krótkich metażach czy długich formach interaktywnych, pisząc teksty, komponując muzykę,

stwarzając obrazy, spajając wszystkie dostępne mu formy medialne montażem. Przyznał, iż nowe technologie stały się dla niego czymś, na co czekał całe życie, dały mu one bowiem całkowitą autonomiczność i niezależność w pracy, zagwarantowaną przez zdolność panowania nad materiałem od początku do końca<sup>1</sup>.

O jego wszechstronności świadczy nie tylko długa aktywność zawodowa, ale też wielka różnorodność materii, technologii i tematów podejmowanych w różnych okresach życia z mniejszym lub większym natężeniem. Marker umiejętnie łączy w dorobku swoje dwie największe pasje/obsesje: podróż i pamięć, jednocześnie doskonaląc formę eseju filmowego, tworzy montażowy majstersztyk z rozproszonych fragmentów filmów oraz fotografii (dla niektórych największe spośród wszystkich dzieł) — film *Bez słońca* (1982).

Lata dziewięćdziesiąte XX wieku to dla francuskiego reżysera etap rozwinięcia „dziedzictwa pamięci”, do którego poza wcześniejszymi dziełami należy włączyć także *Level Five* (1997) oraz *Immemory* (1997), prace stworzone już przy wykorzystaniu cyfrowych mediów czy interaktywnego CD-ROM-u.

Chciałabym się skupić przede wszystkim na trzech sposobach powiązania Markera z popkulturą:

— związku *Pomostu* (1962) z postapokaliptycznym filmem SF *12 małp* w reżyserii Terry’ego Gilliana z 1995 roku, który stanowi rodzaj inspiracji fotopowieścią Markera (choć bywa określany nawet jako jego adaptacja lub *remake*);

— wielopoziomowym nawiązaniu twórcy do gry wideo w filmie *Level 5* (1997);

— wykorzystaniu możliwości komputera w pracy *Immemory* (1995), początkowo udostępnionej zwiedzającym w Centre Pompidou, potem w 1997 roku dostępnej jako interaktywny CD-ROM.

Celowo pomijam różnorodne ślady/cytaty pochodzące z kultury popularnej (filmów amerykańskich, literatury) obecne w dziełach samego Markera na prawach swoistego cytatu, kolażu czy rodzaju *found footage*. Pojawiają się one bowiem przy okazji interpretacji każdego z utworów tyle, ile to konieczne w kontekście wykazania istotnych relacji między nimi.

Warto w perspektywie rozważania wzajemnych związków twórcy z kulturą popularną wspomnieć też o sporej ilości nawiązań do jego twórczości, zwłaszcza *Pomostu*, w pracach artystów wideo lub filmach. Irit Batsry<sup>2</sup> uważa nawet, że partykuły tego awangardowego dzieła można odnaleźć w prawie każdej pracy wideo oraz filmie eksperymentalnym. Można też sporządzić listę autorów zainspirowanych fotopowieścią *Pomost*. Jednym z nich jest Thierry Kunzel, który zrealizował nawiązujący do dzieła Markera także tytułem utwór *la Rejetée* (1974), którego kopia (ponoć) zaginęła<sup>3</sup>. W 1976 roku powstał projekt *Karine* Roberta

<sup>1</sup> Słowa Chrisa Markera wypowiedziane na początku *Immemory*.

<sup>2</sup> I. Batsry, cyt. za: S. Lischi, *Video: le (chouette) héritage de Marker. Notes about...*, [w:] *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, red. A. Habib, V. Paci, Paris 2008, s. 92.

<sup>3</sup> Informacja za: *ibidem*.

Cahena, na który składał się cykl fotografii dziewczynki od jej narodzin aż do szóstego roku życia. W krótkim filmie stworzonym z uporządkowanych fotografii można na moment dostrzec drgnięcie powiek dziecka, co stanowi ukłon w stronę *Pomostu* Markera, który w swym utworze z lat sześćdziesiątych umieścił jako jedyny widzialny ruchomy (filmowy) fragment wpisany w ciąg zmontowanych nieruchomych fotografii drgnięcie powiek bohaterki. Zresztą film Cahena poza tym, że jest rejestracją upływającego czasu, jest filmem o stosunku obrazów ruchomych i nieruchomych, tym bardziej kierując uwagę na *Pomost*. Lista autorów pozostających pod wpływem twórczości Markera nie jest skończona, jak sądzę, by wspomnieć choćby film dokumentalny poświęcony sylwetce japońskiego reżysera Yasujirō Ozu w reżyserii Wima Wendersa *Tokyo-Ga* (1985). Można w nim odnaleźć nawiązania do Markerowskiego *Bez słońca*, jednak nie jest to film, który można uznać za dzieło popkulturowe.

Swoją uwagę skupię na trzech pierwszych wskazanych powiązaniach Markera z kulturą popularną, ponieważ doskonale ukazują one różnorodność motywacji oraz strategii: wykorzystanie jego twórczości przez innych, wchodzenie w ten obszar przez samego twórcę, który stosując na swój sposób nowe techniki i media, wykroczył poza obszar awangardy, muzealnej przestrzeni, nadal eksplorując tematy jemu bliskie.

*Pomost* to fotopowieść, awangardowy film składający się z fotografii wprawionych w pozorny ruch przez odpowiedni montaż. W tym dwudziestoosmiominutowym arcydziele (zinterpretowanym między innymi przez Andrzeja Pitrusa<sup>4</sup>) artysta zawarł całą refleksję, którą następnie rozwija w kolejnych pracach. Podejmuje on bowiem refleksję na temat kwestii pamięci/niepamięci; przemijania/zapominania; zestawia z sobą historię indywidualną z Historią w ogóle; podejmuje namysł nad mocą obrazu, zajmują go możliwości eksperymentowania w ramach fotografii, filmu, wideo, co znacznie później dotyczy także mediów elektronicznych i cyfrowych. To opowieść o miłości, braku, poszukiwaniu pamięci, przywoływanych wspomnieniach, wyobraźni. Marker robi już tutaj subtelne aluzje do mistrza suspense Alfreda Hitchcocka, którego uczynił tu i w *Immemory* mistrzem opowiadania o pamięci, przede wszystkim czyniąc punktem odniesienia film *Zawrót głowy* (*Vertigo*, 1958). Natomiast Gilliam dokonuje swego rodzaju adaptacji utworu z lat sześćdziesiątych, tworząc obraz deliryczny, szybki, rozdrzany, z kreacjami Bruce'a Willisa, Brada Pitta, Madeleine Stowe. Wydawać by się mogło (poniekąd słusznie), że nie może być tu mowy o jakimkolwiek powinowactwie ideowym lub wierności, tak bardzo bowiem te filmy różnią się od siebie. Sądzę, iż Gilliam nawet niezbyt wiele zachowując z oryginału, w *12 małpach* spopularyzował fotonarrację Francuza. Widz, który ogląda bulimiczną wizję jednego z montypythonowców, w końcu jednak odnajduje informację o francuskim

<sup>4</sup> A. Pitrus, *Fundament pamięci — o „fotograficznej powieści” Chrisa Markera*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55.



oryginał — dzieje się to, kiedy zaczyna pogłębiać swą wiedzę na temat filmu Gilliana i przegląda choćby recenzje filmu.

Gilliam zaproponował widzom feerię fantastyczną, oryginalny, ironiczny spektakl na motywach historii Markera. Zachował przy tym z niej to, co najważniejsze: problematykę pamięci, wspomnień, opowieści miłosnej oraz podróży w czasie bohatera. Można jednakże uznać, że wiele jest filmów, które podejmują podobną problematykę, lecz Gilliam po prostu przyznał się wprost do swej inspiracji filmem z lat sześćdziesiątych. Zrobił jednak film na miarę XX wieku, korzystając z możliwości technologicznych kina oraz jego bogatej historii, z której używał ikonograficznych zestawów rodem z gatunku science fiction. Z tak zwanej poezji kontemplacyjnej awangardzisty stworzył złożoną narrację o podróży w czasie, a jego film stał się jednym z wyrazicieli pesymistycznych tendencji właściwych kinu postapokaliptycznych lat dziewięćdziesiątych. Ważne jednak jest to, co najbardziej upodobnia ten film do oryginału: narracja w całości filmu — podobnie jak u Markera — zmierzała do finału na lotnisku, zasadniczej klamry, czasowej i przestrzennej, wyrażonej pamiętnym zbliżeniem twarzy dziecka.

W tym *universum* wizualnym spod znaku *Pomostu* znajduje się także serial *12 małp*. Nie może być on jednak rozważany w kontekście inspiracji twórczością Markera, ponieważ niemal nic już nie pozostało w nim z francuskiego oryginału i niestety niewiele też z samego filmu Gilliana. Jest to dość odległa inspiracja, z akcentem położonym na stworzenie opowieści mieszczącej się w konwencji gatunku z pogranicza SF i filmu przygodowego. Opierając się raczej na motywach amerykańskiego filmu, twórcy wykorzystują pomysł przemieszczania się w czasie bohaterów, eksponując widowiskowość serii. Wspólne im (choć z różną intensywnością oraz oryginalnością) jest tworzenie ciągu obrazów, swego rodzaju przygód głównego bohatera, które uruchamia obraz o nieustalonym statusie, rodzaj pamiętki, sennego fantazmatu, który jest kanwą Armii 12 Małp.

Mottem obu filmów jest znamienna kwestia: „to historia człowieka o władniętego obrazem dzieciństwa” — u Markera te słowa padają bezpośrednio z ekranu; Gilliam nie jest tak dosadny, raczej krąży wokół tej kwestii, próbując wyeksponować odpowiednie momenty z życia bohatera. Ten sam obraz z dzieciństwa powtarza się w podróży bohatera kilka razy w różnych sytuacjach, w których przyszło mu się znaleźć, w wielu czasach, do jakich przypadkowo trafia niedoskonałym wehikułem czasu. W *Pomoście* bohater jest uwięziony pod ziemią po nuklearnej katastrofie III wojny światowej, natomiast w *12 małpach* zaprezentowano świat po katastrofie biologicznej, a w podróż wstecz, która ma na celu uratować świat przyszłości, wysłano więźnia z przeszłością kryminalną.

To różnice na miarę czasów, w których filmy powstały. Lata sześćdziesiąte to wciąż pamięć II wojny światowej, jej konsekwencji, mordów, obozów koncentracyjnych, Auschwitz, Hiroszimy i trwającej zimnej wojny, kiedy to byli wrogowie stają się sprzymierzeńcami i *vice versa*. Apokaliptyczna wizja Markera wynika z jego doświadczeń jako scenarzysty przejmującego dokumentu na temat Zagła-



dy: *Noc i mgły* (*Nuit et brouillard*, 1955, reż. Alain Resnais). Ascetyczne pomieszczenia z piętrowym łózkami, przypominające baraki obozów koncentracyjnych, ubogie wyposażenie naukowców wyprawy: hamak, bandaż na oczach bohatera oraz strzykawka — to ikonografia *Pomostu*. Eksperyment formalny Markera, osnuty wokół strachu przed kolejną wojną, w przemyślany sposób analizuje działanie pamięci, która jednocześnie może być narzędziem wspomnień i aparatem zapominania o traumie. Twórca balansuje na granicy pamięci intymnej oraz pamięci w ogóle, historycznej, zestawiając je z sobą, a nawet spajając je w jedno doświadczenie. Dialektyka między fotografią a kinem, czymś stałym, zapisanym i niezmiennym oraz samym ruchem, zmiennością i biegiem świata, z perspektywy technologii ujawnia mechanizm pamięci ludzkiej<sup>5</sup>. Raymond Bellour twierdzi, że „[ten] [f]ilm prezentuje się więc od razu jako złożona maszyna temporalna (przyszłość już miała miejsce, przeszłość nadejdzie), w której to ostatecznie koncept terażniejszości znajduje się w centrum”<sup>6</sup>.

Natomiast świat filmu Gilliana to rzeczywistość po ataku wirusa, po którym ludzkość jest na wymarciu, wycofując się pod ziemię w celu ocalenia własnego gatunku. Film jest świadectwem obaw przed laboratoryjnymi eksperymentami lat dziewięćdziesiątych, które mogą skutkować poszukiwaniem broni biologicznych, wizją konsekwencji awansu naukowców do świata polityki, obrazem wzrastającego chaosu świata.

W obu realizacjach istotną rolę odgrywa kobieta: w pierwszym jest obrazem, wspomnieniem, sentymentem, pewnym wyobrażeniem bohatera, do którego powraca jego pamięć. W drugim zaś to aktywna bohaterka, autorytet w dziedzinie psychiatrii, która podąża za swym pacjentem, w miarę rozwoju akcji stając się jego sprzymierzeńcem. Ta postać oddaje ducha epoki końca XX wieku, podejmuje rolę właściwą kobiecie w społeczeństwie postindustrialnym. Co ciekawe, reżyser nawiązuje jej postacią do bohaterki *Zawrotu głowy*, film Hitchcocka staje się bowiem kwintesencją obrazu kinematograficznego na temat działania pamięci. Podejmując ten temat, twórca thrillera wyznacza obowiązujący dla Markera i Gilliana sposób przedstawienia bohatera, który pragnie przypomnieć sobie przeszłość, ponieważ jest owładnięty wspomnieniami.

Podobnie jak w filmie z 1958 roku Kathryn Raily w pewnym momencie swej długiej ucieczki wraz z Cole’em farbuję włosy, zmieniając się z brunetki w blondynkę, co powinno zmylić pościg. Z kolei w thrillerze ta zmiana ma doskonale korrespondować ze wspomnieniem bohatera, granego przez Jamesa Stewarta. Odgrywa ona istotną rolę w przywracaniu pamięci bohatera, początkowo traktowanego jako chory umysłowo, później coraz bardziej skłaniając się do wersji wydarzeń człowieka, który cofa się w czasie, by zapobiec katastrofie spowodowanej przez

<sup>5</sup> Więcej na ten temat zob. B. Kita, *Pejzaże w mediach Chrisa Markera*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia De Cultura” 2018, nr 4, s. 78–85.

<sup>6</sup> Ph. Dubois, *La Jetée ou le cinématogramme de la conscience*, [w:] *Théorème. Recherches sur Chris Marker*, red. Ph. Dubois, Paris 2006, s. 21; jeśli nie podano inaczej, przeł. B.K.

organizację Armii 12 Małp. Kathryn zresztą rozpoznaje ona u niego „syndrom Kasandry”, sama stając się w miarę rozwoju dramaturgii postacią kasandryczną.

W *12 małpach* można dostrzec również echo rewolucyjnej i równie popularnej teorii Stephena Hawkinga<sup>7</sup>, która zawładnęła nie tylko wyobraźnią naukowców, ale też zbliżała zwykłych ludzi do zagadkowych i skomplikowanych teorii. *Krótka historia czasu* (1990) od lat pozostaje największym światowym bestsellerem, a jej tezy znalazły przełożenie na film, który jak mało jakie medium do lat dziewięćdziesiątych potrafił eksplorować złożoność czasu i był trafnym narzędziem ilustracji wywrotowych tez astrofizyka. Jego koncepcje fleszy czasowych znalazły rozwinięcia w propozycji futurystycznej rzeczywistości Gilliana, w której entropia jest wyrazem fleszu termodynamicznego, odczuwanie czasu przeszłego przez głównego bohatera to efekt fleszu psychologicznego, flesz zaś kosmologiczny wskazuje kierunek czasu, w jakim zmierza świat. Sam naukowiec nie wykluczał także możliwości podróży w czasie dzięki tunelom czasoprzestrzeni (a to stanowi niemal ilustrację zdolności przemieszczania się w czasie bohatera Gilliana).

Można spojrzeć na te dwa filmy jako dwie formy wypowiedzi o świecie swego czasu, rzeczywistości sprzed ponad pół wieku i trzy dekady później. Jeśli chodzi o estetykę tych filmów, różnią się one od siebie bardzo — w każdym zakresie. O ile można oba sklasyfikować jako narracje SF, które snują pewną czarną wizję świata przyszłości, o tyle na poziomie stylu oraz zastosowanego sposobu wypowiedzi widać zasadnicze różnice.

Świat Markera jest opowiedziany w oryginalny sposób. Zmontowane fotografie, których istotą jest nieruchomość, wprawiane są tu w ruch montażu i narracji, stwarzając wrażenie płynności<sup>8</sup>. Andrzej Pitrus<sup>9</sup> określa tę praktykę jako ruch skonstruowany, odpowiada on zresztą samej fabule filmu, która opowiada historię człowieka unieruchomionego, odbywającego podróż jedynie mentalnie. Brak ruchu filmowego, statyczne kadry stworzone z fotografii, których zadaniem jest przywoływanie przeszłości, korespondują z unieruchomionym bohaterem, zamkniętym w podziemnym laboratorium. Statyka filmu służy demonstrowaniu pracy pamięci, poszukiwaniu wspomnień, ich transformacji, stąd charakterystyczne powroty do dzieciństwa. Bohater tego filmu jest zamknięty w szczelnym świecie, nie wyrusza z miejsca, naukowcy wysyłają go w podróż mentalną w przeszłość (nadzieją na wspomnienie jest obraz z dzieciństwa), w której spotyka kobietę. Nieruchomość człowieka koresponduje z sytuacją świata po katastrofie: opuszczonego, pustego, wymarłego, bez szans na zmianę — świata unieruchomionego w zawieszeniu i śmierci.

<sup>7</sup> Na tę zależność zwróciła uwagę w swej szczegółowej analizie porównawczej Carolina Ferrer, *L'évolution de la fin: de la Jetée à 12 Monkeys*, „Erudit”, <https://www.erudit.org/en/journals/cine/1900-v1-n1-cine754/008707ar/> (dostęp: 10.06.2018).

<sup>8</sup> Zob. też B. Kita, *Refleksje o fotografii w twórczości Chrisa Markera*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 1, s. 15–29.

<sup>9</sup> A. Pitrus, *op. cit.*, s. 233.

*12 małp* to dla odmiany film szybki — dynamika akcji i zmieniających się obrazów współgra z prędkością rozprzestrzeniania się filmowego wirusa. Iteracje, repetycje, powroty protagonisty do przyszłości, jego aktywność oraz mobilność fizyczna stanowią wyraźny kontrast z fotograficzną statyką i komentarzem narratora w *Pomoście*. Cole znajduje się w nieustannym ruchu w przestrzeni (z krótkim wyjątkiem zamknięcia w zakładzie psychiatrycznym) i nieustannie odbywa podróże w czasie, szukając przyczyn epidemii, przeskakuje z 2035 (czas przyszły) do 1990 (przeszłość) i przez przypadek do 1917 (przeszłość), trafiając do okopów I wojny światowej, oraz do 1996 — okresu względnej teraźniejszości z punktu widzenia rzeczywistości, w której rozgrywa się trzon narracji. Gilliamowi udało się na miarę końca lat dziewięćdziesiątych stworzyć historię zachowującą zasadę oryginału, składając hołd żyjącemu wtedy jeszcze francuskiemu awangardziście oraz sprytnie przemycając szerokiej publiczności kinowej pamięć o nietypowym oryginale.

W *Level 5* z 1997 roku Marker nadal popularyzuje temat pamięci, tym razem inspirując się możliwościami komputera jako nowej maszyny domowej. Technologia numeryczna pozwoliła mu w najnowocześniejszy wówczas sposób podjąć kwestie pamięci. Główna bohaterka filmu, Laura (nawiązanie do *Laury* Otto Premingera, w czym znać ponownie przywiązanie francuskiego twórcy do klasyki kina amerykańskiego), by spełnić życzenie nieżyjącego przyjaciela, musi skończyć grę rozpoczętą przez niego wideo. Gra oparta jest na krwawym epizodzie z II wojny światowej, bitwie na Okinawie. Według Laurence Allard<sup>10</sup> film można zakwalifikować jako *home movie in high tech* dzięki radykalnemu dyspozytywowi — kobieta przed komputerem filmuje samą siebie i zwraca się do swego nieobecnego przyjaciela. To rodzaj domowego wideo unowocześnionego technologiami numerycznymi, które można zaprząć w służbę kommemoratywną. Narratorka (swego rodzaju *porte-parole* Markera) podejmuje i rozwija rodzaj „kultu zmarłych wywołanych w komputerze”<sup>11</sup>, tematyka śmierci jest obecna przez cały czas trwania filmu, a on sam mógłby być zatytułowany *Katakumby Cyfrowe*.

Oparcie przez Markera pomysłu filmu na grze strategicznej daje możliwości unowocześnienia jego własnej narracji o pamięci. To film dziwny, fikcja zawierająca fragmenty dokumentu, z elementami SF... a może odwrotnie. Sam tytuł *Poziom 5* już wprowadza semantykę gry, w której przechodzi się przecież kolejne poziomy (levele), pokonując dalsze etapy, by wygrać. Laura (która bywa tutaj utożsamiana z Markerem) zauważa, że nikt nie osiągnął piątego poziomu; orientując się coraz bardziej w grze, zadaje więc pytanie: „czy trzeba umrzeć, by osiągnąć poziom piąty?”. Marker stwarza tu iluzję interfejsu gry, w której bohaterka nawiguje, odgrywa rolę, podejmując co rusz próby ukończenia gry. Sam zaś twórca tworzy „filmową grę” (czy też grę w film), składając całość z mozaiki sekwencji wywiadów, rodzaju dziennika filmowego, fragmentów filmów, różnego

<sup>10</sup> L. Allard, *Le spectacle de la memoire vive: à propos des créations numériques de Chris Marker* (*Level Five et Immemory*), [w:] *Théorème...*, s. 134.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

typu obrazów archiwalnych (prasowych i fotograficznych), okraszając tę różnorodność spektrum zróżnicowanych form obrazowych, które następnie w znacznym stopniu zostaną skonfigurowane w interaktywnym *Immemory*.

W *Level 5* powtarzającymi się w nieskończoność obrazami są ikony bitwy na Okinawie, jednak użytkownik-gracz nie ma możliwości jakiegokolwiek zmiany w zakresie zaproponowanych elementów. Marker symuluje tu interaktywność, by zastosować atrakcyjny dla widza interfejs oraz by popробować nowych technologii, sprawdzić, w jakim stopniu są one przydatne oraz trafne do podejmowania bliskich mu tematów. Można wręcz odnieść wrażenie, że coraz bardziej popularyzowana interaktywność była oczekiwaną przez twórcę możliwością, która w znaczny sposób zbliżyła go do odbiorcy, choć jednocześnie nie stracił on z pola widzenia swych refleksji.

Po raz kolejny w jego twórczości w *Level 5* zderza się wspomnienie Laury, a zatem pamięć intymna, osobista z pamięcią wszystkich, z Historią. Używając czasowości, interfejsów oraz zestawu archetypów charakterystycznych dla gry, Marker proponuje re-lekturę Historii, wyzwalając ją zarazem z intermedialności słów, obrazów, tekstów. Te powroty obrazów z przeszłości, ich mieszanie, niemożność wyjścia poza bitwę rozpoczynają ciąg repetycji, lecz „powroty identycznego” nie powodują nigdy tego samego, lecz pozwalają na zaistnienie czegoś innego.

Giorgio Agamben, analizując relację bliskości między powtórzeniem, pamięcią i kinem, doszedł do wniosku, że pamięć jako powtórzenie, wywołuje w przeszłości swą moc, praca zaś kina dzięki „możliwości zatrzymania obrazu i repetycji” pozwala na zaprojektowanie możliwości, tego, co niemożliwe z definicji, a mianowicie przeszłości<sup>12</sup>. Taka praca pamięci lub raczej prezentacja działania narzędzia przypominania stoi w centrum tematyki *Level 5*.

Z kolei Jacques Rancière dostrzega w filmach Markera nie tyle przypominanie czegoś czy nawet próbę wskrzeszania pamięci, ile wręcz kreowanie pamięci (i zapomnienia)<sup>13</sup>, nieustanne przywracanie tej pamięci na nowo. Laura ciągle ponawia grę, próbując poskładać puzzle multiplikujących się obrazów, powtarzając ciągle wejścia w grę, ujawniając kolejne połączenia, podejmując fałszywe decyzje, dowiaduje się, że w istocie gra nie ma końca, nie znajdzie ona również końcowego obrazu. Artysta stawia bowiem tezę, że Historię można jedynie poddawać raz po raz lekturze w „tragicznym horyzoncie” filmów, obrazów, fragmentów, w kawałkach, w ruinie, a my współcześnie ciągle będziemy próbować zrozumieć przeszłość. W tym filmie Marker stawia pytania natury epistemologicznej, historiograficznej w relacjach z polityką, społeczeństwem, upamiętnianiem, z którymi należy się liczyć, myśląc o Historii. Wykorzystując popularne medium, jakie tworzą komputer, Internet i jego nieograniczone możliwości, stając się hybrydą na pograniczu mediów, w tym typowo rozrywkowej formy gry wideo, ponownie

<sup>12</sup> G. Agamben, cyt. za: A. Habib, *A quel jeu joue-t-on quand joue à la guerre? Jeu, lecture et ré-écriture de l'histoire dans Level 5*, [w:] *Chris Marker et l'imprimerie du regard...*, s. 271.

<sup>13</sup> J. Rancière, cyt. za A. Habib, *op. cit.*

testuje fenomen magdalenki. „Każdy ma swą magdalenkę. Dla Prousta to ta ciotki Leonie [...]. Dla mnie to bohater Hitchcocka. Bohaterka *Vertigo*” — deklaruje Marker we wstępie do *Immemory*. Artysta szczególną wagę przywiązuje do amnezji w pracy pamięci. W *Level 5* „to detal, który oddziela pamięć od zapomnienia” jest ceną za spojrzenie w przeszłość. Podkreśla on niezwykle istotny element w procesie przypominania, a mianowicie, że praca pamięci wyzwala mechanizm zapominania, a gra jest doskonałym przykładem tego procesu — nieustannego ponawiania w celu dotarcia do celu.

Sarah-Claude Roy podkreśla znaczenie imienia Laura, nawiązujące do historii kina, ale też słowa „aura”, wpisanego w imię bohaterki. Laura znajduje się wobec obrazu komputera i gry oraz generowanych obrazów w drugim planie, snując swą opowieść o nieobecny kochanku, sama jest nieobecna i niewidzialna, słysząc jedynie jej głos. Jej postać roztacza szczególną aurę w tej sytuacji, stając się fantomem, drugoplanowym sprawcą działań. Temat gry, czyli bitwa o Okinawę, także stoi w cieniu ważniejszych, większych batalii, poddawana niemal uogólnionej amnezji<sup>14</sup>. Popularne medium Marker czyni na swój sposób odpowiedzialnym za przywrócenie pogrzebanej Historii dzięki stworzeniu bezpośrednio dostępnej pamięci elektronicznej.

*Immemory* (1997) powstało jako interaktywny CD-ROM, był to kolejny krok w popularyzowaniu Markerowskiej twórczości oraz związanej z nią refleksji dzięki dostępnej technice. Mimo że nie należy fetyszyzować technologii w przypadku Markera, któremu przede wszystkim szło zawsze o wyrażenie własnych poglądów, trzeba równocześnie przyznać, iż sprawnie potrafił wykorzystywać kolejne techniki, tworząc swe coraz bardziej multimedialne dzieła. Nowe technologie pozwalały mu bowiem na całkowitą niezależność — nie musiał budować zespołu, mógł decydować o wszystkim sam, robić to we własnym domu (rodzaj *house movie*), stosunkowo niskim kosztem. To bezprecedensowy komfort pracy dla wszechstronnego autora. CD-ROM najpierw zyskał popularność za sprawą tak zwanego CD-ROM-u kulturalnego, który we Francji przede wszystkim umożliwił interaktywne zwiedzanie muzeum, studiowanie malarstwa mistrzów, zwiedzanie miast. Niezwykła popularność medium była spowodowana możliwością rozpracowania tych propozycji w domowym zaciszu; miały one charakter poznawczy oraz artystyczny, służąc artystom jako rodzaj nowej platformy do eksperymentów twórczych.

W *Immemory* mamy okazję doświadczyć całego spektrum wcześniej przez Markera stosowanych praktyk twórczych. Autor skupił się przede wszystkim na możliwościach archiwalnych tego medium, które swą interaktywnością ma przyciągnąć nowych odbiorców. Strefy tematyczne: pamięć, kino, muzeum, poezja, wojna, X Plugs, fotografia, podróż po kliknięciu odsłaniają kolejne bifurkacje,

<sup>14</sup> S.C. Roy, *Réflexion sur le souvenir et l'oubli dans Level 5 (ou pourquoi Chris Marker rend-il ses récits auratiques?)*, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/ROY.pdf> (dostęp: 4.03.2019).



sieci połączeń obrazów, tekstów, cytatów, fotografii i fragmentów filmów, z których wyłania się sam autor. O ile bowiem *Level 5* to odmiana domowego wideo i autofilmowanie wpisane w konwencję gry, o tyle w interaktywnym *Immemory* można dostrzec wątki autobiograficzne. Marker jest zawsze bardzo wyraźnie obecny w swych pracach, ale nigdy nie widzimy jego samego, zawsze znajduje sobie rodzaj *porte-parole*.

Sam artysta przyznał, iż interaktywny CD-ROM był technologią, na którą czekał, by wrócić do czasów swego dzieciństwa, fascynacji, wspomnień, snuć na poły historyczną, na poły fikcyjną opowieść. Rzeczywiście wyłaniająca się z różnych wędrówek zaproponowanych i limitowanych wszak założeniami Markera oraz pojemnością dysku narracja krąży wokół wspomnień jego samego. Okazało się, że ta technologia odpowiada na potrzeby twórcy w zakresie archiwizowania pamięci jednostkowej oraz zbiorowej, proponując (dzięki temu przestarzałemu dziś medium, w którym pliki rozwijają się i znikają jednocześnie w głowie użytkownika oraz na CD-ROM-ie) rodzaj gestu wykonanego wobec wszystkich historii z przeszłości. Można zadać pytanie, czy stylistyka gry strategicznej oraz użycie przez Markera obrazu elektronicznego ze swej natury ulotnego, niestałego, tak odmiennego od ontologii fotografii, są odpowiednimi środkami do podejmowania w nich i dzięki nim złożonych kwestii pamięci? Okazuje się, że właśnie ich potencjał zapominania, zmienności oraz interaktywności jest wprost idealny do przedstawiania mechanizmu pamięci zgodnie z intencją francuskiego autora<sup>15</sup>.

Ten bogaty hipertekst daje możliwość wykorzystania starszych mediacji, wprawia w ruch fotografie, zdjęcia prasowe, fragmenty filmów, fotogramy filmowe, fragmenty tekstów literackich, pocztówki. Te formy w trakcie ich ponawianego oraz zmiennego łączenia z sobą przekształcają się, twórca proponuje swego rodzaju nowe *écriture*. Nigdy w czasie mojej wędrówki w *Nie-pamięci* nie udało mi się podążyć tą samą trasą, łącząc ciągle nowe przestrzenie. Nie wchodzę w kontekście relacji Markera z kulturą popularną w samą tematykę i szczegóły, które znajdują się na archiwizowanych obrazach, porównania zaś z *Atlasem* Gerharda Richtera (premiera w 1972 roku, wystawa w Utrechcie) lub *Atlasem Mnemosyne* Aby'ego Warburga (premiera w 1929 roku, wystawa w Rzymie) są tu niebagatelne i niebezpieczne, jak również po wielokroć omawiane. Twórca proponuje sporządzić mapę pamięci, stosując metaforę kontynentów, *terra incognita* przestrzeni geograficznych, każe penetrować opracowane przez siebie miejsca/przestrzenie, które konstruują pamięć, ale też tworzyć własne mapy każdemu z użytkowników. Zasadnicza część interaktywnej płyty inicjuje wejście do tego uniwersum dzięki stronie z ikonami ośmiu stref o znaczących tytułach. Technologia CD-ROM-u pokonuje czas, wyciągając zabalsamowane w czasie fotografie, stare, klasyczne filmy (kultowy *Zawrót głowy*, *Aelitę* Jakowa Protazanowa z 1924 roku czy film

<sup>15</sup> Por. B. Kita, *Immemory Chris Marker*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, red. P. Zawojski, Katowice 2015.

*Męczeństwo Joanny Darc* w reżyserii Carla Theodora Dreyera z 1928 roku), przekształcając je w aktywne archiwum. To, co martwe i statyczne, ożywa w pamięci. Sam zaś mechanizm działania CD-ROM-u zaczyna przypominać pracę naszej pamięci. Kiedy bowiem usiłujemy coś sobie przypomnieć, wracamy do wspomnień, obrazów, zapachów, słów, które łączą się w większe części. Paradoksalnie format ulotny, krótkotrwały i nie tak uniwersalny jak taśma fotograficzna czy filmowa zdaje się idealny do takiej manifestacji.

Ivelisse Perniola określa *Immemory* (tytuł wskazuje na oscylację między pamięcią a niepamięcią) jako Markerowski atlas numeryczny<sup>16</sup>, otwarty na działanie innych dzięki swej strukturze charakterystycznej dla mediów elektronicznych. To ziemia kontrastów, w której miesza się wyrafinowana technika z metafizyką wyobraźni, faktycznej pamiętki z suwenirem jedynie wyobrażonym, wysnionym.

*Pomost, Level 5, Immemory* — trzy odległe w czasie, w użytych technikach wyrazu dzieła — łączy temat pamięci oraz autorska potrzeba pokazania tego, jak wygląda praca pamięci, wysiłek przypominania. Od nie(mocy) nieruchomych fotografii, przez film o grze i inspirowany grą, do interaktywnego medium Marker mierzy się z tymi samymi demonami, zakreślając w nich zasadniczą dla siebie tematykę pamięci prywatnej i kolektywnej, mieszając rejestry tego, co intymne, własne oraz należące do wielkiej historii wszystkich. Dyspozytyw CD-ROM-u pozwala najlepiej wyrazić tę dialektykę złożoności pamięci, jej ulotności, tworząc z obrazów syntetyzowanych, syntezę życia, uczuć, resentymentów. Marker potrafił w sposób nowoczesny, uprzywilejowanymi środkami, reprezentować swą obsesję, usiłując pokazać, na czym polega praca, konstrukcja pamięci. Począwszy od *Bez słońca* (1982), pozwalał krok po kroku materii elektronicznej penetrować rejestracje foto-filmowe.

Niezależnie od zastosowanego medium, technologii czy stopnia awangardowości lub wchodzenia w orbitę pewnego rodzaju popularyzacji Chris Marker zawsze penetruje w swej twórczości temat pamięci. Niezależnie od tego, czy to ktoś inny przyczynił się do popularyzacji jego eksperymentu formalnego z lat sześćdziesiątych, przenosząc go w rejestr popularnego kina gatunkowego, jak uczynił to Gilliam, czy też sam mierzył się z mediami elektronicznymi, jak miało to miejsce w *Level 5* i *Immemory*, przyczyniając się do otwarcia na większe grono odbiorców niż tylko elitę muzealną, robił to w sposób właściwy sobie, a nowe techniki nie były dla niego nowymi zabawkami, lecz narzędziami eksplorowania nurtujących go od początku jego działalności artystycznej tematów. Podejmował konsekwentnie refleksję, starając się wyjść poza krąg jedynie wtajemniczonych, nawet we własnych domach angażując odbiorców/użytkowników do zastanowienia się nad swoimi i jego historiami.

---

<sup>16</sup> I. Perniola, *Atlas loci. Pérégrinations à travers la géographie markérienne*, [w:] *Chris Marker et l'imprimerie du regard...*, s. 115–131.



## Bibliografia

### Opracowania

- Allard L., *Le spectacle de la memoire vive: à propos des créations numériques de Chris Marker (Level Five et Immemory)*, [w:] *Théorème. Recherches sur Chris Marker*, red. Ph. Dubois, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2006.
- Dubois Ph., *La Jetée ou le cinématogramme de la conscience*, [w:] *Théorème. Recherches sur Chris Marker*, red. Ph. Dubois, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2006.
- Habib A., *A quel jeu joue-t-on quand joue à la guerre? Jeu, lecture et ré-écriture de l'histoire dans Level 5*, [w:] *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, red. A. Habib, V. Paci, Editions L'Harmattan, Paris 2008.
- Kita B., *Immemory Chris Marker*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, red. P. Zawojski, Instytucja Kultury Katowice — Miasto Ogrodów, Katowice 2015.
- Kita B., *Pejzaże w mediach Chrisa Markera*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia De Cultura” 2018, nr 4.
- Kita B., *Refleksje o fotografii w twórczości Chrisa Markera*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 1.
- Lischi S., *Video: le (chouette) héritage de Marker. Notes about...*, [w:] *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, red. A. Habib, V. Paci, Editions L'Harmattan, Paris 2008.
- Pitrus A., *Fundament pamięci — o „fotograficznej powieści” Chrisa Markera*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55.
- Perniola I., *Atlas loci. Pérégrinations à travers la géographie markérienne*, [w:] *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, red. A. Habib, V. Paci, Editions L'Harmattan, Paris 2008.

### Filmografia

- 12 małp (Twelve Monkeys)*, reż. T. Gilliam, USA 1995.
- Immemory* (CD-ROM), reż. Ch. Marker, Francja 1997.
- Level Five*, reż. Ch. Marker, Francja 1966.
- Pomost (la Jetée)*, reż. Ch. Marker, Francja 1962.

### Źródła internetowe

- Ferrer C., *L'évolution de la fin: de la Jetée à 12 Monkeys*, „Erudit”, <https://www.erudit.org/en/journals/cine/1900-v1-n1-cine754/008707ar/>.
- Roy S.C., *Réflexion sur le souvenir et l'oubli dans Level 5 (ou pourquoi Chris Marker rend-il ses récits auratiques?)*, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/ROY.pdf>.

## On several links between Chris Marker and popular culture

### Summary

In the French avant-garde artist's and new technology experimentalist's rich output, one may find interesting references to popular culture, though the latter is not usually commensurate with niche, experimental works. Marker was not always an active author of such pop cultural experiences

but even his famous photo-novel created in the 1960s — *Jetty* was adapted into a science-fiction film *12 Monkeys* (1995) by Terry Gilliam. Moreover, Marker — an artist constantly searching for new forms of expression — was often inspired by technical novelties and new media were used in his works — evolving from documentaries-essays, through experimental short videos (*Zapping Zone*, 1985–1994) to an interactive CD Rom, *Immemory* (1997), which attracted new audiences. Being fascinated with technological possibilities, Marker effectively made use of new technologies while adapting a video game (*Level 5*, 1996) or entering virtual reality (Guillaume’s blog from Egypt, starting from 2007) and, at the same time, entering the sphere of pop-cultural practices.

**Radosław Szyber**

ORCID: 0000-0003-2955-1597

Uniwersytet Zielonogórski

## **W stronę megalomanii narodowej na kanwie tetralogii Jacka Komudy pod tytułem *Samozwaniec* (glosa i kilka uwag na marginesach powieści)**

**Słowa kluczowe:** Jacek Komuda, powieść historyczna, Wojciech Dembołęcki, megalomania narodowa, *Samozwaniec*

**Keywords:** Jacek Komuda, historical novel, Wojciech Dembołęcki, national megalomania, *Samozwaniec* [*False Dmitry*]

Jacek Komuda od około dwóch dziesięcioleci swoją prozą systematycznie i coraz wyraźniej wpisuje się w pejzaż polskiej literatury. Poczytności dokonań autora zaświadczały informacje zawarte choćby na stronie wydawnictwa, z którym się związał. Nakłady poszczególnych tytułów jego pióra osiągnęły ogółem pół miliona egzemplarzy, co wypada uznać za sukces — w warunkach rodzimych — i zarazem oczywisty wykładnik popularności. Są inne czynniki tej wciąż rozwijającej się kariery, aczkolwiek je pominiemy, by skupić się na warsztacie pisarza, przy czym — uściślijmy — chodzi o kwerendę, rozeznanie w przeszłości, jej kolorycie, faktach dziejowych itp., ponieważ to na takim właśnie tle rozgrywa się akcja powieści czy opowiadań Komudy. Orientacja w tym zakresie nie tylko okazuje się korzystna, ale i niezbędna w pisarstwie zakotwiczonej historycznie, a objawia się rozmaicie — przez stylizację językową, rekonstrukcję minionych zdarzeń, ukazywanie temperamentów, zwyczajów (ubioru, upodobań kulinarnych), postaci bądź ich charakterystycznych dla epoki typów itp. Każde rozstrzygnięcie, jak wiadomo, następuje na różnym poziomie szczegółowości i zgodnie z profilem, podejściem do branej pod uwagę przez piszącego materii.

Jak sugeruje wypowiedź inicjalna szkicu, dotyczy on jedynie drobiazgu — nawet raczej nie dygresji, lecz mimowolnych niejako wtrąceń wplątanych jakby przygodnie w dialog. Mogą one ujść uwadze czytelnika z powodu ich znikomości i... niedorzeczności, zwłaszcza że w jednym przypadku ważne tu słowa wypowiedział bohater, „sięgając po nowy bukłak z gorzałką”<sup>1</sup>, co dość jednoznacznie kwalifikuje wartość obwieszczoną opinii. Jednakże w obu razach wygłasza je — dodajmy gwoli ścisłości — Jacek Dydyński, „Jacek nad Jackami”<sup>2</sup>; chciałoby się rzec — Polak nad Polakami, sarmata nad sarmatami, a nawet więcej — Scyta nad Scytami... Przecież detale tego typu — autentyczne błahostki w toku czterotomowej narracji, nasyconej zwrotami akcji, wydarzeniami dramatycznymi, okrutnymi — stanowią jednak integralny element cyklu, konstytuują jego kontekst, wreszcie — znakomicie odtwarzają fenomen sarmackości w całej krasie. Zarazem korespondują, jakże ironicznie, z określeniem serii *Samozwanca* (i niejako rykoszetem nawiązują do jednego z wyimków przytoczonych niżej z siedemnastowiecznego traktatu): „Orły na Kremlu”, zdobytym i niebawem utraconym. I takie to orły, jak i ten jeden — pozwólmy sobie na kolokwialne sformułowanie — co w tytułaturze anonsowany był carem Rosji, a właściwie nigdy nie dostąpił zaszczytu okrycia głowy Czapką Monomacha<sup>3</sup>. Ale, złośliwości ciąg dalszy, to nie Polak z krwi i kości, wszak potomek „kukły sztywnej”<sup>4</sup>, „maszkary hiszpańskiej” przybyłej ze Szwecji<sup>5</sup> na tronie Rzeczypospolitej. Mowa o Władysławie IV Wazie, królu polskim z woli szlachty i wskutek prawa do wolnej elekcji. Leszek Podhorodecki przebieg tej akcji politycznej, a zwłaszcza jej finał kwitował wymownie, adekwatnie do spraw tytułując stosowny rozdział monografii: *Marzenia o carskiej koronie*<sup>6</sup>. Niespełnione marzenia oczywiście. Mrzonki zatem. Nadto, dodajmy, podnoszone i nadal niedookreślone niuanse w żaden sposób nie wpływają na tok fabularny.

Pole namysłu trzeba jeszcze rozszerzyć o treść przypisów, jakimi autor dopełnia zasadniczy tekst snutej opowieści. Wydają się one poniekąd spójną częścią cyklu, zawierają bowiem między innymi objaśnienia leksykalne, dopełniają niektóre wątki bądź też wskazują źródła, jakie legły u podstaw tej czy innej wypowiedzi. Inne odznaczają się metatekstowością, kolejne są rodzajem samooceny wybranych posunięć pióra prozaika. Wszystkie w pewien sposób uprawdopodobniają roztaczany przed czytelnikiem fikcyjny obraz świata przedstawionego, mimo iż w kilku z nich znajdziemy pomysły zgoła... nieprawdopodobne ze względu na ich fantastyczną wymowę lub brak chronologicznego uzasadnienia. Wszelako trud-

<sup>1</sup> J. Komuda, *Samozwaniec*, t. 3, Lublin 2013, s. 19.

<sup>2</sup> Cyt. za: A. Kobus, *Sarmatotopie. Formacja sarmacka w twórczości Jacka Komudy*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 283.

<sup>3</sup> Zob. H. Wisner, *Władysław IV Waza*, Wrocław 2009, s. 11–19. „Miejsce Zygmunta III zajął Władysław IV [...] obrany wielki car moskiewski” (*ibidem*, s. 64). Zob. też *idem*, *Zygmunt III Waza*, Warszawa 1984, s. 60–73.

<sup>4</sup> H. Wisner, *Władysław IV Waza...*, s. 184.

<sup>5</sup> J. Ekes, *Złota demokracja*, Warszawa 2010, s. 250.

<sup>6</sup> Por. L. Podhorodecki, *Wazowie w Polsce*, Warszawa 1985, s. 121–146.

no czynić z tej obserwacji fundament jakichkolwiek zarzutów, skoro obcujemy z utworem literackim, a nie naukowym. Aczkolwiek istnieje dla nich odmienne uzasadnienie, mianowicie gdy weźmiemy pod rozagę autorską wolę oddania ducha, klimatu epoki, nie odgrywają one roli wyłącznie atrakcyjnego (dzięki swojej oryginalności) ornamentu, ponieważ są ważnym budulcem w procesie odtwarzania mentalności ówczesnych ludzi, tak jak wspomniane wcześniej detale, które w odczuciu samego Jacka Komudy domagały się po prostu komentarza. W efekcie może to być odpowiednik marginaliów, częstokroć spotykanych w ojczystych starych drukach. Nieregularne te przypisy — redagowane według niezdefiniowanych kryteriów (może nawet spontanicznie), raczej wedle uznania autora (co równocześnie niezbitcie dowodzi jego i fascynacji tematyką, i upodobań lekturowych) — wolno traktować jako bibliograficzne zaplecze tetralogii, wprowadzie niekompletne, gotowe wszakże do użytku dla zainteresowanego nią czytelnika.

Czas przedstawić anonsowane detale. Wiązą się one przede wszystkim z księdzem Wojciechem Dembołęckim<sup>7</sup> i co najmniej dwoma jego dziełami: z 1623 i 1633 roku. Już w *Opowieściach z Dzikich Pól* niezwykle sylwetka franciszkanina pojawiła się we wstępnej partii zbioru. Oddajmy głos bohaterowi utworu, Serafinowi Muraszce: „toż przecież kompan mój od kielicha, uczony kaznodzieja Wojciech Dębołęcki”<sup>8</sup> — to krótki i wymowny rys krnąbrnego mnicha, choć przytoczono tu niepełne zdanie, które wypadnie skończyć nieco niżej, zapowiadając kolejny i najważniejszy dla tej glosy kontekst *Samozwańca*. Siedemnastowieczna postać przyciągała uwagę zresztą od dawna — wcale celnej charakterystyki powieściowej Dembołęckiego dokonał w ubiegłym stuleciu Bohdan Królikowski w książce o lisowczykach. Jeden z głównych jej protagonistów, Mateusz, myślą bardzo chętnie wracał właśnie „do księdza Dembołęckiego, kapelana elearów z papieskiego przykazania, jak sam prawił, nie mając na to pisanego *testimonium*”. A ciekawie utrwaliła się w pamięci tego bohatera powieściowego „cudaczna postać” wojskowego duszpasterza:

rehotano po chorągwiach, kiedy człapał na wielkiej kobyle, chudy, z kozią bródką, kapturem wiejącym na plecach, z połami habitu zadartymi dla wygodniejszej jazdy, podwiązany franciszkańskim sznurem. Gadał dużo, nie zawsze do sensu. Kazania miał osobliwe, na których — bywało — boki zrywano od śmiechu. Co nabożniejsi gorszyli się, ruszając ramionami na takowego kapelana, którego faramuszkę opowiada na egzortach, niby facecje w karczmie. Baranków swoich, niebożęta — jak mianował elearów — nazywał Machabeuszami walczącymi ze smokiem herezji, to znów Dawidami biorącymi za procę przeciwko Filistyńczykom obmierzłym. Prawił także, co sam Bóg zaciągał lisowskie bractwo na cesarską służbę dla po-

<sup>7</sup> Nazwisko, wskazujące jedną osobę, przetrwało w wielu odmiankach. Zob. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 2. *Piśmiennictwo staropolskie (hasła osobowe A–M)*, oprac. zespół pod kier. R. Pollaka, Warszawa 1964, s. 123. Zachowujemy jego pisownię w przywoływanych cytatach w tekście głównym — Dembołęcki, „tak się albowiem pisał” (J. Bartoszewicz, *Ksiądz Wojciech z Konojad Dembołęcki*, [w:] *idem, Studia historyczne i literackie*, wyd. K. Bartoszewicz, t. 2, Kraków 1881, s. 92).

<sup>8</sup> J. Komuda, *Opowieści z Dzikich Pól*, Warszawa 1999, s. 11.

hańbienia plugawego luterstwa. Gardło przepaściste, nos tęgi: zawždy wino wywęszy! Niech no tylko siędzie kompania w loszku przy gąsiorku reńskiego, już i ksiądz u stoła. Lano mu do kielicha, bo mówił uciészne wielce rzeczy, aleć i ciekawe<sup>9</sup>.

Marna to poniekąd reputacja, zwłaszcza że ukazuje duchownego nie tylko nieunikającego trunków, ale nadzwyczaj chętnie pełniącego toasty. A więc posunięcie Jacka Komudy dziwić nie może, by przywołać imię i nazwisko zakonnego brata w zbliżonej sytuacji — suto zakrapianej akwawitą biesiady akurat. Autor współczesnego cyklu o pierwszej dymitriadzie również pokusił się o przypomnienie (w obrębie przypisów) zmarłego blisko czterysta lat temu ideologa sarmackiego; pisał o nim między innymi:

postać niepospolita i zgoła wymykająca się wszelakim regułom. [...] również w życiu prywatnym był osobowością zgoła nietuzinkową i jako żołnierz-mnich prowadził wesoły tryb życia, nie stroniąc od trunków oraz panien łatwego i lekkiego autoramentu. Jako członek towarzystwa powołanego w celu wykupywania jeńców od Turków zdefraudował — prawdopodobnie przepił, przejechał, przejadł [...] — pieniądze przeznaczone na uwolnienie więźniów z pohañskiej niewoli<sup>10</sup>.

W rezultacie portretowanego księdza niewątpliwie widzimy w jaskrawych barwach, malujących człowieka nieprzeciętnego, którego ścieżki żywota wielokrotnie ocierały się o zwyczajny skandal różnej natury. W ujęciu tym, rzecz jasna, niebagatelną kwestią jest ambiwalencja postawy franciszkanina, gwizdzącego na klasztorne rygory, przy czym jego epoka aż kipi od przykładów poetyckich konceptów łączących ogień z wodą, co znalazło także odbicie w licznych ówczesnych życiorysach. Przypomniane fakty są świetnie znane, udokumentowane i dostatecznie ukazane w literaturze fachowej, nadto — jak widać — Komudę uprzedził choćby prozaik urodzony w pierwszej połowie ubiegłego wieku. Do sformułowania tej refleksji skłaniają twórcze i warsztatowe deklaracje samego sprawcy opublikowanej w tym milenium powieści.

Najlepszym źródłem są jednak księgi sądowe, one nie przekłamują historii. Oczywiście są nieraz przejaskrawione, jeśli chodzi o rezultaty starć, procesów, grabieży. Każdy szlachcic, któremu zrąbano brzozę w lesie, pisał zaraz, że wycięto mu tysiąc drzew, każdy warchoł po zwadzie czy pojedynku, którego był sprawcą, pędził do grodu, aby przedstawić siebie jako ofiarę. Jednak opisy ludzkich namiętności, postaw, charakterów są jak najbardziej autentyczne. To materiał, na podstawie którego można stworzyć piękną wizję XVII wieku, znacznie ciekawszą i prawdziwszą w porównaniu do tej, którą przedstawiał Sienkiewicz<sup>11</sup>.

Rywalizacja z noblistą może wydać się ryzykowna, niemniej z pewnością przydaje samozwańczemu konkurentowi splendoru. Zarazem warto zauważyć, że i Henryk Sienkiewicz nie zamykał oczu na zjawiska patologiczne, a ich uosobieniem mogą być wzmianki w *Ogniem i mieczem* o głośnym Samuelu Łaszczu

<sup>9</sup> B. Królikowski, *Szable nie rdzewiały, czyli przewagi lisowczyków nad Turkiem srogim pod Cecorą i Chocimiem czynione*, Warszawa 1983, s. 310.

<sup>10</sup> J. Komuda, *Samozwaniec...*, s. 337–338.

<sup>11</sup> Cyt. za: A. Kobus, *op. cit.*, s. 279.

(celowo pomijamy przykład Andrzeja Kmicica z *Potopu*). Indywiduum to znane jest zwłaszcza ze swoich „osiągów” na salach sądowych — razem, gdy umierał, „za różne ekscesa [...] miał na sobie 236 banicyj i 37 infamii”<sup>12</sup>. Podszycwał nimi ponoć swoją „ferezycję” i dlatego zwano go „wyjątkowym praw poniewiercą”<sup>13</sup>. Słynął z bitności, zaangażowania w sprawy wojenne, o czym długo by pisać<sup>14</sup>, lecz także inną jego biegłość podsumowano symptomatycznie: „ostrych dowcipów gębacz”<sup>15</sup>. „Łaszcz drwił ze wszystkich i ze wszystkiego, lekceważył zarówno rzeczy ludzkie i boskie, tak samo urągał prawu i nie szanował religii, słowa jego zaprawdę szyderstwem były opaczne i przeczyły postępkom”<sup>16</sup>. Sienkiewicz jędrnie, dosadnie i w sposób skondensowany charakteryzował tę barwną postać:

Pan Łaszcz bowiem, choć rycerz straszliwy, dla pogaństwa jak mało kto groźny, był zarazem przesławnym hulaką, ucztownikiem, kosterą, któren czas od bitew, modlitew, zajazdów i zabijatyk wolny lubił nade wszystko spędzać w kole takich ludzi jak pan Zagłoba, pić na umór i krotofil słuchać. Był to warchoł na wielką rękę, który sam jeden tyle wzniecał niepokoju, tyle razy przeciw prawu wykroczył, że w każdym innym państwie byłby dawno głową nałożyl. Ciężyla też na nim niejedna kondemnata, ale on nawet w czasie pokoju niewiele sobie z nich robił, a teraz w czasie wojny tym bardziej wszystko poszło w zapomnienie. [...] od chwili odpoczynku w Zbarażu stał się prawie nieznośny przez hałasy, które wzniecał. Swoją drogą nikt by nie zliczył i nie spał, ile pan Zagłoba wina u niego wypił, ile się nagadał i napowiadał z wielką gospodarza uciechą, któren też go codziennie zapraszał<sup>17</sup>.

Słowem, zestawianie arcydzieła powieściopisarskiego końca XIX wieku z omawianą właśnie książką, choć zasadne, musi być obwarowane wieloma obostrzeniami, uwzględniającymi czas powstania, cel czy zewnętrzne okoliczności<sup>18</sup>. Równocześnie wolno powiedzieć, że sploty fabularne, perypetie bohaterów porównywanych tekstów wykazują sporo zbliżeń — co innego zaś punkty dojścia, bo różne przecież były i intencje. Niewyłącznie zaciekawiać pragnął Sienkiewicz, lecz nade wszystko budzić narodowego ducha; innym zamierzeniom — nie zawsze spójnym — hołduje dzisiejszy twórca. W efekcie różny jest rozkład akcentów. Zagadnienie w wielu aspektach przekonująco prezentuje studium Aldony Kobus<sup>19</sup>. Natomiast językoznawcze badanie komparatystyczne, zestawiające

<sup>12</sup> A. Weryha Darowski, *Samuel Łaszcz. Strażnik koronny*, Kijów 1865, s. 17.

<sup>13</sup> Por. *ibidem*, s. 28.

<sup>14</sup> Por. *ibidem*, *passim*. Jeden wypis: „w całym pochodzie Łaszcz zawsze był na przedzie, tu czatę rozgromił, tam napłoszył i urwał jaką kupę kozacką; na dobry dzień hetmanowi przesyła zachwyconych [to jest pojmanyh — R.S.] języków i znów się sam jawi z uszną relacją o nieprzyjacieli” (*ibidem*, s. 10).

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem. Powieść z lat dawnych*, t. 2, Lwów 1931, s. 34.

<sup>18</sup> Zob. T. Bujnicki, *Jacek Komuda w kręgu aluzji sienkiewiczowskich*, [w:] *Pejzaże humanistyczne. Księga jubileuszowa Profesorowi Bolesławowi Faronowi poświęcona*, red. A. Ogonowska, Kraków 2017, s. 322.

<sup>19</sup> Zob. A. Kobus, *op. cit.*, s. 278–293. Zob. też T. Bujnicki, *op. cit.*, *passim*.



*Bohuna Komudy* i *Trylogię*, ujawnia daleko idącą zależność obecnie wciąż aktywnego pisarza od swojego wielkiego poprzednika<sup>20</sup>.

Wróćmy jednak do Dembołęckiego. Komuda w stosownym przypisie<sup>21</sup> przytacza spory fragment autentycznego dokumentu, będącego świadectwem nieomal natychmiastowej (sformułowanej w 1634 roku) reakcji konfratrów zakonnych na ogłoszenie drukiem kuriozalnego *Wýwodu jedynowłasnego państwa świata* (Warszawa 1633) — rzecz jasna, to pogrążająca autora i bezwzględnie miażdżąca ocena traktatu określonego w tym wypisie mało kurtuazyjnie jako zwyczajne „głupstwo”. Decyzja powieściopisarza jest zrozumiała, bo i siedemnastowieczna nota efektownie ujęta, niemniej i ona od lat funkcjonuje w ramach literatury przedmiotowej poświęconej księdzu Wojciechowi. Z dawnych archiwów wydobyl ją Julian Bartoszewicz w XIX wieku<sup>22</sup>, a powtórzyli Zygmunt Gloger<sup>23</sup> oraz Maria Kochańska<sup>24</sup>, by poprzestać tylko na nazwiskach tych trojga badaczy, którzy włączyli ten ekscerpt w tok własnych rozważań. A zatem to nie efekt samodzielnych i żmudnych kwerend Komudy i tym samym żadna rewelacja (w sensie odkrycie), lecz po prostu repeta. Na inne tropy zadłużeń wskazuje ponadto Aldona Kobus<sup>25</sup>, z kolejnymi zdradza się, choć może lepiej powiedzieć — nie kryje, sam twórca-sarmata, jeszcze inne (bo inaczej być nie może) są tożsame z zapleczem źródłowym *Trylogii*<sup>26</sup>, a „*Opowieści z Dzikich Pól* [...] wykazują fascynację prozą sienkiewiczowską”<sup>27</sup>. Tadeusz Bujnicki dookreśla rzecz dosadniej i zaznacza „dominację Sienkiewicza” w prozie Komudy<sup>28</sup>.

Ważniejsze wszakże są tu przesłanki, jakimi kierował się autor *Samozwańca* w doborze wydobywanych i ostatecznie wykorzystanych w swoim cyklu treści. Znacznymi wyprawdza wnioski w tej materii znamieny: „obraz sarmatyzmu — samowoli i bezprawia — Komuda przedstawia jako złoty okres polskiej historii i kultury oraz ideał polskości, który należy propagować także współcześnie”<sup>29</sup>. Trochę to paradoksalna konstatacja, ale paradoksów można się dopatrzeć więcej i w innej płaszczyźnie; mianowicie lekturze całości niezwykle często towarzy-

<sup>20</sup> Zob. D. Szagun, *Przekorne nawiązania do Sienkiewiczowskiego wzorca powieści historycznej w „Bohunie” Jacka Komudy*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica” 2015, nr 49, s. 81–89; T. Bujnicki, *op. cit.*, 327–330.

<sup>21</sup> Por. J. Komuda, *Samozwaniec...*, s. 338.

<sup>22</sup> Zob. J. Bartoszewicz, *op. cit.*, s. 104–105.

<sup>23</sup> Zob. Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 1, Warszawa 1900, s. 313–314.

<sup>24</sup> Zob. M. Kochańska, *Ksiądz Wojciech Dembołęcki z Konojad*, „Prace Literackie” 1, 1956, seria A, nr 2, s. 129.

<sup>25</sup> Zob. A. Kobus, *op. cit.*, s. 284.

<sup>26</sup> Zob. D. Szagun, *op. cit.*, s. 82, 84, 88–89.

<sup>27</sup> A. Kliszcz, *Sarmacki zwrot kulturowy?*, „Perspektywy Kultury” 2012, nr 6, s. 56.

<sup>28</sup> Por. T. Bujnicki, *op. cit.*, s. 322.

<sup>29</sup> A. Kobus, *op. cit.*, s. 284. Zasadniczo inaczej kwestia ta wypada w świetle słów zawartych w serwisie internetowym Fabryki Słów, gdzie czytamy między innymi, że Komuda — „inaczej niż Sienkiewicz — woli pisać ku przestrodze niż ku pokrzepieniu serc” (<https://fabrykaslow.com.pl/autorzy/jacek-komuda/>, dostęp: 7.02.2019).

szy szcęk szabel, świst kul armatnich czy samopałów, słycać odgłosy pijatyk, burd, jęk torturowanych, brzęk kajdan, krępujących ruchy więźniów, co mogłoby wskazywać, że pisarz znajdzie sporo inspiracji w innej książce Dembołęckiego, mianowicie w *Przewagach elearów polskich, co ich nigdy lisowczykami zwano* (Poznań 1623) — jednym z pamiętników batalistycznych XVII wieku, jak definiował tę relację, obok podobnych świadectw piśmienniczych, Marcin Bauer<sup>30</sup>.

Zabytek ten stanowi najobszerniejsze źródło wiedzy na temat lisowczyków, dodatkowo najemniczy pułk zawiązał się właśnie w okresie zawieruchy wywołanej przez siły przychylne dwóm Łzędymitrom<sup>31</sup>, co aż nadto przekonuje o zasadności sięgnięcia po ten tytuł, jedno z oryginalniejszych w naszych dziejach wspomnień osobistych<sup>32</sup>. I nie zabrakło go w przypisie<sup>33</sup>, w którym Komuda zanonsował go następująco: „z innych dzieł Dembołęckiego wymienić warto”... A więc jednak *Przewagi* zostały wyłączone z kanonu branych pod uwagę tekstów z przeszłości, a informacja o nich jawi się jako ciekawostka bądź w najlepszym razie dopełnienie sylwetki kapelana wojskowego i jego dorobku. Dalej czytamy, iż to „wojenna opowieść o lisowczykach, a nade wszystko o ich gwałtach i grabieżach”<sup>34</sup>. Wyjątkowo ten lakoniczny sąd wypada... niezwykle myląco, gdyby choć odwołać się do cytowanego już wypisu z książki Królikowskiego, który trafnie odczytał wymowę starodruku.

Wydany w Poznaniu pisarski debiut duchownego, jeśli nie jest przykładem czystej apoteozy, to z pewnością apologią kondotierskiego oddziału. Z taką myślą powstało sprawozdanie, by — doprecyzujmy — odbudować dobre imię skompromitowanej formacji zbrojnej i zapobiec obłożeniu jej członków infamią. Sprawa, jak wiadomo, przepadła i zakończyła się fiaskiem. Realizacji tego zadania miała służyć widoczna na pierwszy rzut oka transformacja nomenklaturowa, ponieważ najemnicy nieprzypadkowo zostali przeistoczeni w elearów, co (jedynie na papierze) winno oznaczać odnowę moralną; to z tego powodu obdarzony ponadprzeciętną fantazją Dembołęcki insynuował, że wojsko otrzymało nowego wodza i „przekonująco” uzasadniał ich nową nazwę na podstawie swoistej tradycji nazewnictwa obowiązującej w pułku. Zwali się wcześniej lisowczykami od nazwiska Aleksandra Józefa Lisowskiego, niemniej w obliczu nowych okoliczności (i już po śmierci twórcy zbieranej kompanii) w rachubę wchodziło miano innego hetmana — rzekomo Boga, któremu cześć oddawano z użyciem między innymi imienia Elohym, stąd... elearowie (nie tylko stąd zresztą). Poza tym franciszkanin wylał sporo atramentu, żeby zatuszować wspomniane przez Komudę „gwałty i grabieże” oraz inne przewinienia, w tym ewidentne dowody niesubordynacji,

<sup>30</sup> Por. M. Bauer, *Z dziejów batalistyki polskiej. Studia nad pamiętnikami wojennymi z XVII w.*, Kraków 2007.

<sup>31</sup> Por. H. Wisner, *Lisowczycy*, Warszawa 1995, s. 28–40.

<sup>32</sup> Por. K. Jurewicz, *Wojciech Dębołęcki i jego „Wýwód...”*, „Terminus” 2007, z. 1 (16), s. 279.

<sup>33</sup> J. Komuda, *Samozwaniec...*, s. 338–339.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 339.

zręcznie przekuwane niekiedy w świadectwa męstwa, skutecznej taktyki wojennej itp. Co ciekawe, głucho w książce z 1623 roku o klęsce cecorskiej — lecz to logiczne, skoro autor *Przewag* programowo gloryfikował tytułowych bohaterów własnej deskrypcji, dlatego dyplomatycznie przemilczał tę sromotną, wstydliwą porażkę<sup>35</sup> (trafiły się niedociągnięcia, wynikałe z pośpiechu, wyziera z nich prawdziwe oblicze lisowczyków, niepochlebne, wbrew zamiarom piszącego tę relację). Niech zwieńczeniem tego akapitu będzie jakże zasadne stwierdzenie Jana Stanisława Bystronia wydobyte ze znanej rozprawy *Megalomania narodowa*: „przecież nawet grabieżcze wyprawy lisowczyków oddał Dębołęcki pod bezpośrednie kierownictwo Boga”<sup>36</sup>. Z jakich powodów Komuda obstaje przy innym stanowisku, nietrudno dociec.

Swobodna organizacja ostatniego segmentu półtorastronicowego przypisu również wprowadza w błąd, człon ten wypełnia bowiem *passus*: „»Wyście Lutrom do nieba porobili mosty, / Obudziwszy pokutę i wskrzesiwszy posty« — pisał Dembołęcki, radując się z wojennych dzieł elearów”<sup>37</sup>, jak czytamy w książce z 2013 roku; kompozycja dopowiedzenia zaś równocześnie wskazuje, skąd Komuda zaczerpnął ów wypis — z *Przewag*, domyśla się czytelnik na podstawie toku myśli zawartej w akapicie. Niemniej mylą się i komentator, i lektor, gdyż dwuwers, bo w istocie to wierszowany i zrymowany dystych, pochodzi z poematu przyznawanego księdzu Wojciechowi, zatytułowanego *Żywot kozaków lisowskich*, wznowionego niedawno przez Romana Krzywego, choć z inną atrybucją (ten znakomity utwór miałby być efektem wcześniej objawionego talentu Józefa Bartłomieja Zimorowica) oraz polemiką w tej materii<sup>38</sup>, a trzeba dodać, że broszura ukazała się w roku 1620. Czy zatem w tym stanie rzeczy autor *Samozwańca* i historyk w jednej osobie rzeczywiście wpisuje się w proces wskrzeszania „dawnych obyczajów, postaci, zapomnianych miejsc”<sup>39</sup>?

Tematycznie i chronologicznie *Przewagi* zbliżają się do tkanki *Samozwańca*<sup>40</sup>, aczkolwiek to *Wywód* znalazł większe uznanie w oczach sprawcy tetralogii z przełomu pierwszej i drugiej dekady XXI wieku. Stąd niejaki wątpliwości — ze względu na czas biegu fabularnego *Samozwańca* i tłoczenia „sennika polityczne-

<sup>35</sup> Por. R. Szyber, *Wstęp*, [w:] W. Dembołęcki, *Przewagi elearów polskich*, wstęp i oprac. R. Szyber, Toruń 2005, s. 5–146.

<sup>36</sup> J.S. Bystron, *Megalomania narodowa*, [w:] Jan Stanisław Bystron. *Tematy, które mi odrazdano*, oprac. i wstęp L. Stomma, Warszawa 1980, s. 298.

<sup>37</sup> J. Komuda, *Samozwaniec...*, s. 339.

<sup>38</sup> Por. Józef Bartłomiej Zimorowic. *Utwory młodzieńcze*, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2016, wersety 35–35, s. 63.

<sup>39</sup> Cyt. za: <https://fabrykaslow.com.pl/autorzy/jacek-komuda/> (dostęp: 7.02.2019).

<sup>40</sup> *Przewagi* — warto dodać — w wieku, gdy powstawała *Trylogia*, wznawiano „dla pokrzepienia serc” kilkakrotnie. Por. R. Szyber, *op. cit.*, s. 134–142. Nadto ich bohaterom tytułowym poświęcono obszerną monografię historyczną — zob. M. Dzieduszycki, *Krótki rys dziejów i spraw lisowczyków*, t. 1–2, Lwów 1843–1844.

go” (jak o traktacie wyraziły się Jadwiga Sokołowska i Kazimiera Żukowska<sup>41</sup>) — przywiódł Komudę do autorefleksji, że podniesione w powieści „argumenty [...] są pewnym anachronizmem”<sup>42</sup>. Wypada wreszcie dopowiedzieć przerwane wcześniej zdanie; raz jeszcze oddajmy głos Muraszce: „uczony kaznodzieja Wojciech Dębółęcki mówił, że i w niebie po polsku mówią, a sam Adam był przecie Polakiem” (*Opowieści z Dzikich Pól*)<sup>43</sup>. Ta wyrazista aluzja, wywołująca kontekst megalomańskiego traktatu z 1633 roku — „jednego z manifestów siedemnastowiecznego sarmatyzmu”, jak określał to dzieło Marcin Bauer w ślad za Tadeuszem Ulewiczem<sup>44</sup> — i osadzona w ramach literackiej fikcji, bynajmniej nie jest pierwsza, a tym samym nie jest bezprecedensowa, jak być może życzyłby sobie Komuda. Już w roku 1866 bohater humoreski *Obiadowa godzina* Władysława Sabowskiego<sup>45</sup> w myśli wypowiadał bowiem zbliżone słowa: „ksiądz Wojciech z Konojad Dębółęcki dowiódł, że Adam był Polakiem i tak było niezawodnie”<sup>46</sup>. Rzecz jasna, w naukowym dyskursie specjalistycznym aż roi się od tego rodzaju stwierdzeń, uwypuklających niedorzeczność teorii siedemnastowiecznego rywala między innymi Johanna Goropiusa Becanusa, utrzymującego z kolei, że to w jego wernakularnym języku porozumiewano się w raju<sup>47</sup>. Już w XVII wieku w piśmianym mową wiązaną literackim żarcie „wywodowe” rojenia, wyśmiewając je, eksploatował Andrzej Wiszowaty<sup>48</sup>, który tym samym znacząco uprzedził Komudę.

Traktat zagościł na kartach *Samozwańca* co najmniej dwukrotnie — pierwszy raz autor nie uznał za stosowne, by pochodzenie osobliwych sformułowań udokumentować (być może dlatego, że padło nazwisko franciszkanina), w drugim przypadku pojawiła się przypisowa notatka, którą dość szczegółowo właśnie omó-

<sup>41</sup> *Poeci polskiego baroku*, wstęp, wyb. i oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska, t. 1, Warszawa 1977, s. 957.

<sup>42</sup> J. Komuda, *Samozwaniec...*, s. 337.

<sup>43</sup> J. Komuda, *Opowieści...*, s. 11.

<sup>44</sup> M. Bauer, *Nad „Przewagami elearów polskich” Wojciecha Dembołęckiego. O apologetycznym pamiętniku z walk lisowczyków w krajach monarchii habsburskiej podczas pierwszych lat wojny trzydziestoletniej*, „Napis” 11, 2005, s. 62, przyp. 33.

<sup>45</sup> Utwór ukazał się w odcinkach. Zob. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1866, nr 12, s. 92; nr 13, s. 101; nr 14, s. 108–109; nr 15, s. 116–117.

<sup>46</sup> *Ibidem*, nr 14, s. 109. Ten trop bibliograficzny ustaliła Aneta Narolska, której piszący te słowa serdecznie dziękuje za podzielenie się informacją o znalezisku. Badaczka omawia *Obiadową godzinę* wieloaspektowo w studium mającym wejść w postaci odrębnego rozdziału do monografii poświęconej małym formom prozatorskim Sabowskiego. Inna rzecz, że autorka wskazuje na kolejne zadłużenia Komudy w rozprawie *Upraszczenie Hugo. „Katedra Marii Panny w Paryżu” w „Diabie w kamieniu” Jacka Komudy*, [w druku].

<sup>47</sup> Zob. R. Szyber, „Skądże to zblażnienie świata?”. *Wojciecha Dembołęckiego „Wýwód jedynowłasnego państwa świat” (studium monograficzne i edycja krytyczna)*, Zielona Góra 2012, s. 215–235. W szerszej perspektywie zjawisko omawia J. Reychman, *Od wieży Babel do językoznawstwa porównawczego*, Warszawa 1969.

<sup>48</sup> Mowa o *Wierszach Andrzeja Wiszowatego do księdza Dębółęckiego, starożytność języka polskiego nad wszystkie całego świata narody wywodzącego*; tekst zabytku w: *Poeci polskiego baroku...*, t. 1, s. 591–593.

wiono. Wywołało ją krótkie wtrącenie „chrząszcz, chrzest, trzmiel”<sup>49</sup>, nieomal cytat, oraz tok rozumowania Dydyńskiego, przekonującego swojego interlokutora o „wyższości polskiej mowy nad innymi”<sup>50</sup>. U Dembołęckiego kwestia ujęta dosadniej („słów »chrząszcz«, »chrzest«, »trzpień«, »trzmiel« i tym podobnych żadna gęba niewarowna [niewyparzona — R.S.] nie wymówi”<sup>51</sup>), niemniej Komuda wtóruje ujęciu księdza: „słów podobnych nie wymówi żaden prostak!”<sup>52</sup>. Ciąg dalszy tej perory — „z naszą mową [...] nie może równać się ani gruby i pyszny niemiecki, ani chytry włoski, ani jadowity hiszpański”<sup>53</sup> — stanowi najpewniej trawestację spostrzeżeń Janusza Tazbira<sup>54</sup>, powołującego się na wypisy zawarte w zbiorze Jana Czubka<sup>55</sup>. Rozmówca Jacka nad Jackami zarzuca mu, iż jego język jest „psi i lichy [...] Zepsuty łaciną papieżnicką”<sup>56</sup>, co koresponduje z innym poglądem *Wywodu*, powracającym w traktacie niezmiernie często. Kluczem do rozszyfrowania tej z pozoru niedostrzegalnej zagadki jest czasownik „psuć”. W traktacie nie tylko mowa okazuje się wypaczona, lecz i... historia — „wszystkie historyje tak barzo muszą być popsowane, iż [...] ledwie co w nich zostało z głosu pospolitego, czemu by rozum wierzyć pozwalał”<sup>57</sup>. Natomiast za „popsowanie słów pierwotnych”<sup>58</sup> odpowiedzialność ponoszą inni, „poprawcy”<sup>59</sup> i „garbarze słów starych”<sup>60</sup> albo „garbarze pierwotnego języka”<sup>61</sup>, mianowicie Grecy i łacinnicy:

Scytwie świat zrazu osadzali, tedyć osadzony gdziekolwiek po świecie ich naród bez wątpienia swym językiem scytyckim albo słowieńskim wszędy gadać musiał, póki go nie wygrzecznił na greczyznę albo nie wyłąnił na łacinę, albo jakokolwiek inaczej nie wyforemnili. Zaczynamy gdy którego słowa tak wyforemnionego albo raczej wypowanego świat nie rozumie, trzeba prawdziwego jego etymonu albo wiedu imion nie gdzie indziej szukać, jeno w pierwotnym scytyckim albo słowieńskim języku, z którego jest wypowane<sup>62</sup>.

<sup>49</sup> J. Komuda, *Samozwaniec...*, s. 158.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> R. Szyber, „Skądże to zblażnienie świata?”..., s. 306. Wszystkie cytaty z *Wywodu* bądź odwołania do traktatu pochodzą z tego wydania.

<sup>52</sup> J. Komuda, *Samozwaniec...*, s. 158.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Zob. J. Tazbir, *Stosunek do obcych w dobie baroku*, [w:] *idem, Szlaki kultury polskiej*, Warszawa 1986, s. 190: „żaden język nie może się równać z polskim: ani »niemiecki gruby i pyszny, ani włoski chytry, ani też hiszpański jadowity«”.

<sup>55</sup> Zob. *Pisma polityczne z czasów pierwszego bezkrólewia*, wyd. J. Czubek, Kraków 1906, s. 496.

<sup>56</sup> J. Komuda, *Samozwaniec...*, s. 158.

<sup>57</sup> R. Szyber, „Skądże to zblażnienie świata?”..., s. 290.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 297.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 343.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 313.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 306, 320.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 305.

Wyimek ten zahacza o istotny element koncepcji *Wywodu*, jego meandrów genealogicznych, scalających przeszłość Słowian, przede wszystkim Polaków, ze Scytami, przy czym rodowód tych ostatnich Dembołęcki wiąże z potomkiem rajskiej pary: Adama i Ewy. Dla księdza Wojciecha Scyta protoplasta ludu o nazwie od jego imienia wziętej to bowiem po prostu biblijny Set, młodszy brat Kaina i Abła<sup>63</sup>. W następstwie tego korelatu siedemnastowieczny historiozof gloryfikował bez umiaru ziomków, co działało „jak haszysz na niewyrobione umysłowo tłumy szlacheckie, rozbudzając w nich megalomanię narodową, swoisty mesjanizm, przekonanie o Polsce jako kraju wybranym przez Boga”<sup>64</sup>. Kolejny etap teorii odtwarzają słowa Komudy, ponownie włożone w usta Jacka Dydyńskiego.

Jegomość Wojciech Dębołęcki [...] dzieli Scytów na dwa odłamy: mieszkających nad Wołgą *Scythas Vulgares* od Wołgi, a nie od wulgarności. A także Scytów osiadłych nad Odrą, Nysą i Donem, których zowie Królewskimi, zwanymi Carmatami, czyli mającymi carstwa. Z nich się wywodzi Polska z Rusią<sup>65</sup>.

Ta nobilitująca Polaków obserwacja ilustruje rozwarstwienie społeczne, ugruntowuje zarazem pozycję szlachty, władczej wobec Scytów „gminnych”, „pospolitych”, „synów ludzkich”, „synów ziemi”, chłopów<sup>66</sup>. Na przeciwległej, biegunowo skrajnej pozycji znaleźli się „synowie nieba”<sup>67</sup>, to jest herbowi, ponoć śmietanka nacji, a do nich przecież adresował swoje dywagacje ksiądz Wojciech, każdy z nich to „»nobilis«, jakoby »nebo-licz«, to jest między syny nieba policzony, [...] ślachcie”<sup>68</sup>. Nie miejsce tu, by przybliżyć w pełni wizję Dembołęckiego (zwłaszcza zawołowaną inwektywę skierowaną do wpisanych niejako w utwór jego odbiorców<sup>69</sup>), warto tylko uzasadnić motywacje pisarza, by dokonać papierowej aneksji dziejów scytyjskich; posłużmy się wypisem: „Scytowie w 560 lat po stworzeniu świata panowali, tedyć nie od kogo inszego mogli tak być jeszcze na on czas nazwani, jeno od tego Scyta lubo Seta”<sup>70</sup>, co dowodzi „starożytności rodzaju od Scyta lubo Seta, syna Jadamowego, jako też zacności szlachectwa od Polacha [Goga], pierwszego syna Jafetowego”<sup>71</sup>, czyli praojców Polaków. Jak wiadomo, rodowód, możliwie najodleglejszy — a Dembołęcki sięgał przecież dna czasów — w rodzimej kulturze siedemnastowiecznej uchodził za najcenniejszy skarb i w *Sa-*

<sup>63</sup> Zob. m.in. *ibidem*, s. 341.

<sup>64</sup> A.F. Grabski, *Zarys historii historiografii polskiej*, Poznań 2000, s. 58.

<sup>65</sup> J. Komuda, *Samozwaniec...*, s. 19.

<sup>66</sup> R. Szyber, „Skądże to zblażnienie świata?”..., s. 353.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Zob. np. R. Szyber, *Do zoila nie-zoila, bo Gryzostawa*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Historia Literatury” 2010, z. 65; *idem*, *Od historii (tj. „historyjności”) poprzez „istorię” (czyli „jako co było” naprawdę) do... historii. Etnogenetyczne gry Dembołęckiego*, [w:] *Człowiek w zwierciadle przeszłości: ucieczka od historii do Historii*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2014.

<sup>70</sup> R. Szyber, „Skądże to zblażnienie świata?”..., s. 341.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 294.



*mozwańcu* ów kontekst — choć zredukowany i uproszczony — znajduje absolutnie przekonujące uzasadnienie. Nie inaczej jest z traktowaniem „rycerskiego rzemieśla”, potwierdzonym licznymi triumfami i hołdem największych, najmoźniejszych tego świata, czego językowy ślad pozostał w określeniu kraju naszych przodków, protoplastki Rzeczypospolitej, to „Carmacyja”, ponieważ — jak objaśnia książd — „wszystkie carstwa w mocy miała, jako własna ich mać, z której się poczęły”<sup>72</sup>.

Reminiscencje *Wywodu* we współczesnej powieści — przysłowiowe gruszki na wierzbie<sup>73</sup>, w które Komuda nie wierzy, o czym uznał za stosowne obwieścić („nie uznają już jakichś bzdur o herbowym pochodzeniu i rodowodzie”<sup>74</sup>) — uruchamiają trwale obecne w XVII wieku pokłady myślowe, a zarazem dobitnie zaświadcza o niepohamowanej bucie braci szlachty, nieposkromionych jej ambicjach, „sarmackiej zamaszystości”<sup>75</sup> wreszcie. I Dydyński, choć nie tylko on, mógłby być uosobieniem tej hardej, podlanej trunkiem mentalności. „Szczyt szczytów megalomanii narodowej” — celnie podsumowywał transparentne przesłanie traktatu Zbigniew Ogonowski<sup>76</sup>. Nieprzypadkowo przywołano tu nazwisko historyka filozofii, gdyż, zmierzając ku finałowi szkicu, wolno zastanowić się nad źródłem, jakie wykorzystał autor „Orłów na Kremlu”, by parafrazować bądź cytować *Wywód* w *Samozwańcu*. Dopiero co wspomniany badacz ogłosił reedycję pokaźnych i naukowo skomentowanych fragmentów traktatu w 1979 roku, lecz nie zmieścił się tam ustęp z grupą trudnych do wymówienia ojczystych rzeczowników<sup>77</sup>. W 2007 roku z kolei staraniem Kamila Jurewicza ukazało się kolejne wznowienie, które częściowo pokrywa się z wyborem Ogonowskiego<sup>78</sup>, lecz tym razem zawiera tekst, w którym Komuda znalazłby niezbędne i włączone do powieści informacje. Nie można też wykluczyć, że powieściopisarz sięgnął po jakieś inne opracowanie, chyba że brnął samodzielnie przez stary druk, „edycję niestaranną i mało czytelną, raczej odpychającą niż zachęcającą do bliższego (lub jakiegokolwiek) zapoznania się z dziełem”<sup>79</sup>. Gwoli ścisłości należy wspomnieć wznowienie Stanisława Cieślaka, także z 2007 roku, jednakże to przedruk (niezbyt udany) materiału opracowanego przez Ogonowskiego<sup>80</sup>. Pełne brzmienie

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 281.

<sup>73</sup> Tak określił jeden ze sposobów konstruowania argumentacji Dembołęckiego, oparty na etymologii, Julian Tuwim; zob. *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*, Kraków 1950, s. 330.

<sup>74</sup> Cyt. za: A. Kobus, *op. cit.*, s. 284.

<sup>75</sup> J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1995, s. 399.

<sup>76</sup> Z. Ogonowski, *Filozofia i myśl społeczna XVII wieku*, cz. 1, wstęp, wyb. i oprac. Z. Ogonowski, Warszawa 1979, s. 144.

<sup>77</sup> Zob. *ibidem*, s. 145–164.

<sup>78</sup> Zob. Wojciech Dębołęcki. „Perspektywa na dojrzenie tego wywodu, którą pierwszej trzeba przeczytać temu, kto by miał wolę rzeczom przeczyć”, wyd. i oprac. K. Jurewicz, „Terminus” 2007, z. 1 (16), s. 287–335.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 279.

<sup>80</sup> Zob. Wojciech Dębołęcki OFMConv, *O tym, że najdawniejsze w Europie jest Królestwo Polskie, a język słowieński pierwotnym językiem świata*, wyd. S. Cieślak, „Lignum Vitae” 8, 2007, s. 273–290.



traktatu udostępniono już po powstaniu cyklu. Trudno rzecz zatem ostatecznie rozstrzygnąć, choć kilka możliwych tropów wyznaczono, być może wyjawieniem tej tajemnicy podzieli się z odbiorcą sam autor.

\* \* \*

Adam Mazurkiewicz niedawno sformułował ciekawą refleksję ogólniejszej natury o najnowszym pisarstwie rodzimym i jeden z wniosków w związku z omawianymi zagadnieniami przykuwa szczególną uwagę:

rekonstrukcja wyobrażeń na temat minionych dziejów na podstawie ich fikcyjnych obrazów zawartych w tekstach kultury więcej niż o przeszłości mówi o czytelniczej terażniejszości. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza autorów *gentium minorum*, bezwiednie powielających na kartach swych utworów stereotypy, z których sieci nie potrafili się wyzwolić; to właśnie najczęściej w tych opowieściach historia staje się pretekstem do krytyki współczesności<sup>81</sup>.

Choćby w świetle tego szkicu trudno nie zgodzić się na stereotypowość ujęć autora *Samozwańca*, a inne studia, jak na przykład wspomniana rozprawa Tadeusza Bujnickiego, aż nadto uwypuklają wtórność pisarskiej oferty ostatnich lat. Co innego wypaczenia, o których też przyszło niestety powiedzieć; zostały one wykoncypowane na kanwie spetryfikowanych przeświadczeń, jak w przypadku *Przewag*. Zgoła nieprawdziwa ocena zawartości tego źródła odwołuje się do nieomal przysłowiowych wyobrażeń o lisowczykach, jedno z nich zamyka się w sformułowaniu „co hultaj to lisowczyk”<sup>82</sup>. Zarazem i „przypisy” osiągnęły rangę „elementu konwencji” w prozie, lokującej wyimaginowane prezentacje przeszłości — zauważa Paweł Kaczyński<sup>83</sup>, a zjawisko ilustruje spostrzeżeniami Mariusza Czubaja: „retoryczna funkcja takich not jest analogiczna do tej, jaką pełnią przypisy w publikacjach naukowych”, mają na celu „uwiarygodnienie opisywanego świata i kompetencji autorskich”<sup>84</sup>. Schemat goni więc schemat, natomiast o duplikacji nie sposób mówić, ponieważ skala odwzorowań mieni się feerią wielorakich multiplikacji, skutkując pozorami demitologizowania dziejów oraz iluzją prawdy o minionym.

Wymiar teleologiczny omawianego cyklu trudno uchwycić w samym tekście, dlatego też po raz kolejny trzeba posiłkować się wypowiedzią Komudy, a ta i tym razem znajduje potwierdzenie w przytoczonej właśnie opinii Adama Mazurkiewicza, zresztą sporo tu o megalomanii, mrzonkach, ignorowaniu faktów, dyletan-

<sup>81</sup> A. Mazurkiewicz, *Strategie rekonstrukcji przeszłości we współczesnej polskiej literaturze popularnej (rekonesans)*, „Literatura i Kultura Popularna” 19, 2013, s. 27.

<sup>82</sup> Zob. *Co nowego. Zbiór anegdot polskich z r. 1650*, wyd. A. Brückner, Kraków 1903, s. 78.

<sup>83</sup> P. Kaczyński, *Kryminal historyczny — próba poetyki*, [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Kraków 2014, s. 206.

<sup>84</sup> M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 184–185, cyt. za: P. Kaczyński, *op. cit.*, s. 206.

ctwie, a i bez autopromocji się nie obyło czy aspektu zwyczajnie obliczonego na komercyjny sukces.

Wyobraźcie sobie, że każda moja książka to taka mała cegiełka w murze dawnej Polski. Mało tych cegiełek jeszcze, lecz mam nadzieję, że będzie więcej. Po prostu uważam, że kultura polska, czyli szlachecka, musi zostać odbudowana, a Polacy zostać szlachtą — tak jak w XVII wieku. [...] kultura szlachecka została zniszczona [...], ale odrodzi się — zapewniam — w swojej najświetniejszej postaci<sup>85</sup>.

Lawinowo rodzą się pytania — co Komuda zamierza reanimować? Szlachtę? Kulturę szlachecką? W najświetniejszej postaci tę ostatnią? Jaką zatem? Tę odtworzoną choćby w *Samozwańcu*?<sup>86</sup> A kultura polska to wyłącznie kultura szlachecka? Czy nostalgiczną tęsknotę wzbudzają: „parafiańska ciasnota pojęć» [...]», »nieterancja szermująca utożsamieniem [...] szlachcic-Polak-katolik, ale i ksenofobia, a także megalomania szlachecka wybujała już na przełomie XVI i XVII wieku«, [...] prowincjonalizm, fanatyzm»?<sup>87</sup> Trafia się i zagadka, kolejny paradoks raczej — chodzi o kluczową tu kwestię szlachectwa; przecież immanentnie wpisany jest w nią rodowód, dziedziczenie, choć, jak wspomniano, „współczesny Sarmata” genealogiczny warunek znosi, traktuje jako „bzdury”. A co z prerogatywami nobilitowanych i szczęśliwych posiadaczy papierów ostemplowanych zatwierdzeniem indygenatu? Chyba miałyby trafić w ręce wszystkich rodaków. Kto zaś byłby obowiązany do wykonywania zadań, by każdy Polak, w przebraniu odrodzonego szlachcica, mógł korzystać z przywilejów hojnie rozdzielanych przez pisarza? Postawa taka jako żywo przypomina szczodrość Dembołęckiego, który (także) zapewniając — na pokaz, na wyrost i bez umiaru — wieszczyl światłą przyszłość państwa i nacji.

Pewna rzecz jest — pisał w zamknięciu traktatu historiozof i „prorok” — że biały orzeł niedługo znowu przez wszystkie świat skrzydła swe rozciągnie, [...], tron abo majestat świata z Polski do Syryjy przeniesie [...]. Na którym [praszczur narodu Polach, ponoć pierworodny syn Jafeta] z następcami swemi aż do skończenia świata znowu, jak przedtem Azyjej, Afryce i Europie (jeżeli nie szerzej) panować będzie<sup>88</sup>.

<sup>85</sup> Cyt. za: A. Kobus, *op. cit.*, s. 284–285.

<sup>86</sup> „U Komudy — pisze A. Kobus (*op. cit.*, s. 279–280) — warcholstwo jest nieodłączną cechą prawdziwego sarmaty, podobnie jak zapalczywość i buta, prezentowane pozytywnie i gloryfikowane przez bohaterów jego powieści. Do standardu sarmackiego obejścia w jego powieściach zaliczają się infamie i banicje, zajazdy i rapy, brak poszanowania dla prawa i umiłowanie »złotej wolności« oznaczające samowolę i prawo silniejszego (czyli bogatszego), obecne w zachowaniach zarówno antagonistów (Stanisław Stadnicki, tytułowy Diabeł Łańcucki), jak i protagonistów (Jacek Dydyński). Infamia stanowi powód do dumy, a sarmacka fantazja oznacza zazwyczaj bezmyślność i okrucieństwo”.

<sup>87</sup> B. Stuchlik-Surowiak, *Sarmatyzm — dzieje jednego pojęcia*, „Perspektywy Kultury” 2012, nr 6, s. 31–32.

<sup>88</sup> R. Szyber, „Skądże to zblażnienie świata?”..., s. 417.

To między innymi z powodu takich orzeczeń, nadto podpieranych perykopolami biblijnymi, na głowę księdza Wojciecha posypały się gromy, a jego dzieło, przypomnijmy, otrzymało jednoznaczną etykietę — „głupstwo”, o czym wspomniał Komuda.

Wolno domniemywać, że gdyby dzisiejszemu twórcy pozostawiono możliwość wyboru gatunku powieściowego (jaki uprawia) w zaproponowanej przez Mazurkiewicza typologii<sup>89</sup>, Komuda swoje dokonania z pewnością pragnąłby zaliczyć do zbioru tekstów z ambicjami do „demitologizacji obrazu przeszłości”, niemniej kwalifikację tę przekreślają rozpoznania pomieszczone w wielu przywoływanych tu szczegółowych analizach (komparatystycznych), a także treść lwiej części tego szkicu. Drugą kategorię opatrzył badacz szyldem „apologia przeszłości”, lecz — jeśli termin ten traktować literalnie — cykl Komudy mógłby ewentualnie znaleźć się w tej grupie tekstów, a takie jego sklasyfikowanie zyskałoby akceptację chyba wyłącznie u „współczesnych Sarmatów” (z uwagi na ukazany w *Samozwańcu* obraz dawnego wczoraj). Trzecią i ostatnią grupę (umożliwiającą „eksperyment myślowy”) pomijamy, ponieważ „Orły na Kremlu” nie spełniają jej kryteriów — nie przynoszą „alternatywnego biegu dziejów”. Sprawę klarują obserwacje Bujnickiego: „ostatecznie mamy rozwiązania zgodne z rzeczywistym przebiegiem zdarzeń dziejowych”, to historia zdobiona domysłami w następstwie wypełniania „miejsc »pustych« bądź niejasnych i tajemniczych. W te miejsca wkłada Komuda własne hipotezy, które w jego powieściach są traktowane jak fakty zachodzące rzeczywiście”<sup>90</sup>. Albo raczej winny tak wypadać, fakty bowiem „przypisowe” niekiedy mijają się z prawdą, gdyż zwyczajnie przynoszą dane bałamutne. I, co symptomatyczne, w rekonesansowej panoramie Mazurkiewicza nie pada nazwisko poczytnego, popularnego pisarza, a wiele wskazuje, że niekoniecznie mimowolnie jesteśmy świadkami procesu demaskowania epigońskich praktyk (sprzecznych z manifestowanymi deklaracjami), często niestarannych, mało rzetelnych, przez co umiarkowanie wiarygodnych i niezbyt oryginalnych, choć uzasadnionych handlowo czy marketingowo dzięki atrakcyjności opakowania. Zatem i kontekst pozaliteracki, aspekty merkantylne bezsprzecznie należy uwzględniać w tego rodzaju ocenach, gdyż tylko one usprawiedliwiają podejmowane prawie jedynie literacko ryzyko.

<sup>89</sup> Zob. A. Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 13–27.

<sup>90</sup> T. Bujnicki, *op. cit.*, s. 324.

## Bibliografia

- Bartoszewicz J., *Ksiądz Wojciech z Konojad Dembołęcki*, [w:] *idem, Studia historyczne i literackie*, wyd. K. Bartoszewicz, t. 2, nakładem K. Bartoszewicza, drukiem F.K. Pobudkiewicza w dzierżawie A. Kozińskiego, skład główny w Warszawie w księgarni Gebethnera i Wolffa; w Krakowie w księgarni F.K. Pobudkiewicza, Kraków 1881.
- Bauer M., *Nad „Przewagami elearów polskich” Wojciecha Dembołęckiego. O apologetycznym pamiętniku z walk lisowczyków w krajach monarchii habsburskiej podczas pierwszych lat wojny trzydziestoletniej*, „Napis” 11, 2005, s. 53–64.
- Bauer M., *Z dziejów batalistyki polskiej. Studia nad pamiętnikami wojennymi z XVII w.*, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2007.
- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, t. 2. Piśmiennictwo staropolskie (hasła osobowe A–M)*, oprac. zespół pod kier. R. Pollaka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.
- Bujnicki T., *Jacek Komuda w kręgu aluzji sienkiewiczowskich*, [w:] *Pejzaże humanistyczne. Księga jubileuszowa Profesorowi Bolesławowi Faronowi poświęcona*, red. A. Ogonowska, Impuls, Kraków 2017, s. 319–332.
- Bystron J.S., *Megalomania narodowa*, [w:] *Jan Stanisław Bystron. Tematy, które mi odradzano*, oprac. i wstęp L. Stomma, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Co nowego. Zbiór anegdot polskich z r. 1650*, wyd. A. Brückner, Wydawnictwa Akademii Umiejętności w Krakowie, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, Kraków 1903.
- Czubaj M., *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010.
- Darowski Weryha A., *Samuel Laszcz. Strażnik koronny*, Drukarnia Uniwersytecka, Kijów 1865.
- Dzieduszycki M., *Krótki rys dziejów i spraw lisowczyków*, t. 1–2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1843–1844.
- Ekes J., *Złota demokracja*, Ośrodek Myśli Politycznej, Warszawa 2010.
- Gloger Z., *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 1, druk P. Laskauera i W Babickiego, Warszawa 1900.
- Grabski A.F., *Zarys historii historiografii polskiej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2000.
- Józef Bartłomiej Zimorowic. Utwory młodzieńcze*, oprac. R. Krzywy, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2016.
- Jurewicz K., *Wojciech Dębolecki i jego „Wywód...”*, „Terminus” 2007, z. 1 (16), s. 279–285.
- Kaczyński P., *Kryminal historyczny — próba poetyki*, [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 191–209.
- Kliszcz A., *Sarmacki zwrot kulturowy?*, „Perspektywy Kultury” 2012, nr 6, s. 55–66.
- Kobus A., *Sarmatotopie. Formacja sarmacka w twórczości Jacka Komudy*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 273–293.
- Kochańska M., *Ksiądz Wojciech Dembołęcki z Konojad*, „Prace Literackie” 1, 1956, seria A, nr 2, s. 101–143.
- Komuda J., *Opowieści z Dzikich Pól*, Wydawnictwo Alfa-Wero, Warszawa 1999.
- Komuda J., *Samozwaniec*, il. H. Czajkowski, t. 3, Fabryka Słów, Lublin 2013.
- Królikowski B., *Szable nie rdzewiały, czyli przewagi lisowczyków nad Turkiem srogim pod Cecorą i Chocimiem czynione*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1983.
- Mazurkiewicz A., *Strategie rekonstrukcji przeszłości we współczesnej polskiej literaturze popularnej (rekonesans)*, „Literatura i Kultura Popularna” 19, 2013, s. 13–28.
- Narolska A., *Upraszczanie Hugo. „Katedra Marii Panny w Paryżu” w „Diable w kamieniu” Jacka Komudy*, [w druku].
- Ogonowski Z., *Filozofia i myśl społeczna XVII wieku*, cz. 1, wstęp, wyb. i oprac. Z. Ogonowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1979.

- Pisma polityczne z czasów pierwszego bezkrólewia*, wyd. J. Czubek, nakładem Akademii Umiejętności w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1906.
- Podhorodecki L., *Wazowie w Polsce*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.
- Poeci polskiego baroku*, wstęp, wyb. i oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Reychman J., *Od wieży Babel do językoznawstwa porównawczego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969.
- Sabowski W., *Obiadowa godzina*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1866, nr 12–15.
- Sienkiewicz H., *Ogniem i mieczem. Powieść z lat dawnych*, t. 2, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1931.
- Stuchlik-Surowiak B., *Sarmatyzm — dzieje jednego pojęcia*, „Perspektywy Kultury” 2012, nr 6, s. 21–38.
- Szagan D., *Przekorne nawiązania do Sienkiewiczowskiego wzorca powieści historycznej w „Bohunie” Jacka Komudy*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Linguistica” 2015, nr 49, s. 81–92.
- Szyber R., *Do zoila nie-zoila, bo Gryzoslawa*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Historia Literatury” 2010, z. 65, s. 42–61.
- Szyber R., *Od historii (tj. „histryjoństwa”), poprzez „istorię” (czyli „jako co było” naprawdę) do... historii. Etnogenetyczne gry Dembołęckiego*, [w:] *Człowiek w zwierciadle przeszłości: ucieczka od historii do Historii*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2014, s. 325–347.
- Szyber R., *„Skądże to zblażnienie świata?” Wojciecha Dembołęckiego „Wywód jedyownlasnego państwa świat” (studium monograficzne i edycja krytyczna)*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2012.
- Szyber R., *Wstęp*, [w:] W. Dembołęcki, *Przewagi elearów polskich*, wstęp i oprac. R. Szyber, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.
- Tazbir J., *Stosunek do obcych w dobie baroku*, [w:] *idem, Szlaki kultury polskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 186–202.
- Tuwim J., *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*, Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik”, Kraków 1950.
- Wisner H., *Lisowczycy*, Wydawnictwo Bellona-Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1995.
- Wisner H., *Władysław IV Waza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009.
- Wojciech Dębołęcki OFMConv. *O tym, że najdawniejsze w Europie jest Królestwo Polskie, a język słowiański pierwotnym językiem świata*, wyd. S. Cieślak, „Lignum Vitae” 8, 2007, s. 273–294.
- Wojciech Dębołęcki. *„Perspektywa na dojrzenie tego wyvodu, którą pierwszej trzeba przeczytać temu, kto by miał wolą rzeczom przeczyć”*, wyd. i oprac. K. Jurewicz, „Terminus” 2007, z. 1 (16), s. 287–335.
- Ziomek J., *Renesans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

**Towards national megalomania  
on the basis of Jacek Komuda's tetralogy  
*Samozwaniec* [*False Dmitry*] (a glossary and a few  
remarks in the margins of the novels)**

Summary

The sketch is an attempt to analyse chosen details noticed in Jacek Komuda's novel cycle entitled *Orły na Kremlu* [*Eagles at the Moscow Kremlin*]. The discussed matters concern particularly two fragments of dialogues enriched with clear allusions to Wojciech Dembołęcki's quite widely known treatise *Wywód jedynowłasnego państwa świata* [*Treatise on the only country in the world*] and an endnote — delivered by the author himself — on the aforementioned book (published in 1633) with additions: some brief characteristics of Dembołęcki and his output. As it appears, any observation or reference to the works of the Polish monk (who died in the mid-seventeenth century) is not extracted from archives, old prints, as Komuda assures us (describing his course of work in his interviews). They rather come both from articles or excerpts found in research books released by scholars. Besides, Komuda in his declared approach to literary work does intend to differentiate significantly from Henryk Sienkiewicz's masterpiece (*Trylogia* [*The Trilogy*]), however many writings of Komuda deny such an idea, which has been proven thorough studies. Nevertheless, the *Wywód*'s quotations and its transparent paraphrases seem to be valuable in contemporary historical prose, for thanks to them the reader may be acquainted with people's (especially Polish noblemen's) mentality at the beginning of the seventeenth century. Unfortunately, the notes bring some meaningful misunderstandings revealing Komuda's ignorance, because one may fail in correctly recognising the text's main message (*Przewagi elearów polskich* [*The exploits of elears*]) or the origin of rhymes cited by the novelist. The sketch closes with a few thoughts concentrated on a possible *Samozwaniec* qualification within Adam Mazurkiewicz's typology proposal of historical prose published nowadays.

**Łukasz Piaskowski**

ORCID: 0000-0002-3528-4301

Uniwersytet Wrocławski

## Muzyczne adaptacje poezji Józefa Czechowicza — piosenka i pieśń na styku kultury popularnej i nowych mediów (rekonesans)

**Słowa kluczowe:** adaptacja muzyczna, Józef Czechowicz, piosenka, pieśń, poezja śpiewana, kołysanka

**Keywords:** musical adaptation, Józef Czechowicz, song, art song, sung poetry, lullaby

### Słowem wstępu o piosence

W ostatnich latach coraz więcej miejsca w nauce o literaturze poświęca się piosence<sup>1</sup>. To próba nadrobienia wieloletnich zaniedbań i zaległości; piosenka jako przedmiot badań nigdy nie była bowiem traktowana szczególnie poważnie. Zawsze była ową „gorszą” siostrą poezji oraz prostą, ustandaryzowaną formą muzyczną, podporządkowaną dyktatowi gustów „niskich”, popularnych. W innym wszelako ujęciu piosenka była uproszczoną formą pieśni, której walorów artystycznych nie poddawano szczególnej krytyce. Cały ten obraz niewolny jest od uproszczeń; istnieje jednak pewna stała prawidłowość ujawniająca się w obrębie badań literackich, polegająca na odgrózeniu grubą kreską piosenki od wiersza.

---

<sup>1</sup> Głównym czasopismem skupiającym wysiłki znawców tematu jest wydawana od 2005 roku „Piosenka”. W ostatnich latach powstało też kilka książek traktujących o piosence, studiów o zróżnicowanym profilu poznawczym; zob. P. Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009; P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989*, Poznań 2012; J. Małyszewska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013; P. Pierzchała, *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury*, Katowice 2016.



Istnieje tu ukryta, niepoparta żadnym obiektywnym kryterium, hierarchia: podział na poezję „wysoką”, „prawdziwą”, którą reprezentują wiersze (nazwijmy to: *sensu stricto*), oraz na poezję „niską” lub zwyczajnie quasi-poezję, za którą można uznać piosenki. Takie zestawienie istnieje niejako w trybie *implicite*: nierzadko literaturoznawcy nie przyznają się do niego wprost.

W niniejszym szkicu chciałbym uniknąć takiego wartościowania oraz warunkowania i potraktować piosenkę poważnie. Podział na piosenkę i wiersz ma tu wymiar ontologiczny: traktuję je jako dwa osobne byty, które jednak w pewien sposób dążą ku sobie. Owo dążenie nazywamy w nauce o literaturze adaptacją, przez którą rozumieć należy modyfikację statusu, przeobrażenie jednego bytu w drugi i wyposażenie go w zestaw cech i zasób funkcji. Aby stosowną adaptację przeprowadzić, potrzebny jest dodatkowy składnik — muzyka. Różnica ontologiczna między wierszem a piosenką zdeterminowana jest wszak obecnością muzyki. Wyposażenie wiersza w dodatkowe tło umożliwia jego przeobrażenie — właśnie w piosenkę<sup>2</sup>.

Wskazane założenia dotyczące symbiozy form są kluczowe w kontekście chociażby poetyki odbioru. Treść piosenki, a więc warstwa literacka, wyposaża słuchacza w intuicyjną możliwość udzielenia odpowiedzi temu, co słyszy, czyli warstwie muzycznej<sup>3</sup>. W taki sposób tłumaczy to Józef Lipiec:

Piosenka to przede wszystkim śpiewane słowo. Teksty przebojów ingerują w nasze życie, niekiedy z przeznaczeniem dyskretnego i bezinteresownego akompaniamentu, innym razem — refleksji wzbudzającej określone nastroje, na przykład mobilizacyjne, pocieszające lub czysto ludyczne<sup>4</sup>.

Piosenka w tej optyce jest słowno-muzycznym komunikatem<sup>5</sup>, który słuchacz może odbierać, rozpoznając w nim adekwatne do swoich kompetencji wartości estetyczne. Najważniejszy jest efekt finalny tej interakcji. Dwuwymiarowość przedsięwzięcia, czyli próba integracji dwóch porządków semiotycznych, komplikuje wszak proces interpretacji. Główna cecha wiersza zapisanego, to jest jego postać graficzna, nie odgrywa w piosence większej roli. Na znaczeniu traci oko, zyskuje zaś słuch<sup>6</sup>. Wizualny tryb odbioru poezji przekształca się w tryb audialny. Pomijana warstwa ikoniczna zyskuje ponownie na znaczeniu dopiero w naddanych i bardziej złożonych kontekstach medialnych, na przykład w tele-

<sup>2</sup> Różnice między piosenką a pieśnią w tych rozważaniach pominę — ze względu na brak miejsca. Należy jednak podkreślić, upraszczając tę kwestię, że główną determinantą statusu jest tutaj pierwiastek socjologiczny. Pieśń ustawiona w konkretnym kontekście semiotycznym może zmienić się w piosenkę i odwrotnie.

<sup>3</sup> D. Griffiths, *From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song*, [w:] *Analyzing Popular Music*, red. A. F. Moore, Cambridge 2003, s. 52.

<sup>4</sup> J. Lipiec, *O istocie piosenki. Esej ontologiczny*, „Piosenka” 2017, nr 5, s. 10–12.

<sup>5</sup> Z. Lissa, *O istocie dzieła muzycznego*, [w:] *eadem, Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 9–10.

<sup>6</sup> P. Tański, *Piękno — racja istnienia wiersza (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, [w:] *idem, Sandały Hermesa. Szkice o poezji*, Toruń 2008, s. 9.

dyskach. Rezultatem podobnej interakcji jest z kolei zintegrowany audiowizualny tryb odbioru<sup>7</sup>.

Między kompozycjami muzycznymi a korespondującymi z nimi tekstami poetyckimi o wybitnych walorach artystycznych zachodzi relacja o zaburzonej symetrii<sup>8</sup>. Zadaniem kompozytora jest dokonanie symbiozy dwóch porządków semiotycznych. Interakcji porządków semiotycznych towarzyszy przekonanie o braku samowystarczalności każdego z nich, o ich paralelnym wybrakowaniu (ze względu na naturę materiału, zasób środków stylistycznych i wykonawczych itp.). Mowa więc o symbiozie kompensacyjnej, lustrzanej, której mechanizm opiera się na prostej zasadzie: niedoskonałości wyrazowe sztuki poetyckiej ma rekompensować muzyka i odwrotnie. Każda adaptacja jest zatem jednocześnie operacją „przejmowania” walorów estetycznych obcej proweniencji. Nie chodzi jednakże o stworzenie „przekładu” idealnego. Adaptacja „maksymalnie wierna” jest przedsięwzięciem nieproduktywnym. Modyfikacje są naturalnym i nieuniknionym efektem tego procesu<sup>9</sup>. W dalszej części szkicu postaram się wykazać, że owa „twórcza zmiana” jest warunkiem *sine qua non* możliwości istnienia piosenek w różnych kontekstach medialnych.

## Piosenka we współczesnej kulturze internetowej

Przestrzenią legalnej obecności piosenki w środowisku cyfrowym są dziś przede wszystkim usługi internetowe. Klasyczną ich postacią są tak zwane serwisy streamingowe, oferujące dostęp do określonej puli zasobów muzycznych. W raporcie Międzynarodowej Federacji Przemysłu Fonograficznego *Music in 2019* wykazano jednoznacznie, że najpopularniejszym i najbardziej znaczącym „repozytorium” muzycznym jest serwis YouTube<sup>10</sup>.

W niniejszym szkicu nie zostanie dokonana charakterystyka szczegółowa sposobu działania usług oferowanych przez YouTube, nie zamierzam też szerzej poruszać tematu ciągle rozwijającego się rynku oferującego treści audiowizualne. W kontekście muzycznych adaptacji poezji bardziej znacząca jest perspektywa antropologiczna: w badaniu chodzi więc o twory ludzkiej proweniencji. Każdy

<sup>7</sup> Według Maryli Hopfinger jest on najbardziej reprezentatywny dla współczesnej kultury. Zob. *eadem*, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 36–40; *eadem*, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 28–32, 130–135.

<sup>8</sup> Zob. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986, *passim*.

<sup>9</sup> I. Puchalska, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004, s. 20.

<sup>10</sup> International Federation of the Phonographic Industry w raporcie *Music Listening 2019* podaje dane, wedle których 77% wszystkich użytkowników serwisów oferujących streaming muzyki korzysta z serwisu YouTube. Por. *Music Listening 2019. A look at how recorded music is enjoyed around the world*, <https://www.ifpi.org/downloads/Music-Listening-2019.pdf> (dostęp: 15.12.2019).

taki element kultury należy rozpatrywać na tle konkretnej sytuacji komunikacyjnej, a więc w kontekście relacji nadawczo-odbiorczej.

YouTube jest platformą medialną, na której można znaleźć twórczość zarówno amatorską (model konta prywatnego), jak i profesjonalną (model konta zweryfikowanego). Jest to zatem medium operujące na gigantycznym polu możliwości kulturotwórczych<sup>11</sup>; natomiast branża fonograficzna z typowymi dla siebie kanałami redystrybucji (medializacji) muzyki nie stanowi tu nawet miernika porównania. W obręb kultury popularnej wkroczyły na stałe i na relatywnie równych zasadach treści amatorskie lub półprofesjonalne<sup>12</sup>. W tym kontekście odbiorcę wytworów kultury muzycznej należy postrzegać inaczej. Za niefunkcjonalną należy uznać chociażby kategorię odbiorcy ubezwłasnowolnionego<sup>13</sup>, wprowadzoną przez Stanisława Barańczaka. YouTube swoje działanie opiera bowiem na interakcji między użytkownikami — nadawcą i odbiorcą<sup>14</sup>. Dzieło może zostać ocenione i skomentowane w czasie rzeczywistym, a poziom decyzyjności użytkowników jest nieporównywalnie większy niż w tradycyjnych mediach.

Piosenki są umieszczane w serwisie YouTube w przynajmniej dwóch trybach: instytucjonalnym oraz pozainstytucjonalnym. Pierwszy z nich to analogon usługi streamingowej. O reprodukcji decyduje tu umowa między instytucjami. Drugi zaś to model prywatnej, osobistej redystrybucji piosenek. Może mieć wymiar czysto amatorski, ale nie musi. Podział ten to model opierający się na pewnym uogólnieniu. Trudno doprecyzować ostateczne kryteria takiej parcelacji; amatorskie filmy bywają bowiem nieodróżnialne od tych profesjonalnych. YouTube to medium, w którym rozwija się obecnie zarówno współczesna muzyczna kultura niezależna, jak i ta bardziej popularna. W tym uproszczonym modelu zauważalna staje się pewna znacząca tendencja: poezja polska, w różnych konfiguracjach i formach podawczych, zadomowiła się na dobre w tym szerokim kontekście medialnym. Przykładem takiej obecności są chociażby opracowania muzyczne poezji Józefa Czechowicza, spośród których — ze względu na ograniczenia — zostanie omówiona jedynie część.

---

<sup>11</sup> Gunnar Iversen nazywa YouTube „oceanem dźwięku i obrazu” — co mówi samo za siebie. Por. *idem, An Ocean of Sound and Image: YouTube in the Context of Supermodernity*, [w:] *The YouTube Reader*, red. P. Snickars, P. Vonderau, Stockholm 2009, s. 347–348.

<sup>12</sup> „Ruch amatorski” był niejednokrotnie motorem rozwoju piosenki popularnej. Por. W. Panek, *Problemy muzyki w kulturze masowej*, [w:] *Polska popularna kultura artystyczna*, red. R. Marszałek, Wrocław 1977, s. 66.

<sup>13</sup> S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 116–117.

<sup>14</sup> Marta Majorek używa w tym kontekście określeń „kultura partycypacji” oraz „kultura kreatywności”. Por. *eadem, Kod YouTube. Od kultury partycypacji do kultury kreatywności*, Kraków 2015, *passim*.

## Muzyczne adaptacje poezji Józefa Czechowicza

Poezja Czechowicza, mimo wykazywanych wielokrotnie przez badaczy immanentnych walorów dźwiękowych dostępnych bezpośrednio doświadczeniu czytelniczemu<sup>15</sup>, nie była nigdy szczególnie popularna wśród kompozytorów. Pierwsze muzyczne opracowania twórczości Czechowicza pojawiają się dopiero po drugiej wojnie światowej. Jedynym literackim kontekstem audialnym, jakiego doświadczył sam Czechowicz, było radio<sup>16</sup>, na którego potrzeby napisał kilka słuchowisk<sup>17</sup>.

Istnieją dwa podstawowe sposoby medializacji faktów literacko-muzycznych interesujących z punktu widzenia niniejszego tekstu: tradycyjna redystrybucja fonograficzna oraz reprodukcja internetowa<sup>18</sup>. W pierwszym przypadku nośnikiem muzyki jest płyta winylowa lub kompaktowa, *resp.* ich odpowiedniki w cyfrowych formatach dźwiękowych, na przykład WAV, MP3 oraz inne pokrewne. W kontekście internetowym nośnikiem jest konkretna usługa, oferująca przechowywanie danych w trybie online z możliwością ich odtworzenia w czasie rzeczywistym. Najoczywistszym przykładem jest w tym wypadku wspomniany już serwis YouTube. Na wstępie pragnę jednak podkreślić, że niniejszy tekst ma charakter rozpoznawczy, jest wstępnie porządkujący, dlatego też tylko niektórym kontekstom będzie towarzyszyć krótka charakterystyka.

### I. Konteksty fonograficzne

#### 1. Inicjacja w nurcie awangardowej muzyki klasycznej

Pierwotnie poezja Czechowicza zyskała aprobatę w obrębie tak zwanej wysokiej kultury muzycznej. Do cyklu *Pięciu piosenek dla dzieci* na głos żeński

<sup>15</sup> O muzyczności poezji Czechowicza napisano wiele. Por. np. T. Kłak, *Czechowicz — mity i magia*, Kraków 1973; J. Fert, *Czechowicz muzyczny*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, z. 1; J. Cymerman, *Śpiewna muzyczność Czechowicza*, „Akcent” 2013, nr 2.

<sup>16</sup> Pomijam w tej tezie różne konteksty towarzysko-artystyczne, mające jednocześnie wymiar audialny, jak na przykład recytacja wiersza na spotkaniu autorskim, która w naturalny sposób „aktualizuje” warstwę brzmieniową dzieła poetyckiego. Jest to kwestia bardzo złożona, dlatego też warta osobnego opracowania. W niniejszym szkicu ograniczam się wyłącznie do zapośredniczonych technologicznie przejawów audialności.

<sup>17</sup> Najbardziej reprezentatywnym utworem przeznaczonym na słuchowisko jest *Poemat o mieście w Lublinie*, napisany w 1934 roku. Zachowało się nawet *libretto* owego tekstu. Por. J. Czechowicz, *Poemat o mieście w Lublinie*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 3. *Utwory dramatyczne*, oprac. J. Nowakowska, J. Cymerman, Lublin 2011, s. 121–129.

<sup>18</sup> Kontekst fonograficzny ograniczam do podstawowej formy podawczej, którą jest płyta — niezależnie od materialnej natury nośnika. Nie tu zostanie poruszony temat tak zwanej fonografiki, zaproponowanej w latach sześćdziesiątych przez Kazimierza Dobrzyńskiego, zdecydowanie rozszerzającej pole ludzkich doświadczeń audialnych. Zob. np. *idem, Człowiek i dźwięki. O kulturze słuchania radia*, Warszawa 1973.

i fortepian z 1955 roku muzykę skomponował Tadeusz Baird. Kompozytor wykorzystał częściowo opublikowany (w całości dopiero w 2005 roku) cykl *Kołysanek* Czechowicza oraz inne pojedyncze wiersze dla dzieci. Owo opracowanie to ewenement na wielką skalę. Nikt wcześniej ani później nie podjął bowiem próby włączenia poezji Czechowicza w obszar muzyki awangardowej<sup>19</sup>. Pieśni Bairda nawet w opisach muzykologicznych często określane są mianem „piosenek” lub „dziecięcych piosenek”. Kryterium gatunkowym jest tu prostota. Melodyka oraz swobodnie kształtowana harmonika odznaczają się lekkością. Baird, nawiązując zarówno do poetyki Czechowicza, jak i gatunkowych uwarunkowań kołysanek, odniósł się pośrednio do stylu rytmiki ludowej. Układ piosenek jest symetryczny: części skrajne mają radosny i skoczny charakter, a części środkowe są spokojniejsze<sup>20</sup>.

W ostatnich latach wiersz Czechowicza opracowała muzycznie kompozytorka Magdalena Cynk. Utwór *Modlitwa Harnasia* to większych rozmiarów pieśń na głos solowy, chór i małą orkiestrę; kompozycja łączy stylistykę muzyki neoklasycystycznej oraz podhalańskiej. Do prawykonania pieśni doszło 25 listopada 2011 roku na koncercie kompozytorskim poświęconym pamięci Karola Szymanowskiego. Pod batutą Rafała Kłoczki zaśpiewała ją sopranistka Aleksandra Turalska w towarzystwie Chóru Młodzieżowego i Orkiestry Uczniów i Absolwentów Zespołu Szkół Muzycznych w Toruniu<sup>21</sup>.

Zestawienie poezji Czechowicza z motywami muzyki góralskiej nie jest umotywowane korelacją treści. Wykorzystany wiersz, napisana w 1938 roku *modlitwa żalobna*, dedykowana Szymanowskiemu, to hołd złożony zmarłemu kompozytorowi, którego afekt do muzyki podhalańskiej został historycznie i muzycznie udokumentowany. Wiersz Czechowicza został więc niejako muzycznie zaktualizowany. Nawet tytuł pieśni Magdaleny Cynk to rodzaj kontaminacji: *modlitwa żalobna* Czechowicza połączona z *Harnasiami* Szymanowskiego.

## 2. Kontekst poezji śpiewanej nurtu klasycznego oraz bigbitowego

W latach siedemdziesiątych poezja Czechowicza po raz pierwszy pojawiła się w obszarze piosenki popularnej. Marek Grechuta opracował muzycznie cztery wiersze poety (*Wieczorem*, *Przemiany*, *Knajpa* oraz *Księżyc w rynku*). W jednej kompozycji zastosował technikę kolażu<sup>22</sup>, polegającą na wspólnym zestawieniu fragmentów różnych dzieł poetyckich. Przykładem takiej piosenki jest *Twoja po-*

<sup>19</sup> J. Janucik, *Współczesne a nieznanne. Autorski katalog cykli pieśni kompozytorów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina*, Warszawa 2011, rozdz. 2. Tadeusz Baird „Pięć piosenek dla dzieci”; M. Renat, *Pieśni dla dzieci w muzyce polskiej*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, nr 3, s. 50–52.

<sup>20</sup> Por. *Pięć piosenek dla dzieci do słów Józefa Czechowicza na głos z fortepianem* (1955), <http://www.baird.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/71-piec-piosenek-dla-dzieci> (dostęp: 15.12.2019).

<sup>21</sup> M. Cynk, *Modlitwa Harnasia*, <https://youtu.be/NVHrwwaqSII> (dostęp: 15.12.2019).

<sup>22</sup> A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki*, Wrocław 1983, s. 48–49.

stać, złożona z wierszy Czechowicza (*Wieczorem*), Tadeusza Micińskiego (*[Kiedy cię moje oplotą sny...]*) i uzupełnień samego Grechuty. Na szczególną uwagę zasługuje utwór *Motorek* — adaptacja wiersza Czechowicza pod tytułem *Przemiany*. Struktura agogiczno-rytmiczna piosenki została zorganizowana w specyficzny sposób: poetyckie futurystyczne motywy „przemiany” zostają przez artystę zilustrowane za pomocą bardzo drobnych wartości rytmicznych skorelowanych z szybkim tempem każdej warstwy melodycznej. Została tu także wykorzystana niezwykle prosta metoda replikacji i repetycji: zapętlone motywy melodyczne, odgrywane w jednostajnym szybkim tempie, gęsto zrytmizowane, dynamizują przebieg kompozycji, stanowiąc komplementarne wyrazowo tło śpiewanego wiersza.

W 1980 roku zespół Skaldowie oraz wokalistka Łucja Prus poszli w ślady Grechuty. Andrzej Zieliński skomponował muzykę do wiersza *Wieczorem* (ponowne opracowanie sugeruje ówczesną popularność liryku). Piosenka utrzymana w stylu luźno nawiązującym do bossa novy ukazała się na albumie zatytułowanym *Z biegiem lat*, opublikowanym w 2010 roku, zawierającym utwory Skaldów pochodzące z lat 1972–1980.

Zarysowanie tego kontekstu umożliwia dostrzeżenie osobliwego zjawiska: o ile bowiem T. Baird w obręb muzyki awangardowej wprowadził poezję dla dzieci Czechowicza, o tyle M. Grechuta opracował artystycznie wiersze „dorosłe” poety, włączając je w pole kultury i muzyki popularnej. Mamy więc do czynienia z ciekawym krzyżowym procederem adaptacyjnym, w którym dzieło jest niejako „przeciągane” i przystosowywane do danego obiegu kultury.

### 3. Kontekst poezji śpiewanej w nurcie zbliżonym do jazzu oraz... punka

Piosenka poetycka inspirowana jazzem zyskiwała coraz większą popularność od początku lat dziewięćdziesiątych. Wybitnym przedstawicielem tego nurtu od samego początku jest Grzegorz Turnau. Także on, jako jeden z nielicznych, zainteresował się wówczas poezją Czechowicza. Już na debiutanckim albumie *Naprawdę nie dzieje się nic* z roku 1991 pojawiła się piosenka *Przez kresy*<sup>23</sup>. Istotą jej opracowania muzycznego jest ostinatowy i obiegnikowy motyw melodyczny, który powtarza się w trakcie całego utworu; dodatkowo dysonansowa harmonika wzmacnia wrażenie kolistej, nawracającej monotonności. Motywem przewodnim zaś tekstu jest fraza: „wołam złoty kołacz”. Dochodzi tu do interferencji porządków semiotycznych. Symbolika koła, którą w wierszu przedstawił Czechowicz, determinuje linię melodyczną piosenki. Utwór kończy się zapętlnym *ostinato* granym przez wiele instrumentów. Wiersz Czechowicza jest komplementarny wobec opracowania muzycznego. Turnau zachowuje wertykalny kształt tekstu,

<sup>23</sup> Szczegółowe informacje w *Cyfrowej Bibliotece Polskiej Piosenki*, [https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Przez\\_kresy](https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Przez_kresy) (dostęp: 30.06.2019).



mimo że w wierszu nie ma podziału na symetryczne strofy. Jego adaptacja to przykład muzycznego opracowania wiersza wolnego, w którym struktura rytmiczna oparta jest na zasadzie nagromadzenia asonansów eksponujących głoski „o” oraz „a”.

Turnau wracał do poezji Czechowicza jeszcze trzykrotnie. Kolejny raz do spotkania pianisty i poety dochodzi na płycie *Historia jednej podróży* z 2006 roku. Album to zbiór coverów piosenek Marka Grechuty, w tym wspomnianych już *Twoja postać* oraz *Motorek*. W 2016 roku Turnau skomponował muzykę do wiersza *O świerszczach*. Piosenkę wykonała wokalistka i aktorka Basia Gąsienica Giewont.

Ostatni kontakt z poezją Czechowicza można w przypadku Turnaua datować na 2017 rok. Ukazał się wówczas album *L*, na którym znalazł się jeden opracowany muzycznie wiersz Czechowicza, zatytułowany *jesienią*, pochodzący z opublikowanego w 1939 roku tomiku *nuta człowieka*.

Innym twórcą, którego warto wyróżnić, jest Krzysztof Herdzin. W duecie z pieśniarką Barbarą Raduszkiewicz, akompaniując na fortepianie, nagrał utwór nawiązujący do wiersza *Przemiany* Czechowicza. Piosenkę skomponował Paweł Dampc; ukazała się w 2002 roku na płycie *Dzika róża*.

Przegląd ten warto zakończyć dosyć zaskakująco. W latach dziewięćdziesiątych wiersz Czechowicza został bowiem opracowany, choć nieskomponowany, w estetyce muzyki punk przez zespół Armia. Mianowicie na płycie *Czas i byt* z 1992 roku pojawił się utwór *Archanioły i ludzie*. Kompozycja ta jest najprawdopodobniej jedynym istniejącym przykładem adaptacji poezji Czechowicza na piosenkę w stylistyce punkowej. Warto jednak zaznaczyć, że niektóre fragmenty opracowania muzycznego, na przykład pod względem zastosowanej rytmiki oraz agogiki, bardzo przypominają piosenkę *Motorek* Marka Grechuty. Inspiracja jest zauważalna. Piosenkę jak najbardziej można uznać za *cover*, choć bardzo muzycznie urozmaicony.

#### 4. Kontekst poezji śpiewanej nurtu folk

W obręb poezji śpiewanej w jej nurcie „ogniskowym” poezję Czechowicza wprowadziła kompozytorka i gitarzystka Elżbieta Adamiak. Oprawa muzyczna tych piosenek ogranicza się do najprostszych stosunków harmonicznyc. Walorami podobnych adaptacji są prostota oraz sugestywność melodyczna. Na wydanej w 1992 roku płycie *Pólsenne nuty* pojawiły się dwie piosenki: *W czereśniach nad gankiem* oraz *Kołysanka dla Mateusza*. Oznaczone zostały jako skomponowane „na podstawie wierszy Józefa Czechowicza”. W późniejszym czasie, w wydaniu płytowym z serii „Piosenki Przedszkolaka — Kołysanki” z 2012 roku, tytuły tych samych piosenek zostały zmodyfikowane, kolejno: *W czereśniach nad gankiem* ukazało się jako *W ogródku*, z kolei *Kołysanka dla Mateusza* jako *Dawno już ucichł*. W taki oto sposób adaptacje te dystansują się od kontekstu macierzystego. Stano-



wią opracowanie muzyczne poezji, ale w przestrzeni internetowej funkcjonują jako kołysanki dla dzieci. Można to potraktować jako przykład dopełnienia potencjału melicznego poezji dziecięcej Czechowicza. W tej sytuacji rola kultury popularnej jest niejako do-twórcza. Cykl kołysankowy poety to dziś znamienite źródło tekstów piosenek. Są one opracowywane wielokrotnie, co dowodzi ich żywotności.

Innym wykonawcą poezji śpiewanej, który w połowie lat dziewięćdziesiątych zainteresował się poezją Czechowicza, jest poeta i muzyk Marek Andrzejewski. Autor opracował muzycznie dwa wiersze Czechowicza: *przez kresy* oraz *inwokacja*. Pierwszy z nich ukazał się w 1996 roku na płycie *Trolejbusowy batyskaf*. Drugi zaś na albumie zespołu Lubelska Federacja Bardów, pod tytułem *Klechdy lubelskie*, w 2008 roku. Interpretacje muzyczne Andrzejewskiego są mocno nacechowane liryzmem. Obie kompozycje nawiązują wyraźnie do stylu balladowego, o delikatnej kantylenowej i nastrojowej melodyce, prostej harmonice oraz rytmice. Stylistycznie bardzo przypominają wczesne dokonania grupy Stare Dobre Małżeństwo.

Podobną estetykę z powodzeniem stosuje również inny „bard”, dla którego najbardziej charakterystyczny okazuje się kameralny nastrój i możliwości wyrazowe gitary akustycznej — Marcin Styczeń. Opracował on muzycznie wiersz Czechowicza *Zjawiska*. Piosenka ukazała się na płycie z 2012 roku, zatytułowanej *Zejdźmy się jak na wilię*. Ten sam wiersz w 2013 roku wykorzystał także Adam Leszkiewicz w utworze nieopublikowanym dotąd na albumie długogrającym. Został on wykonany między innymi na festiwalu piosenki „Bez murów...”, który odbył się 22 lutego 2013 roku w Krakowie<sup>24</sup>.

## 5. Czechowicz w stylu *smooth jazz*

Większym rozmachem od już scharakteryzowanych adaptacji odznacza się zapis koncertu pianisty i kompozytora Włodka Pawlika, który odbył się w Teatrze Starym w Lublinie. Kompozytor, układając repertuar koncertowy, postąpił bardzo ambitnie, ponieważ wykorzystał teksty nie tylko trudne pod względem treściowym, lecz także formalnie skomplikowane. Musiało to skutkować uproszczeniem materiału, sprowadzeniem go do relatywnie prostszych formuł muzyczno-słownych.

Gatunkowo piosenki utrzymane są w stylistyce *smooth jazz*. Doskonale album Pawlika podsumował jeden z krytyków muzycznych: „muzyka na niej [płycie — Ł.P.] elegancka i komunikatywna zarazem, bo wydanie ładne”<sup>25</sup>. Paradoksalnie prostota i komunikatywność jest w tym kontekście wręcz zaletą, w związku z czym symplifikacja trudnych dzieł poetyckich uchodzi w oczach recenzenta za rodzaj sztuki.

<sup>24</sup> P. Polek, A. Leszkiewicz, *Zjawiska*, <https://youtu.be/XXBLnEMfAcs> (dostęp: 30.06.2019).

<sup>25</sup> P. Tryba, *Bardzo przystępna poetycka awangarda*, <https://wpolityce.pl/kultura/250392-bardzo-przystepna-poetycka-awangarda-recenzja> (dostęp: 30.06.2019).

Przedsięwzięcie Pawlika to pierwsze w historii polskiej muzyki rozrywkowej tak ambitne podejście do trudnej materii, jaką jest poezja Czechowicza. Pierwsze tak ambitne przede wszystkim z powodu doboru tekstów, ale i z powodu ich liczby. Opublikowana w 2013 roku płyta *Wieczorem* jest doskonałym przykładem afirmatywnego sposobu funkcjonowania awangardowej poezji na rynku fonograficznym. Materiał poetycki został ustandaryzowany muzycznie. Kompozytor dokonał pewnych operacji na strukturze tekstu poetyckiego, by osiągnąć elementarną miarowość i powtarzalność zwrotkowo-refreniczną. Z punktu widzenia poziomu ustandaryzowania i tego, co Theodor W. Adorno nazywa „słuchaniem regresywnym”<sup>26</sup>, kompozycje Pawlika są modelowe. Tekst poetycki w tym kontekście może się wyłącznie dostosować i trawić żywot czegoś, czego się właściwie nie słyszy ani nie słucha.

## II. Konteksty internetowe

### 1. Ania Broda — muzyczno-poetyckie wideoblogi kołysankowe

Warto na tym etapie pracy przywołać fenomen, który Zofia Lissa nazywa „akustycznymi środkami wyrazu”<sup>27</sup>. Są to dźwięki pozamuzycznej proveniencji lub takie, które zwyczajnie towarzyszą polu muzycznemu mimochodem. Termin „środki wyrazu” sugeruje, że powinny być one wykorzystywane czynnie, z zamyśłem, z powodzeniem bądź bez powodzenia. Najistotniejsza jest tu aktywna rola twórcy lub wykonawcy. Tymczasem w sytuacji medialnej, w której zaistnienie faktu muzyczno-literackiego uzależnione jest od technologii, akustyczne środki wyrazu pojawiają się niezależnie od woli artysty. W tej sytuacji poszerzyłbym pojęcie Lissy o jeden bardzo ważny środek akustyczny, jakim jest mowa ludzka.

Element ten można bowiem potraktować jako szczególnego rodzaju środek wyrazu. Jego charakterystykę można doprecyzować na przykładzie internetowej aktywności Ani Brody, wokalistki posługującej się tak zwanym śpiewem białym oraz multiinstrumentalistki reprezentującej nurt piosenki poetyckiej i regionalnej. Artystka publikuje na swoim kanale YouTube muzyczne wideoblogi<sup>28</sup>, w których dochodzi do interakcji szeregu dźwięków. W podstawowym układzie są to dźwięki instrumentu oraz dwóch rodzajów fonosfery, a więc głosu ludzkiego: mówiącego oraz śpiewającego. Wykonawczyni i kompozytorka wprowadza swoich słuchaczy w proces twórczy. Każdy muzyczny wideoblog składa się z krótkiego wprowadzenia i komentarza oraz następującej po niej interpretacji muzycznej.

<sup>26</sup> G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nashluchy i namysły*, Warszawa 2016, s. 44–45; D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W.J. Burszta, Poznań 1998, s. 62–63. Szerszy kontekst zob. T.W. Adorno, *O muzyce popularnej*, „Res Facta Nova” 2015, nr 16.

<sup>27</sup> Z. Lissa, *Zagadnienie semantyczności i asemantyczności w muzyce*, [w:] *eadem*, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 30–31.

<sup>28</sup> Kanał YouTube Ani Brody, <https://www.youtube.com/user/wegajty> (dostęp: 15.12.2019).

Kilka takich wideoblogów poświęconych zostało postaci Józefa Czechowicza. Artystka wykorzystała liczne kołysanki poety, między innymi *Chmurka się uniża*, *Sny szczęśliwe*, *Dawno już ucichł* oraz *Już nocka*. Każda z nich otrzymuje oryginalną, skomponowaną przez autorkę oprawę muzyczną.

Gatunkowość nie jest tu jednak ściśle zdeterminowana przez pierwowzór literacki. Każda kołysanka jest piosenką, lecz nie każda piosenka jest kołysanką. Wiersz stanowi tylko pretekst, tworzący fundament ekspresyjnego aktu performatywnego: artystka w godzinach późnowieczornych umieszcza filmy, na których krótko prezentuje opracowanie muzyczne kołysanek poety. Związek między muzyką a tekstem poetyckim jest bardzo swobodny. O kołysankowości świadczy raczej sytuacja wykonawcza niżeli same cechy strukturalne adaptacji.

## 2. Dominika Zdyb i Michał Mazur — amatorska adaptacja muzyczno-poetycka

Najciekawszym muzycznie przedsięwzięciem adaptacyjnym jest interpretacja wiersza pod tytułem *na wsi*<sup>29</sup>, której dokonali Dominika Zdyb i Michał Mazur<sup>30</sup>. To jedyne opracowanie muzyczne, w którym można dostrzec próbę skorelowania rytmiki dzieła muzycznego i poetyckiego. Wiersz Czechowicza staje się rodzajem tak zwanej pieśni przekomponowanej lub wręcz wariacyjnej, w której każdy kolejny fragment tekstu opracowywany jest inaczej — wraz z zastosowaniem kontrapunktycznych technik kompozytorskich: utwór rozpisany jest na dwa głosy pozostające z sobą w związku imitacyjnym. Nie istnieje stały element refreniczny. Pieśń jest rytmicznie rozbudowana, co w jakiś sposób wygładza liryzm obecny w wierszu Czechowicza. Dochodzi do interakcji dwóch struktur, z których jedna bierze górę nad drugą, choć obie trwają w ścisłej korelacji, znakomicie się dopowiadając. Struktura wiersza Czechowicza potraktowana została z respektem. Nieregularny kształt strofoidów znalazł odbicie w wariacyjnej formie muzycznej.

## 3. Performatywne akty wokalne i melorecytatywne

YouTube w wielu przypadkach pełni dziś funkcję konserwatora licznych faktów kulturowych. Do cech aktów performatywnych należy zaliczyć efemeryczność, nietrwałość. Ich stabilne istnienie zachodzi wyłącznie wtedy, gdy do danego aktu dochodzi. Jego status jest uzależniony od technologii, może wszak zostać utrwalony audialnie bądź audiowizualnie, oraz od pamięci ludzkiej, w której są one przechowywane w postaci zarysu. YouTube w takich okolicznościach

<sup>29</sup> Utwór nie ukazał się na żadnym albumie. Jest to nagranie obecne wyłącznie w serwisie YouTube. Zostało dodane i udostępnione do odsłuchania 24 czerwca 2015 roku.

<sup>30</sup> Kanał YouTube JsoundArt, <https://www.youtube.com/channel/UC11RtMJAYwZAwP2jkc8B0zQ> (dostęp: 15.12.2019).

umożliwia swoiste „długie trwanie” każdego zapisanego widowiska. Serwis pełni zatem funkcję płodnego poznawczo źródła wiedzy.

Poezja Józefa Czechowicza bywa wykonywana na koncertach muzycznych, zwłaszcza w regionie rodzinnym poety — na Lubelszczyźnie. Mechanizm ich utrwalania oscyluje między instytucjonalnie prokurowanym zapisem a spontanicznym amatorskim nagraniem. Najczęściej stanowi coś unikalnego, nieobecnego w mediach głównego nurtu ani nawet w prasie czy literaturze.

Doskonałym przykładem redystrybucji performatywnej poezji Czechowicza jest działalność koncertowa Ani Brody, która wykonuje utwory poety w nader oryginalnych aranżacjach: wykorzystuje nie tylko śpiew biały, lecz także akompaniament cymbałów oraz na przykład technikę *beatbox*<sup>31</sup>. Innym przykładem może być działalność lokalnego artysty lubelskiego Mirosława Sokołowskiego. Muzyk organizuje akustyczne lub jazzowo-rockowe recitale, na których wykonuje własne kompozycje, dla których poezja Czechowicza jest zazwyczaj swoistym tłem melorecytatywnym. Kilka jego występów także utrwalono w serwisie YouTube<sup>32</sup>.

Warte odnotowania są również kompozycje Dariusza Kwiatkowskiego, lokalnego lublińskiego muzyka. Kwiatkowski tworzy muzykę do wierszy wielu poetów związanych z Lubelszczyzną. Stylistyka jego piosenek nie wychodzi jednak poza elementarne schematy piosenki autorskiej, a jej wykonywanie na żywo przed publicznością jest pełne usterek typowych dla półprofesjonalnego sposobu organizacji materii dźwiękowej. W serwisie YouTube utrwalony został koncert zatytułowany „Tobie śpiewam, Lublinie”, zorganizowany w 2018 roku z okazji obchodów siedemsetlecia miasta<sup>33</sup>. Obecne są tam adaptacje piosenkowe do wierszy Czechowicza, między innymi do *Muzyki ulicy złotej*, fragmentów *Poematu o mieście Lublinie*, a także do wiersza dla dzieci zatytułowanego *O rosie*. Jakość owych opracowań muzycznych jest nierówna, niestabilna i może budzić wątpliwości, jeśli zastosować wobec nich profesjonalne kryteria oceny utworu muzycznego. Nie ma tu jednak miejsca na szersze omówienie tego problemu.

## Podsumowanie

Starałem się w niniejszym artykule dokonać rekapitulacji adaptacji muzycznych utworów poetyckich Józefa Czechowicza. Każdy z wymienionych faktów muzyczno-literackich powinien zostać poddany dalszej szczegółowej analizie kontekstowej. Wówczas ogólny obraz, który starałem się tu zarysować, nabierze elementarnych konturów wskazujących dalsze ścieżki badania poezji Czechowi-

<sup>31</sup> A. Broda, P. Matela, [*W ogródku cichutko...*], <https://youtu.be/VDyYpQ9V4mI> (dostęp: 15.12.2019).

<sup>32</sup> Koncert Frenology & Mirek Sokołowski, <https://youtu.be/OK16KK2qZKU> (dostęp: 15.12.2019).

<sup>33</sup> Koncert „Tobie Śpiewam, Lublinie”, [https://youtu.be/ArvIIZ\\_bzMs](https://youtu.be/ArvIIZ_bzMs) (dostęp: 15.12.2019).

cza w kontekście współczesnej muzyki i kultury popularnej. Każdy wymieniony i krótko scharakteryzowany przeze mnie przypadek wymaga przebadania w odpowiedni sposób. Na przykład badanie aktów performatywnych za pośrednictwem serwisu YouTube ma swoje ograniczenia, dlatego też nie należy ograniczać pola badawczego wyłącznie do takiej metody. Żywy kontakt ze słowem poetyckim niesie zupełnie inne walory poznawcze. Istotny w tym wypadku powinien być udział metod socjologizujących, badających interakcję wykonawców z odbiorcami, a także reakcję odbiorców. Dzięki temu badanie żywotności poezji Czechowicza w formie piosenek może zostać uprawomocnione. Z kolei analiza opracowań muzycznych zapośredniczonych przez medium fonograficzne wymaga podejścia zarówno muzykologicznego, a więc pokrótce historyczno-genologicznego, jak i teoretycznomuzycznego, polegającego na badaniu relacji między strukturami dźwiękowymi w obrębie podstawowej składni piosenki jako formy muzycznej. Nie bez znaczenia pozostaje oczywiście metodologia literaturoznawcza, która na poziomie analitycznym koresponduje z metodami muzykologicznymi.

Twórczość Czechowicza była przez lata badana w optyce interdyscyplinarnej, o czym wcześniej wspominałem, nikt dotąd jednak nie dokonał wyczerpującej analizy adaptacji muzycznych wierszy poety ani nie analizował innych kontekstów audialnych i wizualnych, w których ta poezja odgrywa kluczową rolę. Niniejszy szkic ma charakter wstępnie porządkujący zaobserwowane zjawiska, zwłaszcza w kontekście ciągłego przesuwania się punktu ciężkości relacji medialnych. Zastosowano tu jednakże wyłącznie kryteria muzyczne i audialne. W serwisie YouTube istnieją tymczasem także inne przejawy funkcjonowania poezji Czechowicza, o których w tym tekście nie było mowy. Na bardziej syntetyczne rezultaty poznawcze przyjdzie zapewne jeszcze poczekać, jakkolwiek należy się temu zjawisku przyglądać. Bardzo istotna może się okazać zwłaszcza scena amatorska, na której słowo Czechowicza żyje swoim własnym dynamicznym życiem.

## Bibliografia

### Źródła

- Broda A., Matela P., [*W ogródku cichutko...*], <https://youtu.be/VDyYpQ9V4mI>.  
Broda A., *Sny szczęśliwe*, <https://youtu.be/OCn1OtJe2GE>.  
Cynk M., *Modlitwa Harnasia*, <https://youtu.be/NVHrwwaqSII>.  
Kanał YouTube Ani Brody, <https://www.youtube.com/user/wegajty>.  
Kanał YouTube JsoundArt, <https://www.youtube.com/channel/UC11RtMJAYwZAwP2jkc8B0zQ>.  
Koncert „Tobie Śpiewam, Lublinie”, [https://youtu.be/ArvIIZ\\_bzMs](https://youtu.be/ArvIIZ_bzMs).  
Koncert Frenology & Mirek Sokołowski, <https://youtu.be/OK16KK2qZKU>.  
Polek P., Leszkiewicz A., *Zjawiska*, <https://youtu.be/XXBLnEMfAcs>.  
Zdyb D., Mazur M., *na wsi*, <https://youtu.be/RxKXvWFGzCQ>.

## Opracowania

- Adorno T.W., *O muzyce popularnej*, „Res Facta Nova” 2015, nr 16.
- Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Barańczak S., *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.
- Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.
- Cymerman J., *Śpiewna muzyczność Czechowicza*, „Akcent” 2013, nr 2.
- Czechowicz J., *Poemat o mieście w Lublinie*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 3. *Utwory dramatyczne*, oprac. J. Nowakowska, J. Cymerman, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011.
- Derlatka P., *Poeci piosenki 1956–1989*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Dobrzyński K., *Człowiek i dźwięki. O kulturze słuchania radia*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1973.
- Fert J., *Czechowicz muzyczny*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, z. 1.
- Griffiths D., *From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song*, [w:] *Analyzing Popular Music*, red. A.F. Moore, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, „Sic!”, Warszawa 2003.
- Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Iversen G., *An Ocean of Sound and Image: YouTube in the Context of Supermodernity*, [w:] *The YouTube Reader*, red. P. Snickars, P. Vonderau, National Library of Sweden, Stockholm 2009.
- Janucik J., *Współczesne a nieznanne. Autorski katalog cykli pieśni kompozytorów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.
- Kłak T., *Czechowicz — mity i magia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Lipiec J., *O istocie piosenki. Esej ontologiczny*, „Piosenka” 2017, nr 5.
- Lissa Z., *O istocie dzieła muzycznego*, [w:] *eadem, Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Lissa Z., *Zagadnienie semantyczności i asemantyczności w muzyce*, [w:] *eadem, Szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.
- Łuszczkiewicz P., *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009.
- Majorek M., *Kod YouTube. Od kultury partycypacji do kultury kreatywności*, Universitas, Kraków 2015.
- Maleszyńska J., *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013.
- Panek W., *Problemy muzyki w kulturze masowej*, [w:] *Polska popularna kultura artystyczna*, red. R. Marszałek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.
- Pierzchała P., *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- Pieśni dla dzieci w muzyce polskiej*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, nr 3.
- Piotrowski G., *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016.
- Puchalska I., *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Universitas, Kraków 2004.
- Renat M., *Pieśni dla dzieci w muzyce polskiej*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, nr 3.



Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W.J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998.  
Tański P., *Piękno — racja istnienia wiersza (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, [w:] *idem, Sandały Hermesa. Szkice o poezji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.

### Źródła internetowe

Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki, [https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Przez\\_kresy](https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Przez_kresy).  
*Music Listening 2019. A look at how recorded music is enjoyed around the world*, <https://www.ifpi.org/downloads/Music-Listening-2019.pdf>.  
*Pięć piosenek dla dzieci do słów Józefa Czechowicza na głos z fortepianem (1955)*, <http://www.baird.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/71-piec-piosenek-dla-dzieci>.  
Tryba P., *Bardzo przystępna poetycka awangarda*, <https://wpolityce.pl/kultura/250392-bardzo-przystepna-poetycka-awangarda-recenzja>.

## Musical adaptations of Józef Czechowicz's poetry — a song and an art song at the junction of popular culture and new media: A reconnaissance

### Summary

The main purpose of this paper is to recognise how the poetry of Józef Czechowicz functions in new media contexts within broadly understood popular culture. Poets' poems are subjected to a specific process of audio adaptation, adapting them to function in a different media environment, especially on YouTube. The author of the article attempts a structural-hermeneutic reading of the audio texts. Czechowicz, widely regarded as an extremely "musical" poet, is confronted with various models of the audial functioning of the literary text. The article discusses selected aspects and selected examples of auditory adaptations of Czechowicz's poetry. The author of the sketch focuses primarily on the musical studies of the poet's poems, in which he perceives the basic intermedia potential — the ability to function in different contexts. An important part of this interpretative act is to look at the conventionally established culture flows in which Czechowicz's poetry appears.

The main purpose of this paper is to recognize the way the poetry of Józef Czechowicz functions in new media contexts within the broadly understood popular culture. Poets' poems are subjected to a specific process of audio adaptation, adapting them to function in a different media environment, especially on YouTube. The author of the article attempts a structural-hermeneutic reading of the audio texts. Czechowicz, widely regarded as an extremely "musical" poet, is confronted with various models of the audial functioning of the literary text. The article discusses selected aspects and selected examples of auditory adaptations of Czechowicz's poetry. The author of the sketch focuses primarily on the musical studies of the poet's poems, in which he perceives the basic intermedia potential — the ability to function in different contexts. An important part of this interpretative act is to look at the conventionally established culture flows in which Czechowicz's poetry appears.





**Katarzyna Szalewska**

ORCID: 0000-0003-2121-9864

Uniwersytet Gdański

## ***Guilty pleasure* Doroty Masłowskiej i Krzysztofa Vargi — o grach komunikacyjnych (z) popkulturą**

**Słowa kluczowe:** felieton, popkultura, komunikacja literacka, ironia, *guilty pleasure*

**Keywords:** feuilleton, pop culture, literary communication, irony, guilty pleasure

Od czasu gdy Bolesław Prus w swych tygodniowych kronikach prześmiewczo opisywał warszawskie salony towarzyskie, raczkujące w XIX wieku kultura popularna i masowa rozwinęły się w znakomity sposób. Ta ekspansja spowodowała, jak wiadomo, ich głębokie osadzenie się w świadomości nie tylko przeciętnych odbiorców, lecz także samych pisarzy. Wywodzące się z ich obszarów klisze — słowne i obrazowe — tworzą dziś równouprawniony z cytatami z tak zwanej kultury wysokiej rezerwuar intertekstualnych odniesień. Intrygująca interpretacyjnie staje się zwłaszcza sytuacja, w której kultura popularna przekształca się w temat wypowiedzi aspirujących do artystycznie wyższych rejonów. Innymi słowy — kiedy pisarz bierze na warsztat zjawisko popkultury i formułuje poświęcony jej dyskurs metatekstowy. Na tego typu intertekście oparte są dwa zbiory felietonów powstałych pod piórem znanych i chętnie z popkulturowych odniesień korzystających autorów: Doroty Masłowskiej i Krzysztofa Vargi.

Zbiór felietonów Doroty Masłowskiej *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* został wydany przez Wydawnictwo Literackie w 2017 roku. Całość jest przedrukiem tekstów publikowanych przez autorkę w latach 2014–2016 na łamach internetowego czasopisma „dwutygodnik.com”. Z kolei *Polska mistrzem Polski* to seria felietonowych wypowiedzi Krzysztofa Vargi, wydana w formie książkowej w 2012 roku przez Agorę, a będąca kompilacją wcześniejszych tekstów ukazujących się w dodatku do „Gazety Wyborczej” — „Dużym

Formacie”. Oba omawiane zbiory łączą cechy tekstowe, które wynikają z przyjęcia felietonowej formy. Nie chcąc przywoływać wielowątkowej i w licznych wypadkach bezkonkluzywnej dyskusji nad gatunkowymi wyróżnikami felietonu<sup>1</sup>, dość przypomnieć, że książki Masłowskiej i Vargi charakteryzuje między innymi różnorodność treści, lekkość opowiadania, szybkie zmiany tematu w obrębie wypowiedzi, nawiązania do aktualnych w momencie pisania wydarzeń, wytworny styl — erudycyjny, ale i lekki, pełen humoru (często ironicznego czy satyrycznego), opieranie kompozycji na koncepcie, wyraźnie zarysowana sylwetka autora (czasami ukrytego za skonstruowaną maską), subiektywizm i prasowy rodowód składających się na nie „odcinków”. A skoro tak ważna dla felietonu jest aktualność tematu oraz stworzenie wspólnoty tekstowych odniesień między autorem a czytelnikiem, nie dziwi, że kultura popularna okazuje się znakomitym materiałem dla wypowiedzi utrzymanych w omawianym gatunku.

Książkę Masłowskiej cechuje tematyczna *varietas*. Jak informuje zapowiedź publikacji na stronach Wydawnictwa Literackiego,

„Pasożytniczą rakowatą naroślą na wyższej kulturze” nazywał Dwight Macdonald kulturę masową w 1962. Ponad pół wieku później możemy śmiało powiedzieć, że narodziła się nie tylko rozkwitła najdłuższymi kolorami, ale też całkowicie zdominowała nasze życie codzienne, środki przekazu, język potoczny i masową wyobraźnię. Seriale i paraseriale, szkoły podrywku i tanie loty, *Kuchenne Rewolucje*, *Azja Express* i *Przyślij przepis* to zjawiska, które wpływają na nasze życie, nawet kiedy odsuwamy się od nich ze znużeniem i niesmakiem. I zazwyczaj mówią o naszym świecie dużo więcej, niż zamierzają. W książce *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* [...] Dorota Masłowska w niepodrabialnym stylu przetrząsa lumpeks kultury współczesnej, wyciągając z niego zjawiska niekoniecznie chwalebne i atrakcyjne, ale nieodmiennie barwne i wielomówne<sup>2</sup>.

Znamienne jest użycie słowa „lumpeks” na określenie rejonów kultury eksplorowanych przez Masłowską. Nie wydaje się jednak, aby pisarka buszowała w sklepie z używanymi produktami, które dla kogoś innego stają się bezużyteczne. Przeciwnie — tym, co uspojnia zbiór *Jak przejąć kontrolę nad światem...*, jest właśnie poświęcanie uwagi zjawiskom kultury bardzo wyraźnie obecnym w masowej wyobraźni odbiorców, często zajmującym centralną pozycję w imaginarium nowoczesnego uczestnika uniwersum tekstów i obrazów.

Jeśli cykl autorstwa Masłowskiej można przyrównać do swoistych szkieł antropologiczno-socjologicznych, to książka Vargi jest znacznie głębiej zanurzona w eksplorowaniu problemu polskości.

Siedemdziesiąt sześć felietonów o kinie, literaturze, polityce i Polakach, czyli kilka słów Krzysztofa Vargi o tym, jak kultura masowa wkroczyła na salony. Polska według Krzysztofa

<sup>1</sup> Zob. M. Gumkowski, *Felieton*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Warszawa 1997; M. Pietrzak, *Polski felieton dawniej i dziś. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Język a Kultura” 23, 2012; P. Stasiński, *O felietonistycznym działaniu*, [w:] *idem, Poetyka i pragmatyka felietonu*, Wrocław 1982.

<sup>2</sup> Wydawnictwo Literackie, <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/ksiazka/4278/Jak-przejac-kontrolę-nad-swiatem-nie-wychodzac-z-domu---Dorota--Masłowska> (dostęp: 8.10.2019).

Vargi, czyli co łączy Wokulskiego i wampiry, naszą telewizję i Berlusconiego, dynastię Piastów i współczesne seriale. W siedemdziesięciu sześciu felietonach — zaskakujących, kąśliwych i niewygodnych, bo do bólu prawdziwych — znany pisarz zastanawia się nad tym, w którą stronę w ostatnich latach podążają polska kultura, obyczaje i polityka<sup>3</sup>.

Ten skrótowy przegląd pozwala nie tylko wyobrazić sobie tematyczną rozpiętość książki Vargi, ale też dominującą w zbiorze tendencję, jaką jest opieranie konceptu felietonu na kontrastowym zestawieniu tekstu reprezentującego w powszechnej świadomości „kulturę wysoką” z przykładem z zakresu kultury popularnej lub masowej (te zresztą pisarz wyraziście rozgranicza<sup>4</sup>), jak choćby we fragmencie poświęconym jednocześnie *Lalce* Prusa oraz tytułowi... *Duma i uprzedzenie i zombi*.

Masłowska jawi się w swoich felietonach jako ironiczna etnolożka badająca ze zdumieniem i rozbawieniem gusta „ludu”, Varga natomiast znacznie częściej wciela się w rolę zgorzkniałego intelektualisty, przedstawiciela wymierającego gatunku koneserów kultury, przerażonych naporem złego gustu i wąskich horyzontów odbiorczych<sup>5</sup>. Wspólne dla obu twórców pozostają jednak, co będzie ważne dla dalszych analiz komunikacyjnych gier z czytelnikiem, trzy strategie tekstowe. Po pierwsze — *a priori* założone istnienie granicy między kulturą „wysoką” a „niską” i wiara w intuicyjne rozpoznanie tych granic zarówno przez siebie samych, jak i własnych czytelników. Po drugie — świadome przekraczanie wspomnianej linii demarkacyjnej oraz eksplorowanie terytorium sztuki popularnej i masowej, które wiąże się znów z szeregiem retorycznych zabiegów usprawiedliwiających własne lekturowe i filmowe wybory, do czego wypadnie jeszcze powrócić. I wreszcie, po trzecie — próba tematykacji samego procesu obioru popkultury, która przynosi wiele interesujących spostrzeżeń na temat — by posłużyć się znanymi pojęciami — stylów i świadectw recepcji kultury popularnej. Te trzy aspekty czynią oba omawiane zbiory ciekawym „materiałem” do badań nad problematyką odbioru w kontekście zjawiska kultury popularnej, co okazuje się wielorako złożonym zagadnieniem. Mamy tu bowiem do czynienia z komplikacją sytuacji komunikacyjnej na kilku płaszczyznach — w relacji Var-

<sup>3</sup> Blurb reklamujący książkę, powielany w mediach, zob. np. <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/150205/polska-mistrzem-polski> (dostęp: 8.10.2019).

<sup>4</sup> Już we wstępie do książki Varga pisze: „Powtarzam od lat maniakalnie, że nie mam nic przeciwko kulturze popularnej, wiele dzieł popkultury to prawdziwe arcydzieła, nie ma miejsca, by je tu wymieniać, organicznie i alergicznie nie znoszę natomiast kultury masowej. Rozgraniczenie między popkulturą a masskulturą jest dla mnie rozgraniczeniem zasadniczym i fundamentalnym. Kultura masowa to gwiazdy tańczące i gwiazdy jeżdżące na łyżwach, kultura masowa to festyn z grillem i darmowy koncert obciachowej piosenkarki zwanej z jakiegoś powodu artystką” — *idem, Polska mistrzem Polski*, Warszawa 2012, s. 7; dalej wszystkie cytaty ze zbioru autorstwa Vargi za tym wydaniem, w nawiasie podaję więc wyłącznie numer strony.

<sup>5</sup> Ciekawe zresztą, w jakim stopniu te rozbieżności wynikają z różnicy pokoleniowej między autorami — Masłowska urodziła się w 1983 roku, Varga zaś to rocznik 1968 — a zatem także z różnicy w „stylu” odbioru popkultury i stopnia „zanurzenia” w kulturze masowej.

ga/Masłowska a tekst kultury popularnej, którego są odbiorcami; w relacji Varga/Masłowska a tekst felietonu, który stanowi tematyzację procesu wcześniejszego odbioru popkultury; i w relacji Varga/Masłowska a czytelnicy ich felietonów, z którymi również prowadzą ironiczną grę.

Kinga Dunin, recenzując *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* na łamach „Krytyki Politycznej”, zauważa:

Interesująca wydaje mi się też pozycja, z której Masłowska to pisze. Ludzie naprawdę kulturalni nie zniżają się do kontaktu z niczym, co nie jest wystarczająco wysokoartystyczne. Ludzie po prostu kulturalni wciąż jeszcze odróżniają to, co powinno im się podobać, od tego, co czasem im się podoba, nawet jeśli nie powinno. W efekcie przyjmują często pozycję zdystansowanej wyższości (oglądam, żeby zobaczyć, co lud ogląda) albo, w najlepszym razie, tłumaczą się *guilty pleasure*. Masłowska jest osobą kulturalną — czytana, co daje nam do zrozumienia niby mimochodem, oglądając właściwe filmy, znając obce wyrazy, świetnie operującą językiem i wdzięcznie go naginającą, ale o serialach, paradokumentach, formatach telewizyjnych opowiada ze szczerem zaangażowaniem widza, zero *guilty*. Jednocześnie wyśmiewa się i daje się wciągnąć. To się nazywa snobizm na brak snobizmu!<sup>6</sup>

Dunin dotyka w swojej wypowiedzi istotnego zagadnienia w kontekście książek Masłowskiej i Vargi, a więc problemu konstrukcji podmiotu mówiącego. Rzecz jasna, forma felietonowa stwarza szczególną przestrzeń do literackiej komunikacji między nadawcą i odbiorcą. Ten pierwszy przyjmuje — zależnie od wybranego w danym felietonie konceptu — rolę moralizatora, satyryka, błazna albo mędrca, nauczyciela i bliskiego znajomego, bywalca i zdystansowanego obserwatora. Odbiorca z kolei jest nieusuwalnie wpisany w tekst i to jego obecność determinuje retoryczne strategie felietonisty. W przestrzeni tak zarysowanej gry komunikacyjnej przypadek tekstów Masłowskiej i Vargi wydaje się wyjątkowo interesujący. Z jednej strony swoje felietony adresują oni bowiem do dość licznej grupy czytelniczej. Konsekwentnie pielęgnują wspólną interpretacyjną<sup>7</sup> z odbiorcą przez liczne nieobce felietonowi zabiegi retoryczne. Znajdziemy więc

<sup>6</sup> K. Dunin, *Rec. D. Masłowska, Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, „Krytyka Polityczna” 12.06.2017, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/polki-pisza/> (dostęp: 8.10.2019).

<sup>7</sup> „[...] narracyjno- i wspólnototwórcze właściwości ma w moim odczuciu w roku 2016 *Azja Express*. [...] po paru odcinkach człowiek się przywiązuje. Jakiegokolwiek kocopoty by bohaterowie prawili, jakie okropne epifanie z piekła książek Paula Coelho rodem by przeżywali, jakich głupich fum by się dopuszczali — w jakimś akcie prąbezbrowności mózg dodaje ich do znajomych. Ta irracjonalna jednostronna więź, a raczej przywiązanie oglądającego do oglądanych, to właśnie najmniejsza jednostka prowizoryczno-efemerycznej wspólnoty, która *à propos reality show* powstaje i której mimowolnie zostajemy członkami” — D. Masłowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, il. M. Chorąży, Kraków 2017, s. 192, 196; dalej wszystkie cytaty ze zbioru autorstwa Masłowskiej za tym wydaniem, w nawiasie podaję więc wyłącznie numer strony. Także w tym fragmencie dochodzi za sprawą ironii do dwuznaczności sensów — pisarka bowiem jednocześnie problematyzuje kwestię tworzenia wspólnot interpretacyjno-emocjonalnych i konstruuje taką wspólnotę z własnym czytelnikiem (który zna, choć nie ceni Coelho, który ogląda, choć z dystansem, *reality show* itp.).

w omawianych tekstach i bezpośrednio zwroty do odbiorcy<sup>8</sup>, i przywoływanie (czy też raczej — konstruowanie) wspólnego dla pisarza i czytelnika kontekstu interpretacyjnego, i wreszcie budowanie szczególnej wspólnoty emocjonalnej opartej na familiarnym spoufaleniu się<sup>9</sup>. To z kolei staje się możliwe dzięki posiadaniu łączącego ich sekretu, jakim jest wstydlivy udział w popkulturze.

Z drugiej strony mimo relatywnie szerokiego adresu czytelniczego, który wiąże się z prasowym rodowodem tekstów Masłowskiej i Vargi, odbiorca tych felietonów musi posiadać wielorakie kompetencje — obeznanie w toposach kultury popularnej musi wszak iść w jego świadomości w parze ze stosunkiem ironicznym do niej i autoironicznym wobec własnego w niej uczestnictwa<sup>10</sup>. Innymi słowy korzystaniu z uroków „pop” towarzyszyć powinna implikowana wiedza o istnieniu i wyższości „kultury wysokiej”. W tym miejscu interpretacja książek Masłowskiej i Vargi zaczyna wikłać się w rozmaite paradoksy. Autorzy ci, sami postulując zniesienie granic między kulturą „elitarną” a „niską”, jednocześnie te linie demarkacyjne podkreślają. Można by więc tu mówić — w analogii do metaforyki przestrzennej — o granicy „widmowej”, która, choć fizycznie nie istnieje, oddziałuje na realne zachowania i wybory.

Widać to choćby w autotematycznych i autoironicznych wypowiedziach Masłowskiej, jak na przykład ta, w której autorka wyznaje:

Tak i ja po moich dwutygodnikowych felietonach utknęłam w kondycji samozwańczej specjalistki ds. dziadowskich programów telewizyjnych i nagadawszy się o tej swojej pasji, naobnosiwszy się z nią, naświetliwszy i zanalizowawszy ją publicznie wzdłuż i wszerz, czułam, że mam już swój ogon w ustach, i że nie jest on ani smaczny, ani nawet pogryzalny, a ja mamle, mamle, żuję, kręcąc mordą, a w myślach myślę: a co wy mi tu będziecie, co ja oglądam. Ja to może kiedyś oglądałam, teraz wcale nie to oglądam! I już na *full* włączony konkurs chopinowski, i retrospektywa Wan-Tu-Sana na TVP Kultura NA CAŁĄ EPĘ, tak że każdy w bloku już słyszy!!!! A ja poguję po całym tapczanie!!!<sup>11</sup>

W satyrycznym tonie Masłowska dokonuje analizy własnych wyborów jako konsumentki kultury uwikłanej w grę między tym, co wypada pisarce, intelektualistce, a tym, co zbliża ją do szerokiej rzeszy czytelników prasowych felietonów i czyni z niej „zwyczajną” dziewczynę oglądającą „dziadowskie programy tele-

<sup>8</sup> Dla przykładu: „Proszę się jednak nie przejmować tym, że Garavaglia opisuje przypadki nagłych i tajemniczych śmierci, kreśli mapę wnętrzości pożartych przez choroby alkoholowe, tytoniowe czy narkotykowe, większość z Państwa zejdzie z tego świata” (Varga, s. 160).

<sup>9</sup> Zob. np. „należę do tej bezimiennej masy frajerów, która czyta, a co więcej — kupuje książki, wywalając na to konkretne pieniądze. Wywalam je także na płyty i filmy, jest to wywalanie systematyczne i jak to z systematycznymi uzależnieniami — rujnujące finanse i zdrowie” (Varga, s. 129).

<sup>10</sup> Dla przykładu: „Oczywiście poszedłem na ten film z pełną premedytacją, mając mocne przekonanie, że będzie to katastrofa, nie ma tu mowy o jakimś zaskoczeniu, rozczarowaniu, nie powiem przecież, że wybrałem się na seans, oczekując po tej głątwie czegoś sensownego, inteligentnej rozrywki, solidnie skrojonego kina komercyjnego” (Varga, s. 265).

<sup>11</sup> D. Masłowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu (20)*, „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7909-jak-przejac-kontrolę-nad-swiatem-nie-wychodzic-z-domu-20.html> (dostęp: 5.10.2019).

wizyjne”. Widmowa granica nadal zatem oddziałuje i staje się zasadą komunikacyjnej gry autorki.

Rozgrywki te prowadzone są jednak również na poziomie „meta” — zarówno Masłowska, jak i Varga nie ujawniają się przecież jako odbiorcy popkultury, ale przede wszystkim jako jej interpretatorzy, co czyni serialowe i telewizyjne wybory usprawiedliwionymi. Podobną nutę usłyszymy w felietonach Vargi, jak choćby w następującym fragmencie:

Czasami z niejasnych powodów lubię się upodlić, zafundować sobie trzydniówkę z polskim filmem, osobliwie z polskimi komediami, nie ma nic bardziej dołującego niż polskie komedie romantyczne i sensacyjne. Właściwie nie wiem, czemu to robię, stoi za tym jakiś imperatyw kataryzacyjny, nie chcę tego oglądać, nie chcę wydawać na to pieniędzy, a jednak idę do kina, kupuję bilety, oglądam, pogrążam się w otchłannej bezdennej rozpaczce, bez szans na *katharsis*, które powinno przyjść po tym moralnym upadku, nie wiem, co mnie tam ciągnie, *it's beyond of my control*, jak mawiał hrabia Valmont. (Varga, s. 163)

Varga, pisząc o polskim kinie rozrywkowym, podkreśla własną świadomość jego niskich walorów artystycznych, retorycznie opracowuje strategię usprawiedliwienia (co presuponuje założenie, że należy ją uruchomić w wypadku wypowiedziania się o popkulturze). Dodatkowo nawiązanie do hrabiego Valmonta niejako kompozycyjnie równoważy „moralny upadek” pisarza, stanowiąc „intelektualne zadośćuczynienie” za fatalne wybory filmowe oraz sankcjonując dalszą przynależność felietonisty do rejonów „kultury wysokiej”.

Dunin określiła strategię Masłowskiej jako „snobizm na brak snobizmu” oraz przyjęcie postawy „zero guilty”. Wydaje się jednak, że to właśnie zjawisko *guilty pleasure*, wstydlivej przyjemności, stanowi element najmocniej łączący przywoływanych autorów — wybierających temat felietonu z pełną świadomością implikacji tego kulturowego wyboru — oraz ich czytelników wciągniętych w grę między „winą” a „niewinnością”, „snobizmem”<sup>12</sup> a „szczerością”. Gra ta zasadza się bowiem na oscylowaniu pomiędzy zachowaniem dystansu (a więc również poczucia wyższości) wobec przedmiotu opisu i przedmiotu lektury a przyjemnością uczestnictwa. Pojęcie *guilty pleasure* „(używane od lat dziewięćdziesiątych) odnosi się do wytworów kultury popularnej i jej konsumentów, czyli nas wszyst-

<sup>12</sup> Grę pozowaniem na „snobizm”, „brak snobizmu” i „snobizm na brak snobizmu” widać szczególnie u Masłowskiej, o czym świadczy choćby następujący fragment: „Cytowania Milana Kundery nie uznaję, no, chyba że w pomieszczeniach, w których wiszą też oleje z Marylin Monroe i Audrey Hepburn oraz Nowy Jork z lotu ptaka, wtedy tak. Jednak jeden cytat bardzo mi się zawsze przydaje, kiedy idę obok domu handlowego Sezam, a z witryny kuszą elektrołuksy, podrzewiałe keksówki, luksusowe golarki do ubrań Clatronic, mydelka Imperial Leather i inne symbole dobrobytu, od których kręci się w głowie, zwłaszcza jeśli popić ciociosanem. A zaraz za nimi jest, jak wiadomo, coś w rodzaju »Galerii autorskiej Elżbiety Tudorskiej«, czy coś takiego” (Masłowska, s. 27). U Vargi znacznie częściej do głosu dochodzi strategia konstruowania podmiotu tekstowego jako snoba-autoironisty; zob. „Być może to, co napisałem powyżej, to jest ryk zdychającego mamuta, to jest charchot padającego dinozaura, ale ja bez czytania zadrukowanego papieru nie funkcjonuję” (Varga, s. 172).



kich. Niektórzy zapewne odrzucają całkowicie sam koncept, bo i dlaczego coś, co sprawia nam przyjemność, miałyby jednocześnie wywoływać w nas poczucie winy”<sup>13</sup>. Nie chodzi tu jednak o kwestie moralne, lecz estetyczne — przyjemne staje się bowiem synonimem łatwego i bezrefleksyjnego. Stoi więc w opozycji do tego, co „nie-przyjemne”, a zatem trudne, skomplikowane, wymagające wysiłku. *Guilty pleasure* oznacza więc pozycję odbiorcy, który uczestniczy w kulturze „niskiej” (zwłaszcza telewizyjnej), jednocześnie będąc świadomym jej nikłych wartości (estetycznych, poznawczych itp.) i z tego powodu odczuwając dyskomfort.

Masłowska i Varga wielokrotnie zjawisko „wstydlivej przyjemności” tematyzują<sup>14</sup>, podobnie zresztą jak style odbioru popkultury. Ich teksty można więc potraktować między innymi jako współczesny komentarz do dawnego już tekstu Michała Głowińskiego o *Świadectwach i stylach odbioru*<sup>15</sup>. Jeśli zatem uznać *Jak przejąć kontrolę nad światem...* oraz *Polska mistrzem Polski* za świadectwa odbioru konkretnych tekstów kultury (seriali, książek, programów telewizyjnych), to trzeba by przyjąć, że konsumpcja popkultury implikuje odmienne problemy odbioru niż recepcja „kultury wysokiej”. Kluczowe okazuje się tu bowiem pojęcie przyjemności, obarczonej dodatkowo winą. Douglas Holt, opierając się na badaniach Pierre’a Bourdieu, twierdzi, że

konsumenci dostrzegają różnicę nie tylko między konsumpcją określonych form kultury, ale także różnice w sposobie konsumpcji tych produktów. Rozwijając tę myśl Holta, twierdzić można, że kiepskie programy telewizyjne (ang. *bad television*) są odbierane ze świadomością widzów o istnieniu symbolicznej granicy między „kiepską” a „dobrą” telewizją. Widzowie zachowują świadomość tych granic i towarzyszącego im statusu kulturowego nie poprzez powstrzymywanie się od przedmiotów kulturowych uważanych za niskie, ale zamiast tego poprzez ich ironiczne oglądanie, za pomocą wrażliwości kempowej lub jako wstydlivą przyjemność (ang. *guilty pleasure*)<sup>16</sup>.

Przytoczone uwagi z powodzeniem można zaaplikować do interpretacji obu zbiorów felietonów. Ironia staje się podstawowym zabiegiem w tekstach Masłowskiej i Vargi nie tylko ze względu na jej powinowactwa z felietonowym gatunkiem, ale też z powodu jej użyteczności dla kamuflowania własnego „ja”. Ironia okazuje się poręczną tarczą, za którą można ukryć prawdziwe emocje związane z odbiorem popkultury, w tym przede wszystkim — *guilty pleasure*. Przyjemność

<sup>13</sup> T. Kupka, *Guilty Pleasures*, „Pride” 2011, nr 3, cyt. za: P. Sobolczyk, *Nowe formy kampu, nowa klasa kreatywna i wynikające stąd nieporozumienia*, „Praktyka Teoretyczna” 2018, nr 2 (28), s. 205.

<sup>14</sup> Najczęściej nie przywołując tego terminu, choć w tekstach Masłowskiej można znaleźć takie stwierdzenie: „program ten kompilował największe przeboje chodnikowej jebaniny, które nie miały prawa pojawiać się w »normalnej« telewizji, nasze polskie *guilty pleasures*, takie jak: *Ech, pieniądze kochane, kiedy was dostanę, Zupa Romana, Bierz, co chcesz Shazzy, Serduszka dwa Bayer Full, Letni czas*” (Masłowska, s. 55–56).

<sup>15</sup> M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, z. 3.

<sup>16</sup> Ch.A. McCoy, R.C. Scarborough, *Watching “bad” television: Ironic consumption, camp, and guilty pleasures*, „Poetics” 2014, nr 47, s. 42, tłumaczenie własne.

dochodzi jednak niekiedy do głosu, choć szczerść wyznania tym razem kamuflowana jest przez hiperbolę. Masłowska w ten sposób pisze na przykład o swojej recepcji seriali:

Nagle stajemy się skrupulatni, pilni, cierpliwi; klikając na kolejny odcinek, mamy świadomość, owszem, że za oknem świta, ale obowiązek to obowiązek, samo się nie obejrzy. Czy czuliście ten zapal, zew, nagle zaangażowanie? Pierwsze dwa odcinki zawsze stawiają pewien opór; mózg potrzebuje chwili, by złapać konwencję, znieczulić się na chropowatości narracji, dać się oszukać. Ale to tylko przemijalny zgrzyt; zmiana torów na węższe czy tam szersze — nieważne, i tak za chwilę pędzimy już na oslepek, bez ładu i składu; jesteśmy niby szczerze wciskający do utraty tchu i czucia przycisk z przyjemnością. (Masłowska, s. 23)

Podobny opis znajdziemy w tomie Vargi, w felietonie poświęconym serialowi *Lost. Zagubieni*:

Przyznałem się już kiedyś w felietonie, że miewam zawstydające zaległości kulturalne, osobliwie jeśli chodzi o seriale. Powody są dwa, oba zasadnicze: *primo*, nie mam telewizora, *secundo*, nie zasysam z sieci. Często zatem jestem do tyłu z ważnymi serialami, jeśli już, to oglądam na DVD, z intensywnym opóźnieniem. Kiedy jednak postanowię zaległość nadgonić, zabieram się do tego maniakalnie, oglądam po pięć, sześć odcinków naraz. Być może przez to nie mogę się odpowiednio w nich rozsmakować, dawkować ich z rozkoszą i trawić w spokojnej ekstazie, nie mnie to jednak nie obchodzi, ja stawiam na zachłanność. (Varga, s. 75)

„Nagle zaangażowanie”, o którym wspomina Masłowska, czy też „zachłanność”, by posłużyć się określeniem Vargi, to stany towarzyszące recepcji seriali, którym oboje pisarze poświęcają bardzo wiele miejsca. Znamienna staje się ich słabość właśnie do tych tekstów popkultury. Może to też świadczyć o szerszych trendach obserwowanych wśród dzisiejszych konsumentów popkulturowych produktów, którzy skłaniają się w swoich wyborach właśnie ku serialom, co wiąże się również ze zmianą w obrębie samego gatunku telewizyjnego i pojawieniem się zjawiska tak zwanych neoseriali<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Jak pisze o tym zjawisku Małgorzata Lisowska-Magdziarz: „Wszystkie te kosztowne i kłopotliwe zabiegi wokół starannej produkcji, wyrazistej estetyki, zręcznie skonstruowanej narracji, umiejętnej gry z fanami nie doprowadziłyby jednak do praktyki oglądania neoseriali jako nowej formy quasi-elitarnej rozrywki, gdyby nie zostały użyte do generowania istotnych, interesujących i głębokich treści. Przypomnijmy, neoseriale z definicji przeznaczone są dla użytkownika zamożnego i wykształconego — to on bowiem może zdecydować o zachowaniu przez telewizję statusu ważnego tekstu kulturalnego i korzystnej przestrzeni dla reklamy dóbr markowych i luksusowych (a nie tylko tanich dóbr szybkozbywalnych). Jest to zatem najczęściej użytkownik o rozmaitych, wysokich kompetencjach kulturalnych — technologicznych, gatunkowych, estetycznych, intertekstualnych. Tematyka neoseriali jest zatem bardziej skomplikowana i »poważniejsza« [...] od seryjnej produkcji telewizyjnej. Pojawiają się tematy historyczne, społeczne, moralne; nierzadkie są związki seriali z literaturą, klasyką filmową; nawet typowe gatunki serialowe, jak kryminały czy opowieści obyczajowe, zostają skonstruowane w taki sposób, by uwydatnić jako swoistą wartość dodaną wymiar moralny czy dylematy etyczne, lub skonstruować złożoną, zniuansowaną relację pomiędzy bohaterami” — *eadem*, *Od redaktora: seriale — nowa jakość czy stare w nowej odsłonie?*, „Zeszyty Prasoznawcze” 59, 2016, nr 1 (225), s. 12.

W tej perspektywie *Jak przejąć kontrolę nad światem...* oraz *Polska mistrzem Polski* okazują się świadectwami, na których podstawie można pokusić się o rekonstrukcję współczesnych stylów odbioru popkultury. A styl recepcji seriali właśnie wydaje się szczególnie znamieny — nie tylko ze względu na *guilty pleasure*. *Binge-watching* czy też *binge-viewing*<sup>18</sup>, jaki staje się udziałem Masłowskiej i Vargi, oznacza nie tylko uniezależnienie odbioru od telewizyjnej ramówki (choć telewizji jako zjawisku wiele miejsca poświęcają oboje autorzy, zwłaszcza Masłowska), lecz także długi, nieprzerwany, angażujący uwagę i emocję proces recepcji kolejnych odcinków, a nawet sezonów ulubionego serialu. Masłowska pisze o „skrupulatności, pilności, cierpliwości”, jakie stają się cechami jej — *pars pro toto* — współczesnego odbiorcy popkultury. „Czy czuliście ten zapał, zew, nagłe zaangażowanie?” — zwraca się do czytelników autorka, budując w ten sposób płaszczyznę odbiorczej wspólnoty, i jednocześnie dobierając rzeczowniki mocno przywołujące semantykę emocji. I wreszcie Masłowska pisze przecież o „przycisku z przyjemnością”, co ponownie pozwala wrócić nie tylko do problemu *guilty pleasure*, ale też do prób opisu emocjonalnego wymiaru recepcji kultury popularnej<sup>19</sup>.

Poszukując właściwych ram teoretycznych, które pozwoliłyby stematyzować wymykającą się precyzyjnej terminologii problematykę emocji związanych z odbiorem, można się odwołać do proponowanej przez Mariusza Kraskę koncepcji poetyki ludycznej. Projekt ten oznacza badanie sposobu oddziaływania utworu na odbiorcę. Jak pisze Kraska, „poetyka ludyczna jest w swoim zamierzeniu apelem o nową wrażliwość badawczą, która pozwoli lepiej docenić wpływ i znaczenie ludycznego aspektu odbioru i związanej z nim problematyki przyjemności lub jej niedostatku”<sup>20</sup>. Gdy więc Varga pisze o własnym modelu oglądania seriali, o tym, że „zabiera się do tego maniakalnie, ogląda po pięć, sześć odcinków naraz”, to tym samym potwierdza intuicje wyrażone w formule poetyki ludycznej — rozrywkowy aspekt odbioru i rolę kategorii przyjemności.

Kraska podkreśla wagę zadania literatury popularnej, jakim jest efekt jej oddziaływania na czytelnika. Zwraca uwagę na specjalną rolę, jaką w tej stylistyce odgrywałyby kategorie służące do wzbudzania i utrzymywania zaangażowania czytelników w proces odbioru. Te właściwości recepcji kultury popularnej i masowej bezpośrednio ilustruje fragment felietonu Masłowskiej poświęconego znanemu programowi telewizyjnemu *Kuchenne rewolucje*:

<sup>18</sup> „Najprościej *binge-watching* lub *binge-viewing* można zatem zdefiniować jako intensywny i skondensowany sposób recepcji seriali telewizyjnych, polegający na ich niemal nieograniczonym odbiorze w dowolnie wybranym przez siebie czasie i miejscu. Taki model odbioru zakłada więc celowy wybór treści niezależnie od telewizyjnej ramówki” — A. Karasińska, *Pomiędzy ramówką a serialowym obżarstwem. Jak Polacy oglądają seriale?*, „Zeszyty Prasoznawcze” 59, 2016, nr 1 (225), s. 53.

<sup>19</sup> Zob. W.J. Burszta, *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, „Kultura Popularna” 2002, nr 1.

<sup>20</sup> M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013, s. 22.

*Sablewskiej sposób na modę* czy prowadzony przez jakże przecież opaloną Małgorzatę Rozenek *Piekielny hotel*, obydwaj miałkie i jałowe, i pozytywne wyłącznie jako niefarmaceutyczne środki nasenne, choć zbudowane na podobnym schemacie dramaturgicznym „kryzys–przemiana–wzajemny płacz–dobro”, dobitnie pokazują, na czym polega wysoka jakość *Rewolucji*. (Masłowska, s. 82)

Choć przytoczony tekst dotyczy produkcji telewizyjnych, które jednak trzeba odróżnić zarówno od wspomnianych neoseriali, jak i tym bardziej literatury popularnej, to jednak jest reprezentatywny dla stylistyki Masłowskiej opisującej swoje odbiorcze przeżycia. Przeważa w nim bowiem słownictwo nacechowane emocjonalnie: „miałkie”, „jałowe”, „środki nasenne” — wskazujące na niedostatek przyjemności odbiorcy. Interpretacja tekstu kultury opiera się tutaj na emocjonalnej i wręcz afektywnej odpowiedzi odbiorcy, na opisie — co przywodzi na myśl charakterystykę właśnie poetyki ludycznej — sposobu jego oddziaływania na widza. Cytując raz jeszcze Krasnę,

Z lekką obawą co do fortunności tego porównania można by rzec, że interesuje ją [poetykę ludyczną — K.S.] marketingowa strona literackiego przedsięwzięcia. Znaczenie wytwarzanego produktu jest dla niej ważne ze względu na sposób budowania relacji z potencjalnymi klientami/czytelnikami. Słowem: w centrum swojego zainteresowania stawia funkcję fatyczną, to znaczy bierze pod uwagę to, w jaki sposób na ogół czyta się książki i jak książki, ewentualnie, starają się podtrzymywać kontakt ze swoimi czytelnikami. Rozumieć przez to należy [...] że szczególnym przedmiotem jej uwagi jest to, co dzieje się w trakcie trwania lektury. Nie tyle więc chodzi o finalny efekt, znaczenie tekstu, ile sposób, w jaki ono się wyłania, czyniąc jego częścią także to, jak czytelnik potencjalnie na nie zareaguje<sup>21</sup>.

Wypada sformułować tu ryzykowną i raczej intuicyjną hipotezę, że w wypadku popkultury kluczowym zagadnieniem staje się wspomniana poetyka ludyczna, a dominującymi formami odpowiedzi na kontakt z tekstem kultury — inaczej niż w wypadku tekstów „kultury wysokiej” — są emocjonalne zaangażowanie (u Masłowskiej i Vargi — *guilty pleasure*) lub znużenie jako przejaw nieodczuwania przyjemności.

W wielu fragmentach omawianych felietonów można znaleźć tematyzację relacji między odbieranym tekstem a autorem felietonu jako widzem/czytelnikiem. Przykładem może być choćby następujący cytat ze zbioru Vargi, znamieny także ze względu na świadectwo lekturowych wyborów w obrębie popkulturowej produkcji powieściowej:

każdy dorosły mężczyzna w pewnym momencie musi się nawrócić na klasyczne kryminały *noir*, nie ma innego wyjścia, w życiu mężczyzny, który wkroczył w wiek średni, powrót do powieści Chandlera, Hammetta czy Rossa Macdonalda jest konieczny, można powiedzieć, że to obligatoryjny element wkraczania w ten niebezpieczny wiek. Ja właśnie się nawróciłem, od dwóch tygodni intensywnie pobieram korepetycje, z neofickim fanatyzmem czytam stare kryminały. (Varga, s. 125)

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 36.

Funkcja fatyczna, która oddziałuje na płaszczyźnie Varga/Masłowska (jako odbiorcy/czytelnicy) a tekst kultury popularnej, zostaje też przeniesiona na płaszczyznę komunikacji między felietonistą a jego czytelnikami. Już w inicyjalnym tekście zbioru Masłowskiej czytelnikom oferowana jest:

garść luźnych refleksji o nieco zapoznanym, ale trudnym do zatarcia w pamięci społecznej emitowanym przez TVP w latach 1991–1993 serialu *Dynastia*. „Steven jest gejem”, „Fallon porwało UFO”, „Josephie, przynieś interkom” — to frazy, które tkwią w każdym, kto w latach dziewięćdziesiątych dysponował choć strzępem świadomości. Obejrawszy ostatnio dwa sezony, spróbuję odpowiedzieć na wielokrotnie zadawane mi przez was w listach pytanie: jak serial, z którego nauczyliśmy się życia i w którym zobaczyliśmy, że naprawdę bogaci ludzie chodzą po chacie w butach, prezentuje się po trzydziestu latach (i dwudziestu od emisji w TVP)? (Masłowska, s. 7)

Autorka w kolejnych tekstach dokonuje ironicznej interpretacji swoistych toposów kultury popularnej i masowej. Wcielając się w rolę antropologa-satyryka, rekonstruuje — jak sama to określa — „pamięć społeczną” współczesnych dorosłych przedstawicieli polskiego społeczeństwa, zwłaszcza zaś własnego pokolenia (czyli ludzi urodzonych w latach osiemdziesiątych XX wieku<sup>22</sup>). Sięgając po gatunki serialowe (a serialom właśnie poświęconych jest wiele fragmentów *Jak przejąć kontrolę nad światem...*), ustanawia wspólnotę pamięciową i interpretacyjną z czytelnikami. Spoiwem tej wspólnoty jest zaś to, co — wracając do analiz Kraski — dzieje się w trakcie oglądania serialu. Przedmiotem zainteresowania obojga felietonistów, co widać także w używanej przez nich stylistyce opisu oraz w samym sposobie dyskursywizacji problematyki kultury popularnej i masowej, jest nie — posiłkując się koncepcją Kraski — „finalny efekt, znaczenie tekstu, ile sposób, w jaki ono się wyłania”. Masłowska, zastanawiając się nad własnym stylem odbioru kultury (choćby jak we wskazanym fragmencie dotyczącym serialu *Dynastia*), czyni częścią znaczenia serialu to, jak ten oddziałuje na widza, i jednocześnie to właśnie styl odbioru ustanawia fundamentem porozumienia z własnym odbiorcą<sup>23</sup>.

Omawiając kwestię gier komunikacyjnych w felietonach Masłowskiej i Vargi, należy również dostrzec tematyzację statusu pisarza, jakiej dokonuje autor *Polska mistrzem Polski*. Z jednej strony u obojga felietonistów bardzo widoczna jest strategia autoironiczna, często połączona z przesadnym umniejszeniem rangi własnej wypowiedzi, z drugiej zaś — w zbiorze Vargi znajdziemy teksty, w których formułuje „poważne” sądy na temat i jakości produkcji kultury masowej, i zagrożenia związanego z obniżaniem się kompetencji odbiorczych dużej grupy

<sup>22</sup> Co uwidaczniają liczne fragmenty zbioru, jak choćby: „*Kate i Allie, Alf, Roseanne*, ileż to cudownych pustych popołudni spędzonych w komie na tapczanie na obserwowaniu ludzi, którzy jedzą pizzę na co dzień, jak kartofle, i każdy ma w domu mikrofalę, a nie tylko właściciel wypożyczalni VHS i burmistrz” (Masłowska, s. 41).

<sup>23</sup> O tworzeniu wspólnot wyobrażonych i wspólnototwórczej roli telewizji zob. A. Kisielewska, *Granice telewizyjnych światów a tożsamość kulturowa*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” 27, 2015.

społeczeństwa<sup>24</sup>, i wreszcie — na temat roli i statusu współczesnego autora. Jako miłośnik serialu *Californication* wypowiada na przykład następujący sąd:

jestem przekonany, że żaden polski pisarz nie chciałby być Hankiem Moodym. Żaden polski pisarz nie zgodziłby się na to, żeby mieć niemoc twórczą, ale w zamian posiadać piękne kobiety, porsche, dom z ogrodem oraz *last but not least* — małe kace po wielkim chłaniu. Nasuwają mi się na myśl nazwiska polskich klasyków współczesności i żaden z nich na pewno nie chciałby być Hankiem Moodym. Żaden nie chciałby niestety zamienić nawet całej zgrai ponętnych młodych kobiet na niemoc twórczą. Być może jakiś młody pisarz przed debiutem by się na taką zamianę zdecydował, żaden klasyk współczesności na pewno nie. W ogóle etos pisarza przekłętogo, kaskadera literatury, jak sądzę, zupełnie się wyczerpał. (Varga, s. 69)

Rzecz jasna, zacytowany fragment został skonstruowany na zasadzie kontrastu i ironii. Jednak pod humorystyczną, utrzymaną we właściwym dla felietonu swobodnym stylu przykrywką retoryczną kryje się utrzymana w trybie serio wypowiedź autotematyczna o zmianie etosu twórcy i wyczerpaniu jego modeli — niegdyś popularnych (i pożądanym przez odbiorcę, co przecież ponownie konotuje tematykę literackiej komunikacji). Zresztą sympatia, jaką Varga darzy *Californication* i głównego bohatera serialu, wynika częściowo z profesji protagonisty — popkulturowe przedstawienie ponowoczesnego artysty staje się przyczynkiem do rozważań nad rolą twórców w rzeczywistości, nieekranowym, życiu<sup>25</sup>.

I tutaj dochodzimy, zdaje się, do sedna komunikacyjnych gier w obu omawianych zbiorach. W perspektywie, w której felietony te okazują się autotematycznymi i autoironicznymi próbami określenia własnej tożsamości twórcy w świecie dominacji produktów kultury masowej, do głosu dochodzi nic innego jak — dobrze znana z tak licznych kreacji tekstowego „ja” w literackiej tradycji — ironia romantyczna. Ironia (w tym autoironia romantyczna) to strategia komunikacyjna determinująca zarówno sposób odbioru tekstów kultury popularnej przez Masłowską i Vargę (z dystansem, a przede wszystkim z poczuciem wstydlivej przyjemności), ich autokreację jako felietonistów (tutaj zwłaszcza poprzez retorykę umniejszania wagi własnych sądów, ale też poprzez dowcip i taktykę samo-określania własnej roli jako pisarza — *vide* figura Hanka Moody’ego w zbiorze

<sup>24</sup> Dla przykładu: „Przeglądanie list bestsellerów zazwyczaj wpędza mnie w uczucie głębokiego przygnębienia, ma się rozumieć z tego powodu, że nie te książki tam znajdują, które bym chciał znaleźć, czytelnicy z niezrozumiałych powodów nie moimi gustami się kierują, więcej: oni moje gusta ostentacyjnie lekceważą” (Varga, s. 179).

<sup>25</sup> Sympatii felietonisty nie zyskuje na przykład model autokreacji, jaki reprezentuje autor *Lubiewa*: „Byłem uważnym czytelnikiem wywiadów Witkowskiego związanych z promocją jego nowej powieści »Margot«, były to wywiady pełne desperacji, można powiedzieć, że jakoś brawurowe, zdesperowany pisarz to jest zazwyczaj pisarz brawurowy. Zaryzykuję nawet teorię, że wywiady, których Witkowski z tej okazji udzielił, to jest w ogóle nowy nurt w literaturze polskiej. [...] Nie widziałem Witkowskiego w programach Majewskiego i Wojewódzkiego, być może rzeczywiście tam był, na Pudelku widziałem go, owszem. Było to dość przykre doświadczenie. Jeśli ktoś zdecydował się na tę ścieżkę kariery, to nie powinien się z tego tłumaczyć, jak się robi z siebie błazna, to należy być tym błaznem konsekwentnie. Błazen, który tłumaczy, dlaczego jest błaznem, robi się błaznem żalonym” (Varga, s. 35–36). Zacytowany fragment to przykład typowego dla Vargi przejścia od utrzymanych w lekkim i żartobliwym stylu uwag do stanowczej diagnozy kultury współczesnej.



Vargi), jak i model porozumiewania się z czytelnikiem (gra między zwierzeniem a kłamstwem, powagą a śmiechem). Ironia także staje się — poprzez implikowany w tej postawie dystans — wygodnym narzędziem do zdyskursywizowania i zniuansowania swojej roli jednocześnie w tym, co Joke Hermes nazywa „kulturalnym obywatelstwem”:

kulturalne obywatelstwo można zdefiniować jako proces tworzenia więzi i budowania wspólnoty, a także jako namysł nad owym procesem, implikowanym poprzez udział w praktykach powiązanych z tekstem, takich jak czytanie, konsumpcja, celebrowanie, krytyka, których dostarcza kultura (popularna)<sup>26</sup>.

W wypadku omawianych tekstów mamy zatem do czynienia z nagromadzeniem kilku procesów jednocześnie. Masłowska i Varga stają się więc jednocześnie czytelnikami, konsumentami i krytykami popkultury. Być może właśnie to nagromadzenie ról nie pozwala na odczucie czystej przyjemności, pozostawiając miejsce tylko dla *guilty pleasure*. A być może w mocy nadal pozostaje diagnoza Irzykowskiego, przypomniana przez Wiesława Godzica:

Gdy zastanawiam się nad funkcjonowaniem fenomenu przyjemności w filmie i innych mediach elektronicznych, wówczas mam ochotę parafrazować myśl Karola Irzykowskiego, iż „prawdziwy Europejczyk używa kina, ale się go wstydzi”. Filozofowi chodziło o uświadomienie społecznej hipokryzji związanej z funkcjonowaniem nowej sztuki: z jednej strony kino nie weszło do panteonu społecznie akceptowanych praktyk, z drugiej natomiast — było przedmiotem powszechnej fascynacji i zachwyty<sup>27</sup>.

Wydaje się, że podobny status przynależy dziś całej kulturze popularnej — nie wchodząc do panteonu, lecz budząc fascynację, staje się ona w odbiorze modelowym przykładem *guilty pleasure*.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

- Masłowska D., *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, il. M. Chorąży, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- Varga K., *Polska mistrzem Polski*, Agora, Warszawa 2012.

### Opracowania

- Burszta W.J., *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, „Kultura Popularna” 2002, nr 1.
- Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, z. 3.

<sup>26</sup> J. Hermes, *Re-Reading Popular Culture*, Malden 2005, s. 10, cyt. za: K. Olkusz, *Wszechkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji*, [w:] *50 twarzy popkultury*, red. K. Olkusz, Kraków 2017, s. 44.

<sup>27</sup> W. Godzic, *Widz filmowy w objęciach przyjemności*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2, s. 84.



- Godzic W., *Widz filmowy w objęciach przyjemności*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2.
- Gumkowski M., *Felieton*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1997.
- Karasińska A., *Pomiędzy ramówką a serialowym obżarstwem. Jak Polacy oglądają seriale?*, „Zeszyty Prasoznawcze” 59, 2016, nr 1 (225).
- Kisielewska A., *Granice telewizyjnych światów a tożsamość kulturowa*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” 27, 2015.
- Kraska M., *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Lisowska-Magdżiarz M., *Od redaktora: seriale — nowa jakość czy stare w nowej odsłonie?*, „Zeszyty Prasoznawcze” 59, 2016, nr 1 (225).
- McCoy Ch.A., Scarborough R.C., *Watching “bad” television: Ironic consumption, camp, and guilty pleasures*, „Poetics” 2014, nr 47.
- Olkusz K., *Wszechkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji*, [w:] *50 twarzy popkultury*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017.
- Pietrzak M., *Polski felieton dawniej i dziś. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Język a Kultura” 23, 2012.
- Sobolczyk P., *Nowe formy kampu, nowa klasa kreatywna i wynikające stąd nieporozumienia*, „Praktyka Teoretyczna” 2018, nr 2 (28).
- Stasiński P., *O felietonistycznym działaniu*, [w:] *idem, Poetyka i pragmatyka felietonu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982.

## Źródła internetowe

- Dunin K., *Rec. Dorota Masłowska, Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, „Krytyka Polityczna” 12.06.2017, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta-polki-pisza/>.
- Lubimy czytać, <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/150205/polska-mistrzem-polski>.
- Masłowska D., *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* (20), „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7909-jak-przejac-kontrolę-nad-swiatem-nie-wychodzic-z-domu-20.html>.
- Wydawnictwo Literackie, <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/ksiazka/4278/Jak-przejac-kontrolę-nad-swiatem-nie-wychodzic-z-domu---Dorota--Masłowska>.

## Guilty pleasure by Dorota Masłowska and Krzysztof Varga — about communication games with pop culture

### Summary

The article is an analysis of two collections of feuilleton — *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* by Dorota Masłowska and *Polska mistrzem Polski* by Krzysztof Varga. The key to the analyses presented in the article is the phenomenon of guilty pleasure and shameful pleasure, which is the element that most closely connects the cited authors — choosing the subject of the feuilleton with full awareness of the implications of this cultural choice — and their readers drawn into the game between ‘guilt’ and ‘innocence’, ‘snobbery’ and ‘honesty’. This game is based on oscillating between maintaining a distance (and thus a sense of superiority) towards the subject of description and the subject of reading, and the pleasure of participation. Text strategies related to the guilty pleasure category, involving games with the reader, irony and intertextuality, also remain common to both creators.

# Recenzje



**Jakub Z. Lichański**

ORCID: 0000-0002-1943-5069

Biblioteka i Pracownia im. A. i S. Lichańskich

## Tolkien i Wielka Wojna

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.26.29>

Recenzja: John Garth, *Tolkien i pierwsza wojna światowa. U progu Śródziemia*, przeł. Agnieszka Sylwanowicz „Evermind”, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020, ss. 442.

**Słowa kluczowe:** Tolkien, Wielka Wojna (pierwsza wojna światowa), Śródziemie, TCBS (Tea Club and Barrovia Society)

**Keywords:** Tolkien, the Great War, Middle-earth, TCBS (Tea Club and Barrovia Society)

Nareszcie!<sup>1</sup> Oto leży przed nami tom skromnie zatytułowany: *Tolkien i pierwsza wojna światowa. U progu Śródziemia*. To wynik wielu lat studiów autora, Johna Gartha, który tak oto pisze we wstępie<sup>2</sup>: „to studium biograficzne zrodziło się z jednego spostrzeżenia: jakie to dziwne, że J.R.R. Tolkien zaczął tworzyć swoją monumentalną mitologię w samym środku pierwszej wojny światowej [wyr. — J.Z.L.], tego pełnego rozczarowań kryzysu, który ukształtował współczesność”. To zdanie może budzić zdziwienie polskiego czytelnika, w którego świadomości ukształtowany został zupełnie inny obraz pierw-

<sup>1</sup> Wielkie podziękowania należą się nie tylko polskiemu wydawcy, Wydawnictwu Zysk i S-ka, ale przede wszystkim tłumaczce, Agnieszce Sylwanowicz, za świetny przekład wcale nie tak prostego i łatwego tekstu. Dodam, że John Garth jest autorem także studium *The Worlds of J.R.R. Tolkien: The Places that Inspired Middle-earth*, które ukazało się w 2020 roku w wydawnictwie Frances Lincoln oraz Princeton University Press i doczekało się tłumaczeń na francuski, hiszpański, fiński, niemiecki, czeski, rosyjski i włoski; por. <http://www.johngarth.co.uk/> (dostęp: 21.01.2020). Należy też sięgnąć do 24 numeru pisma „Aiglos”, w którym zamieszczono wywiad Agnieszki Sylwanowicz z Johnem Garthem.

<sup>2</sup> Zob. J. Garth, *Tolkien i pierwsza wojna światowa. U progu Śródziemia*, przeł. A. Sylwanowicz „Evermind”, Poznań 2020, s. 9.

szej wojny światowej jako wydarzenia, które może i było kryzysem, ale nam dało wymarzoną od ponad stu lat niepodległość. Tymczasem dla pokolenia, do którego należy Tolkien, był to właśnie kryzys. Jak napisał o tej wojnie nieco starszy od niego Hermann Broch<sup>3</sup>: „Żegnaj Europo, piękna tradycja skończona”.

Jakże trudno zaakceptować takie spojrzenie! Tymczasem wojna ta oglądana z perspektywy pokolenia Tolkiena czy Brocha była właśnie czymś zupełnie innym — końcem nie pewnej epoki, lecz końcem pewnej tradycji. Zarazem to doświadczenie dla autora *Hobbita* stało się, inaczej niż dla wielu „jemu współczesnych, nie popadnięciem w dekadencję i pesymizm”, lecz inspiracją do stworzenia literatury, która „mocno brzmi do dziś”<sup>4</sup>.

Swój opis książki Gartha zacząłem jednak „od końca”. Nim dojdziemy do opisu doświadczeń wojennych pisarza (część II książki, zatytułowana jakże trafnie *Lzy nieprzeliczone*), w części I (*Nieśmiertelna czwórka*) poznajemy dzieciństwo i młodość nie tylko Tolkiena, ale i pozostałych członków TCBS (Tea Club and Barrovian Society): Christophera Luke’a Wisemana, Roberta Quiltera Gilsona oraz Geofreya Bache’a Smitha (przypomnę, iż dwaj ostatni zginęli w trakcie bitwy nad Sommą). Właśnie część I jest jakże ważna, albowiem ukazuje kształtowanie przedstawicieli pokolenia, które zapłaciło straszłą cenę krwi w latach 1916–1918. Stan umysłów tego pokolenia świetnie opisał wspomniany już Hermann Broch w powieści *Lunatycy*:

- Flurschütz odsunął czapkę w tył: czuł bliznę na czole i potarł ją lekko:  
 — Właściwie wcale bym się nie zdziwił, gdyby teraz nadszedł okres, w którym ludziom będzie zależało jedynie na tym, żeby zapomnieć, tylko zapomnieć: spać, jeść, spać, jeść... tak jak ci tutaj... spać, jeść, grać w karty...  
 — To byłoby okropne, zupełnie bez ideałów!  
 — Droga siostrzo Matyldo, to, co pani przeżywa, to nie jest wojna, to tylko miniaturowe wydanie wojny... pani od czterech lat nie ruszała się stąd... a ludzie wszyscy milczą, chociaż są ranni... milczą i zapominają... ale żaden nie wrócił z ideałami, może mi pani wierzyć<sup>5</sup>.

Do tego opisu doświadczenia Wielkiej Wojny dodajmy jeszcze jedno. Tak oto pisał o niej Władysław Sebyła:

Na wielkiej mapie leżysz, na dokładnym planie.  
 I rzucasz w ogień swoje żelazne kompanie. [...] Tylko tego nie widać, nie widać na planie,  
 Że tam są ludzie, ludzie — nie tylko kompanie  
 I że krew jest czerwona, czerwona i dymi  
 I że zalewa mapę jeziorem olbrzymim<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Zob. H. Broch, *Lunatycy. Powieść w jedenastu opowiadaniach*, przeł. S. Błaut, posł. J.Z. LiCHAŃSKI, Wrocław 1997, s. 33, wiersz *Głosy 1913*, przeł. W. Wirpsza. Obraz Wielkiej Wojny utrwalił Broch w trzeciej części powieści *Lunatycy*.

<sup>4</sup> Taką uwagę znajdziemy na IV stronie okładki książki Gartha.

<sup>5</sup> Zob. H. Broch, *op. cit.*, s. 775–776: scena ta dzieje się w szpitalu wojskowym około roku 1918; warto przy tym pamiętać, iż Broch był w czasie wojny komendantem takiego szpitala.

<sup>6</sup> Zob. W. Sebyła, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1956, s. 46–48; trzeba pamiętać, iż poeta walczył w I powstaniu śląskim, a następnie we wrześniu 1939 roku; zginął w Katyniu.

To jest opis doświadczenia Wielkiej Wojny — mimo że poeta nie brał w niej udziału, a walczył tylko w I powstaniu śląskim, to i to doświadczenie, i doświadczenie jego starszych kolegów pozwoliły mu na taki właśnie opis doświadczenia wojny.

Tak ta wojna była więc postrzegana, tymczasem okazało się, iż jednak znalazł się ktoś, kto wrócił z ideałami, co więcej — zrobił wszystko, aby nas do nich przekonać!

\* \* \*

Czas zatem bliżej przyjrzeć się książce Gartha. Jej cechą charakterystyczną jest to, że zawiera ona wiele materiałów archiwalnych, w tym pamiętników, listów oraz numerów „King Edward’s School Chronicle” czy „Old Edwardians Gazette”<sup>7</sup>. Zaczynam opis książki *Tolkien i pierwsza wojna światowa* od uwagi pozornie błądej dlatego, że tak ona tylko na pozór wygląda! Mianowicie książka ta, poza innymi informacjami, daleko istotniejszymi, przypomina nam o fakcie pozornie drobnym, ale jakże istotnym. Okazuje się, że pewne ważne materiały biograficzne w Wielkiej Brytanii, mimo dwu wojen, ocalały i można za ich pomocą odtworzyć coś niezmiernie istotnego — atmosferę intelektualną tamtych, jakże brzemiennych, lat.

Ponieważ tak się ułożyło, iż w trakcie mojej pracy zawodowej katalogowałem także materiały dotyczące co prawda okresu nieco późniejszego — wojny polsko-rosyjskiej z lat 1919–1920 — wiem, jak mało materiałów rzeczywiście ocalało i jak są one rozproszone. Tym bardziej ze swoistą zawodową „zawiścią” czytałem w książce Gartha i bibliografię, i wykaz źródeł. Mam tego bolesną świadomość, gdy odtwarzając biografię mego ojca z lat 1914–1939, mogę dotrzeć tylko do strzępów jego korespondencji, czasem wierszy, bo z pamiętników nie ocalało nic.

Wróćmy jednakże do Gartha. Swoje studium zaczyna on od bardzo szerokiego nakreślenia dzieciństwa i lat młodzieńczych Tolkiena. Szczególnie wiele uwagi poświęca oczywiście TCBS, czyli grupie przyjaciół z okresu, gdy spotkali się w szkole króla Edwarda. Dla porządku przypomnę, iż grupę tę poza Tolkienem tworzyli: Christopher Luke Wiseman, Robert Quilter Gilson oraz Geoffrey Bache Smith. W kolejnych rozdziałach badacz opisuje losy Tolkiena (oraz jego przyjaciół) w okopach (wraz z dojazdem do nich, co jest dość interesujące, albowiem ten aspekt Wielkiej Wojny pojawia się rzadko w jej opisach) i w kolejnych szpitalach, do których przyszedł autor *Hobbita*, na swoje szczęście (?!), trafił. Ten fragment — perypetie szpitalno-zdrowotne — ma w sobie „urok”, który przypomina nieco i *Proces*, i *Zamek* Franza Kafki (ale tę paralelę zostawiam bez rozwinięcia).

Czy powiedziałem jednak coś o układzie omawianej książki? Składają się na nią trzy części (I. *Nieśmiertelna czwórka*, II. *Łzy nieprzeliczone*, III. *Samotna wyspa*) oraz wstęp, epilog, posłowie oraz bibliografia, indeks, mapy, chronologia (bardzo ważna!), spis ilustracji i wykaz skrótów.

<sup>7</sup> Zob. J. Garth, *op. cit.*, s. 13.

Jeśli wciąż jesteśmy zaskoczeni, dlaczego pokolenie Tolkiena (tak umownie ich określmymy) dało się „porwać” szaleństwu wojny<sup>8</sup>, to lektura biografii Gartha dobrze to wyjaśnia. Bardzo trudno streszczać to studium: niestety dla każdego, kto chce zrozumieć dlaczego przyszedł autor *Quenta Silmarillion* tak właśnie uporał się z tym traumatycznym przeżyciem, lektura tego studium jest konieczna. Pozwala ono zrozumieć, iż dzieło twórcy *Władcy Pierścieni* to nie żaden eskapizm, ale próba pokazania, poprzez zbudowanie opowieści mitycznej, że to wszystko, co przeżyli ludzie z pokolenia TCBS nad Sommą w 1916 roku, jednak miało jakiś sens. Inaczej pozostaje tylko uwaga Brocha, którą wcześniej przytoczyłem! Dla nas, którym — przypominam — ta wojna przyniosła tak wyęsknioną niepodległość, postawa Tolkiena może wydawać się eskapizmem. Jak słusznie jednak przypomniał w eseju *On Fairy-Stories (O baśniach)*, to nie „ucieczka z pola walki”, ale „ucieczka z więzienia”, którym w tym wypadku było „więzienie wspomnień i traumatycznych przeżyć”. Garth niezwykle trafnie wskazuje, iż między innymi opowieść o upadku Gondolinu<sup>9</sup> jest właśnie taką próbą „ucieczki z więzienia”. Jak niezwykle trafnie wskazał mój ojciec w eseju *Poeci i wojna*:

Poezja lubi wojnę. Jako temat, oczywiście. Czy bowiem uderza w tyrzeuszowe tony i opiewa bohaterstwo, czy toż oplakuje wojenne nieszczęścia i składa hołd poległym, zawsze dysponuje materiałem już potencjalnie kryjącym w sobie ogromne zasoby artystycznej ekspresji. Szale natomiast entuzjazmu i protestu wahają się, idą to w górę, to w dół. Achilles poraża wrogów samym swym pojawieniem się, blaskiem swej zbroi, falangi Aleksandra wałą w proch potęgę Dariusza. Płonie Troja i Hekuba wyje nad zwłokami pomordowanych dzieci, pługi rzymskie zaorywują posypane solą gruzy Kartaginy. Każde takie wydarzenie woła o słowo poety, chce się w nim utrwalić, przekazać siebie przyszłym czasom. Chwała i potęga zwycięzców tak samo jak cierpienie pokonanych i skrzywdzonych wzywają tego, kto będzie ich adwokatem wobec sądu historii.

I poeta podejmuje ten apel. Jego bowiem jest rzeczą wielbić i oplakiwać człowieka. Dać świadectwo potędze Pelidy i łzom Priama. Jego rzeczą witać odą Cezara, gdy wraca do Rzymu po podboju Galii, i jego rzeczą rzucić mu w twarz nad zhańbionym trupem Wercyngetoryksa w imieniu zhańbionej ludzkości: „Morderco!”. „Trudny i twardy będzie, poeto, twój urząd”<sup>10</sup>.

I właśnie Garth — nieświadomie przecież! — jakby nawiązuje do tych słów. Urząd poety, *scil.* Tolkiena, był „trudny i twardy”, ale konieczny, by stać się adwokatem cierpiących wobec sądu historii.

<sup>8</sup> Ale to „szaleństwo” widzimy dziś, po latach, i wciąż nie umiemy go zrozumieć. Cytaty z powieści Brocha czy wiersza Sebyły trochę to wyjaśniają, ale dopiero lektura powieści Caroli Dunn, *Tylko młodości żal straconej* (przekład polski — 2014), ale i *Zapisków szpitalnych* mego ojca — Stefana Lichańskiego — nieco to rozświetlają; szczególnie powieść *Tylko młodości żal straconej*, która jest swoistym *Requiem* „straconego pokolenia”.

<sup>9</sup> Zob. J. Garth, *op. cit.*, s. 293–299, 302–303 n.

<sup>10</sup> S. Lichański, *Poeci i wojna*, [w:] *idem, Przez epoki i style*, t. 1, Warszawa [w druku], s. 204.



\* \* \*

Najwięcej miejsca Garth poświęca — co oczywiste — Tolkienowi i powstającemu częściowo w okopach, częściowo w szpitalach legendarium<sup>11</sup>, które stało się podwaliną wizji zawartej i w *Quenta Silmarillion*, i we *Władcy Pierścieni*, i — w mniejszym stopniu — w *Hobbicie*. Uwagi i ustalenia Gartha mają podstawowe znaczenie dla badaczy twórczości autora *Przygód Toma Bombadila*, albowiem odtwarzają, o ile to możliwe, chronologię powstawania poszczególnych fragmentów legendarium. Jak sądzę, uczynił tak, nie aby uciec „w krainę baśni”, ale — z przyczyn, które nie do końca są jasne dla Gartha, a i dla Tolkiena nie były jasne — aby sięgnąć, wykorzystując dawne legendy, kroniki, opowieści, do korzeni tego, co pochoinnie nazywamy opowieścią mityczną czy w skrócie mitem. Jak wiele lat później powie przyjaciel Tolkiena C.S. Lewis<sup>12</sup> w swym *Odrzuconym obrazie* (*The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*, 1964), aby „wpisać” z powrotem człowieka w porządek wszechrzeczy, aby ukazać, jakie jest i nasze miejsce, i nasz los w tym, co określamy jako *Machina mundi*.

\* \* \*

Mój ojciec, gdy pisał w lecie 1983 roku, tak postrzegał Tolkiena i jego dorobek:

Tolkien. Jego stosunek do Eddy, legend cyklu arturiańskiego i karolińskiego jest taki sam jak Wergilego do Homera. Tylko, że Wergili budował historię narodu, ofiarowywał mu kamień węgielny mitu. Tolkien tworzy wobec grozy zagłady: każe odszukiwać żywe i żywotne siły mitu, oprzeć na nich wolę jutra. Czy istnieją jeszcze siły, do których mógłby się odwołać? Czy ma zostać Nonnosem Zachodu?<sup>13</sup>

I tymi słowami zamykam to omówienie książki Gartha; ciemność musi przeminąć — i winniśmy, w miarę naszych sił, w tym pomagać. Omawiane studium pokazuje nam, że — choć jest to trudne — to nie niewykonalne. Trzeba wierzyć i w siłę opowieści mitycznej, i w to, iż pomogą nam bogowie, którzy są zawsze. Trzeba tylko im zaufać, albowiem to oni otworzą (lub nie — to zależy od nas) zatrzaśnięte drzwi czasu i poprowadzą nas do ogrodu, z którego kiedyś musieliśmy odejść.

<sup>11</sup> Używam tego określenia, choć mam świadomość pewnego anachronizmu: pojęcie to jest używane w stosunku do późniejszej fazy twórczości Tolkiena. Po lekturze książki Gartha sądzę jednak, że trzeba je rozciągnąć już i na tę wczesną fazę kształtowania opowieści lat minionych (proszę wybaczyć kolejny anachronizm, ale chyba tak można, przywołując tytuł kroniki Nestora, określić to, co zrobił Tolkien).

<sup>12</sup> C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Warszawa 1986.

<sup>13</sup> S. Lichański, *Zapiski szpitalne*, „Poezja” 1984, nr 5, s. 70.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

- Broch H., *Lunacycy. Powieść w jedenastu opowiadaniach*, przeł. S. Błaut, posł. J.Z. Lichański, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.
- Broch H., *Niewinni. Powieść w jedenastu opowiadaniach*, przeł. W. Jedlicka, wiersze przeł. W. Wirpsza, wstęp E. Naganowski, Czytelnik, Warszawa 1961.
- Dunn C., *Tylko młodości żal straconej [Anthem for Doomed Youth]*, przeł. A. Jagodzińska, Warszawa 2014.
- Garth J., *Tolkien i pierwsza wojna światowa. U progu Śródziemia*, przeł. A. Sylwanowicz „Evermind”, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020.
- Lichański S., *Zapiski szpitalne*, „Poezja” 1984, nr 5.
- Sebyła W., *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1956.

### Opracowania

- Albert A., *Najnowsza historia Polski: 1918–1980*, Puls, Warszawa 1991,
- Krzyżanowski A., *Wiek XX. Zarys dziejów najnowszych*, wyd. E. Kuthana, Warszawa-Kraków 1947.
- Lewis C.S., *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, IW PAX, Warszawa 1986.
- Lichański S., *Poezi i wojna*, [w:] *idem, Przez epoki i style*, t. 1, DiG, Warszawa [w druku], s. 204–215.
- Lichański S., *Zapiski szpitalne*, „Poezja” 1984, nr 5, s. 69–77.
- Russel B., *Droga do pokoju*, przeł. A. Pański, Wydawnictwo Rój, Warszawa 1937.

## Tolkien and the Great War

### Summary

Finally here comes a volume modestly entitled Tolkien and the First World War. On the threshold of Middle-earth. This is the result of many years of study by the author, John Garth, who writes in the introduction: *This biographical study was born from one observation: how strange that J.R.R. Tolkien began to create his monumental mythology in the midst of the First World War*, [emphasis added — J.Z.L.] *that disappointing crisis that shaped the present day*. This sentence may surprise the Polish reader, whose consciousness has shaped a completely different image of the First World War, as an event that may have been a crisis, but gave Poland the independence it had been dreaming of for over a hundred years. Meanwhile, for the generation to which Tolkien belongs, it was just that — a crisis. As Hermann Broch, who was slightly older than him, wrote about this war: “Good-bye Europe, beautiful tradition is over”.

Garth shows how Tolkien contrasted his work with this perception of the experience of the Great War, a work that is a great mythical story about destruction but also about hope. At the same time, it is a tribute to the memory of the generation that died in the trenches of Flanders.

**Jarosław Włodarczyk**

ORCID: 0000-0002-7655-1138

Press Club Polska

***Macchiato do ostatniej kropki***<https://doi.org/10.19195/0867-7441.26.30>

Recenzja: Jacek Dąbała, *Medialne fenomeny i paradoksy*, Universitas, Kraków 2020, ss. 257.

**Słowa kluczowe:** media, dziennikarstwo, dziennikarstwo jakościowe, aksjologia, myślenie, komunikowanie

**Keywords:** media, journalism, quality journalism, axiology, thinking, communication

Media są dziś na zakręcie rewolucyjnych zmian i poszukują metod na to, jak z tego zakrętu wyjść. Dla dziennikarzy i ludzi mediów na całym świecie lektura *Medialnych fenomenów i paradoksów* może być nieprzyjemnym przejrzeniem się w lustrze i poważną nauką. Dla odbiorców zaś — kluczem do lepszego rozumienia świata. To nie jest książka tylko o mediach, ale o świecie widocznym w mediach. To świat z mediów opowiedziany na nowo.

Jeśliby podejmować próbę syntezy problemów współczesnych mediów, na pierwszy plan wysuwają się spadek zaufania do dziennikarzy, zmniejszające się znaczenie tradycyjnych mediów w ogólnym obiegu informacji, obniżanie się poziomu mediów<sup>1</sup>, a w konsekwencji także destabilizacja podstaw materialnych redakcji. Do tego dochodzą: wymuszana przez odbiorców potrzeba ścigania się redakcji z czasem oraz trudność w zachowaniu niezależności dziennikarskiej, spowodowana chociażby przez naciski polityczne i biznesowe. Katalog tych zjawisk zająłby niejedną książkę.

Na problemy mediów nakładają się negatywne zjawiska społeczne zagrażające demokracji i dokonywaniu przemyślanych wyborów — od stylu życia, decyzji zakupowych czy wpływania na środowisko aż po głosowania w demokracjach. Wielu badaczy upatruje źródeł tych problemów w Internecie, w szczególności w serwisach społecznościowych<sup>2</sup>, które stymulują — z nieznaną w historii szyb-

<sup>1</sup> Spadek poziomu mediów wymagałby odrębnego omówienia. Zainteresowanym czytelnikom polecam przyjrzenie się zjawiskom opisywanym szeroko w badaniach medioznawczych — są to między innymi: splotenie przekazu, *agenda-setting*, tabloidyżacja, fragmentacja, dramatyzacja i celebryzacja polityków.

<sup>2</sup> Celowo postępuję się określeniem „serwisy społecznościowe”, a nie „media społecznościowe”. To drugie, choć powszechne, wydaje się błędne w odniesieniu do serwisów niewytwarzających treści, a tylko je agregujących.

kością i skutecznością — atomizację społeczeństw i polaryzację postaw. Sprzyja to szerzeniu się między innymi dezinformacji, wyrastaniu nowych autorytetów niemających ani wiedzy, ani doświadczenia oraz wzrastaniu popularności teorii spiskowych. Jakby tego było mało, politycy, szczególnie populiści, ale nie tylko, dostrzegli wielką szansę w istnieniu „mętnej przestrzeni informacyjnej”, w dezorientacji obywateli pozbawionych samodzielnego myślenia i słabo wykształconych. I z całą premedytacją wykorzystują te okoliczności do rośnięcia w siłę oraz atakowania czy nawet eliminowania niezależnych dziennikarzy i wolnych mediów. Dziennikarze są bowiem pierwszą linią obrony przed rozprzestrzenianiem się dezinformacji. Wolne media są także barierą autorytarnych zapędów polityków, pokazując, co się dzieje z naszymi prawami i innymi wolnościami.

Mechanizmy te doskonale rozumieją dziennikarze czy szerzej — ludzie mediów. Postulują zatem konieczność odbudowania zaufania do mediów, stworzenie stabilnych warunków do działania niezależnych mediów jako strażników demokracji oraz powrót do jakościowego dziennikarstwa. Pojawiają się liczne próby ratowania mediów i odwrócenia negatywnego trendu: Unia Europejska chce, aby serwisy społecznościowe (głównie Facebook i Google), pasożytujące na dziennikarstwie, zaczęły płacić za wykorzystywane treści, czemu dała wyraz w uchwalonej dyrektywie o prawach autorskich w Internecie; w szkołach w wielu krajach zostaje wprowadzony przedmiot edukacja medialna, który ma pomóc przedzierać się przez informacyjną dżunglę; główne agencje prasowe, jak choćby Agence France Press, Associated Press, Reuters, DPA, i wielkie redakcje, jak BBC, „Washington Post” czy „New York Times”, powołały w ramach swoich struktur osobne redakcje fact-checkingowe, weryfikujące prawdziwość informacji krążących w sieci czy wypowiedzianych przez osoby publiczne i eliminujące fałszywki (*fake news*); powstają zupełnie nowe modele funkcjonowania mediów finansowanych z darowizn odbiorców (na przykład OKO.press)<sup>3</sup>; w Danii zaś rodzi się manifest konstruktywnego dziennikarstwa (*constructive journalism*). To tylko kilka przykładów spośród wielu nowych inicjatyw, pomysłów, rozwiązań budzących ogromne nadzieje dziennikarzy i medioznawców, bo wszyscy, mając świadomość misji mediów, chcą ratować demokratyczne społeczeństwa. Społeczeństwa zaś, aby przetrwać, potrzebują właśnie mediów jako wiarygodnych źródeł informacji oraz narzędzi poszerzających obszar uświadomionej wiedzy o otaczającym świecie. Trwałe efekty tych działań wymagają jednak czasu, którego raczej już nie ma.

Na te nadzieje oraz potrzeby czasów w znacznym stopniu odpowiada książka profesora Jacka Dąbały *Medialne fenomeny i paradoksy*. Autor pokazuje, apeluje, woła o jakość w mediach, o oczekiwanie przez odbiorców tej jakości, o lepsze rozumienie mediów, o wiarygodne i mądre media. Jest to w istocie postulat krytycznego myślenia. I choć nie jest on wyrażony wprost, wydaje się tak ważki

<sup>3</sup> Nowy model finansowania społecznościowego zapewnia co prawda stabilizację, ale sam generuje potencjalnie kolejny problem — pułapkę dziennikarstwa tożsamościowego schlebającego przekonaniom darczyńców, a nie w służbie obiektywizmu i prawdy.

i słuszny, że właśnie krytyczne myślenie może chronić odbiorców przed manipulacjami, a dziennikarzom ułatwia tworzenie jakościowych treści.

Lektura tej książki jest jednak ryzykowna. Zachęcająca forma miniesejów i wartki styl dają ułudę przyjemnej i łatwej lektury. Jednak po przeczytaniu kilku stron nawet mało uważny czytelnik dostrzeże, że to *caffè macchiato*, że pod frywolną i delikatną pianką jest bardzo mocna kawa, która budzi. Budzi do myślenia. Autor zdecydował się na wybór formy krótkiego eseju naukowego, ponieważ — jak sam pisze we wstępie — „współczesny świat jest tak dynamiczny i przeładowany informacjami, iż warto go pokazać — dla lepszego nawiązania kontaktu i zrozumienia — w uniwersalnym skrócie. Stąd wzięła się perspektywa fenomenów i paradoksów” (s. 17).

Całość napisana jest minimalistycznie, językiem prostym i zrozumiałym. Zbudowana jako zbiór 200 tekstów, po mniej więcej 2000 znaków każdy. Znając dorobek i warsztat Jacka Dąbały nie tylko jako naukowca, ale również pisarza i scenarzysty, należy z uznaniem patrzeć na tę powściągliwość formy i stylu. Autor wymaga przy tym od czytelnika jedynie przeciętnych kompetencji językowych i kulturowych. Rzuca za to wyzwanie jego uwadze, inteligencji i rozumieniu.

Nawet Umberto Eco, mistrz krótkich form prezentacji wyników przemysłów i badań nad mediami i komunikowaniem, nie zachowywał takiej dyscypliny struktury i długości tekstów jak profesor Dąbała. W wypadku tego drugiego to nie tylko staranność w konsekwentnym trzymaniu się przyjętej reguły, ale i — a może przede wszystkim — wprowadzenie jednolitego rytmu, marszu intelektu, który zaprasza czytelnika do dotrzymywania kroku, przyjęcia stałego sposobu, stałej metody strukturalnego myślenia, w zaproponowanej kolejności: teza, definiowanie, diagnozowanie i analizowanie, a wreszcie wnioskowanie, synteza i zwykle propozycja rozwiązania. Wybór tej skondensowanej formy poszczególnych tekstów pozwala czytelnikowi nie marnować czasu na czytanie niepotrzebnych, a jakże częstych w wielu tekstach naukowych, wypełniaczy, mających na celu głównie udowodnienie wszechstronności autora i tworzenie wrażenia biegłości w danej materii.

Dla co najmniej dwóch grup czytelników lektura tej książki może być dokuczliwa, momentami irytująca, a jednocześnie niezwykle pożyteczna. Pierwsza z nich to dziennikarze i redaktorzy — irytująca, bo nikt nie lubi wytykania błędów czy wskazywania bezmyślności, lenistwa i odchodzenia od zawodowej deontologii. Druga grupa to czytelnicy o konserwatywnych poglądach — tu lektura może okazać się tym ciekawsza, bardziej wartościowa, im bardziej czytelnik może się zderzyć, przejrzeć w innym sposobie patrzenia, myślenia. I tym trudniejsza, że nie można Dąbale odmówić żelaznej logiki i rozsądku.

Żeby dodatkowo uzmysłowić, jak starannie, przemyślanie, ale i zabawnie napisana jest ta książka, polecam przy lekturze zwrócić uwagę na korelację tytułu czy tematu z ostatnim wyrazem lub wyrażeniem danego eseju. To właśnie wirtuozeria i zabawa słowem, która uważnemu czytelnikowi daje radość i poczucie obcowania z czymś i kimś mądrym, i jest jednocześnie kolejną prowokacją do myślenia.

Oszczędność formy jest zrównoważona mnogością poruszonych tematów i zagadnień. Na kolejnych stronach pojawiają się nauka, polityka, historia, medycyna, media, technologie, obyczaje, prawo, religia, wiara, emocje, intelekt i głupota. Podróżujemy przez tematy, lecz także przez miejsca. Jesteśmy w Rosji, w Chinach, w Stanach Zjednoczonych, w Niemczech czy wreszcie w Polsce. Wspólnie obserwujemy całe kontynenty i małe wspólnoty. Ponadto poruszane tematy i ich analizy są tak uniwersalne, że szybko się nie zdezaktualizują, a można nawet zaryzykować tezę, że wiele z nich będzie mieć charakter ponadczasowy. Jest to zatem lektura globalna i uniwersalna, która powinna wyjść poza wąski krąg języka polskiego, zostać przetłumaczona i polecana jako istotna treść dla dziennikarzy, polityków, studentów, wszystkich ludzi związanych z mediami, komunikujących się w codziennym życiu, a nawet szerzej — dla nas wszystkich, czyli odbiorców mediów.

Czy Dąbała jest w swoich tekstach obiektywny? Nie, nie jest. To subiektywne spojrzenie na wszystkie poruszone 200 tematów przez pryzmat poglądów prodemokratycznych (co autor sam podkreśla w książce, choć także zauważa niedoskonałości demokracji) i wolności — wolności rozumianej najszerszej: wolności naukowej i wolności słowa.

Można nawet odnieść wrażenie, że autor sam sobie zaprzecza. Postuluje bowiem oddzielanie faktów od opinii, a jednocześnie decyduje się na formę esejów, w których fakty i opinie wzajemnie się przenikają. Ale to wrażenie zaprzeczania samemu sobie przez Dąbałę jest zwodnicze. Jego książka, choć co chwilę odnosi się do dziennikarstwa i można poczuć czasem publicystyczne zacięcie, to jednak sama pracą dziennikarską nie jest. Nie podlega ona zatem postulowanym prawidłom. *Medialne fenomeny i paradoksy* to naukowa, precyzyjna analiza zjawisk w mediach i opisywanych przez media, to spojrzenie na te problemy z wielu perspektyw — szeroko, specyficznie, a czasem i z metapoziomu.

Czy Dąbała daje w tych tekstach odpowiedzi? Na pewno stawia ważne pytania, kwestionuje nasz sposób widzenia świata i jego przedstawienia w mediach. Jednak postawione pytania często pozostawia bez odpowiedzi. Pozornie, albowiem odpowiedzią jest metoda. Innymi słowy brakuje dziś w mediach myślenia i jakości. Ta książka stara się do tego odnosić — nie odpowiada na wszystkie pytania, ale pokazuje sposób analizy, myślenia, wnioskowania. Uczy, jak problemom mediów i świata stawiać czoła.

Dąbała zaproponowaną metodą analizy, szerokością spojrzenia oraz wnikliwością rozumowania udowadnia, że należy do niezbyt licznych w skali świata grona wyjątkowych naukowców czy szerzej — intelektualistów, którzy są w stanie dostarczyć odbiorcy klucz do lepszego rozumienia świata. W dobie zalewu płytkich opinii głęboka refleksja jest coraz bardziej deficytowa. Praca Dąbały dostarcza w każdym tekście przemysłów fascynujących, odkrywczych, często zaskakujących, a dla wielu przełomowych. Czasem nawet może ogarniać czytelnika



zdziwienie, że samodzielnie nie doszedł do tak logicznych, zdawałoby się oczywistych, wniosków.

Jako absolwent studiów dziennikarskich, co prawda ukończonych wiele lat temu, ale jeszcze pamiętający liczne zajęcia ciekawe i ważne, lecz także umiarkowanie mądre, jestem przekonany, że książka *Medialne fenomeny i paradoksy* jest znakomitym materiałem do prowadzenia innowacyjnych warsztatów dla studentów dziennikarstwa. Wyobrażam sobie angażujące zajęcia z początkowym omówieniem wybranego eseju, a później dyskusją wokół jego tematu: jak jest on przedstawiany w mediach, jak media ten temat kształtują, jak wpływają na obraz wśród odbiorców, jak powinien relacjonować to etyczny i profesjonalny dziennikarz... Pytania można mnożyć. Sprowadza się to do najważniejszego — studenci mieliby możliwość obcowania z poważną, realną i użyteczną refleksją nad przyszłym zawodem. A ta, szczególnie ostatnio, wydaje się niezbędna.

Pomysł ten można także zastosować w gronie profesjonalnych dziennikarzy: od szefów redakcji, przez redaktorów, po reporterów. Taka analiza może rozwijać, doskonalić myślenie dziennikarskie. Nie jest to łatwe, bo nazbyt często redaktorzy naczelni czy „gwiazdy” dziennikarstwa są przekonani o swojej wyższości i zatracają zarówno dziennikarski instynkt, jak i gotowość do ciągłego uczenia się. Na szczęście w wielu dobrych redakcjach i ważnych mediach są grupy znakomych dziennikarzy, którzy tworzą doskonałe media właśnie dlatego, że potrafią każdego dnia słuchać i krytycznie myśleć. I dla nich takie ćwiczenie może być bardzo cenne.

Podsumowując, podkreślimy raz jeszcze, że społeczeństwa, demokracje, media i dziennikarstwo przechodzą dziś transformację niespotykaną w historii. Kluczowym elementem tych zmian jest informacja, dostęp do niej oraz możliwości i umiejętności jej przetwarzania. Bez rozumienia tego procesu, bez umiejętności selekcji informacji i bez krytycznej analizy poszczególni ludzie i całe społeczeństwa stają się bezbronne wobec głupoty, wojen informacyjnych, dezinformacji i ingerencji w wybory. Wydana w 2020 roku książka profesora Jacka Dąbały *Medialne fenomeny i paradoksy* diagnozuje te problemy i wyzwania oraz wskazuje klucz do medialnego, informacyjnego myślenia. To ważna wiedza dla każdego, kto chce lepiej rozumieć świat, a dla ludzi mediów — lektura obowiązkowa.

## Bibliografia

- Bard A., Söderqvist J., *Netokracja*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
- Bennett L.W., *News: The Politics of Illusion*, Longman, New York 1988.
- Bourdieu P., *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, przeł. K. Sztandar-Sztanderska, A. Ziółkowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Dąbała J., *Medialne fenomeny i paradoksy*, Universitas, Kraków 2020.



- Dąbala J., *Twój umysł pod lupą*, wywiad przepr. ks. R. Pastwa, „Gość Lubelski/gosc.pl” 2020, nr 5. *Dylemat społeczny (The Social Dilemma)*, reż. J. Orłowski, USA 2020.
- Eco U., *Drugie zapiski na pudełku od zapalek 1991–1993*, Historia i Sztuka, Poznań 1994.
- Eco U., *Zapiski na pudełku od zapalek*, Historia i Sztuka, Poznań 1993.
- The Guardian: The Cambridge Analytica Files*, <https://www.theguardian.com/news/series/cambridge-analytica-files>.
- Herman E.S., Chomsky N., *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, Pantheon Books, New York 1988.
- Hordecki B., Piontek D., *Tabloidyzacja czy tabloidyzacje telewizyjnych programów informacyjnych? (Fakty TVN i Wiadomości TVP)*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2010, s. 19–33.
- Jowett D.G., O’Donnell V., *Propaganda and Persuasion*, Sage Publications, Los Angeles 2012.
- Kepplinger H.M., *Mechanizmy skandalizacji w mediach*, przeł. A. Kożuch, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Kiesewetter J., *In 20 years, CNN has changed the way we view the news*, „Cincinnati Enquirer” 28.05.2000.
- Knightley K., *Zmuszona do myślenia*, wywiad przepr. K. Kwiatkowski, „Gazeta Wyborcza” 2.02.2008.
- Kolczyński M., Mazur M., Michalczyk S., *Mediatyzacja kampanii politycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.
- Kolenda-Zaleska K., *W tym maglu nikt nie jest bez winy*, „Gazeta Wyborcza” 15.05.2012.
- Lewicki G., Włodarczyk J., *News wars. Informacja, dziennikarze i media w erze neomediewalnej*, [w.] *Foresight Społeczny Wrocław 2036/56 — Miasto Przyszłości*, red. G. Lewicki, t. 1. *Miasta w nowym średniowieczu*, Wrocław Biuro Festiwalowe Impart, Wrocław 2016, s. 107–126.
- Livingston S., *Clarifying the CNN Effect: An Examination of Media Effects According to Type of Military Intervention*, Research Paper R-18: President and Fellows of Harvard College, Cambridge 1997.
- Maj S., *Drzwi percepcji XXI wieku*, „Rzeczpospolita” 25.05.2020.
- Mazur S., *Ewolucja sfery publicznej i mechanizmów zarządzania publicznego w kontekście wytwarzania „wiedzy uwspólnionej”*, „Rocznik Lubuski” 43, 2017, nr 2, s. 9–24.
- Mazzoleni G., Schulz W., *Mediatization of Politics: A Challenge for Democracy?*, „Political Communication” 16, 1999, s. 247–261.
- Miecugow G., *Tabloidyzacja odbiorców niszczy media. Największą słabością telewizji jest widz*, wywiad przepr. S. Kucharski, „Gazeta Wyborcza” 22.09.2012.
- Oniszczuk Z., *Mediatyzacja polityki i polityzacja mediów. Dwa wymiary wzajemnych relacji*, „Studia Medioznawcze” 2011, nr 4 (47), s. 11–22.
- Seife Ch., *Virtual Unreality: Just Because the Internet Told You, How Do You Know It’s True?*, Penguin Books, London 2015.
- Shirky C., *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*, Penguin Group, London 2008.
- Silverman C., *Regret the Error: How Media Mistakes Pollute the Press and Imperil Free Speech*, Sterling Publishing Company, New York 2009.
- Sullivan M., *Ghosting the News. Local Journalism and the Crisis of American Democracy*, Columbia Global Reports, New York 2020.
- Szurmiński Ł., *Tabloidyzacja mediów. Grzegorz Miecugow, to nie widzowie, to media posunęły się za daleko*, „Gazeta Wyborcza” 26.09.2012.

## Macchiato to the last dot

### Summary

Today's societies, democracies, media and journalism are undergoing a transformation hitherto unheard of in history. The key element of these changes is information and access to it, as well as processing possibilities and skills. Without understanding the process, without the ability to select information, and without critical analysis, individuals and entire societies become vulnerable to stupidity, information wars, disinformation and interference with elections.

Politicians, especially populists but not exclusively so, saw a great opportunity in the existence of a "cloudy information space", in the confusion of citizens deprived of their independent thinking and poorly educated. That is why politicians fight with free media and independent journalists, because this is the first line of defence against disinformation and ignorance. Freedom of media is also a barrier to the authoritarian aspirations of politicians, because of its unique attribute — the only freedom showing the state of other freedom and rights.

The book by professor Jacek Dąbala, *Media phenomena and paradoxes*, published in 2020, diagnoses these problems and challenges and shows the key to media and information thinking. It is written in a minimalistic form of 200 texts, each of about 2000 characters. The short form is balanced by the multitude of topics covered, including science, politics, history, medicine, media, technologies, customs, law, religion, faith, emotions, intellect and stupidity. Dąbala scans issues in Russia, China, the United States, Germany, Poland and many others. The topics and analyses are universal and you can even risk a thesis that many of them will be timeless. It is therefore a global and universal reading which, when translated into other languages, should be recommended as essential content for journalists, politicians, students, and even more broadly — for all of us, that is, media recipients.

The book is a subjective view of all the 200 topics through the prism of pro-democracy views and freedom — freedom understood in the broadest sense, freedom of science and speech.

Dąbala certainly poses important questions, questioning our way of seeing the world and its presentation in the media. However, he often leaves the questions unanswered, apparently because the answer is in the method — analysis, critical thinking and seeking quality.

The book *Media phenomena and paradoxes* is excellent material for conducting workshops for journalism students. Analysing problems in the book can also improve journalistic thinking. For journalists who have not lost their instincts, humility and willingness to keep going, such an exercise can be very valuable.

This is important knowledge for anyone who wants to better understand the world, and for media people it is a must-read.



# Spis treści

## Wspomnienie

Jolanta Pasterska, Stanisław Uliasz, Z żałobnej karty. O Profesorze Krzysztofie  
Dmitruku (1939–2020) 9

## I. Teorie i metody

Mariusz Kraska, Intertekstualność. Wersja pop 17

Martin Boszorád, Populárna kultúra v znamení Prometea  
(vstupné poznámky a vyhlíadky) 31

Olesya Stuzhuk, Фантастическое и его значения 41

Kamila Žukowska, Baśń i romans w ujęciu antropologii literatury. Życzeniowe  
myślenie o rzeczywistości jako źródło podobieństw między gatunkami 51

## II. Kryminal

Anna Gemra, Zbrodnie na współmałżonku  
w wybranych utworach Agathy Christie 65

Alicja Mazan-Mazurkiewicz, „Szekspir uważał, że należałoby ich wszystkich  
powiesić...” — czyli o tym, jak wielka sztuka służy morderstwu.  
Cykl powieściowy Alana Bradleya wobec twórczości Williama Szekspira 77

Paweł Kaczyński, Refleksje o powieści milicyjnej (na marginesie książki  
Doroty Skotarczak *Otwierać, milicjo! O powieści kryminalnej w PRL*) 93

## III. Fantasy, SF i przygoda

Joanna Kokot, Od legendy do faktu — od faktu do legendy. Wczesne romanse  
podróżnicze H. Ridera Haggarda 107

Juraj Malíček, Slovanská fantasy globálnym popkultúrnym fenoménom 119

Joanna Płoszaj, Krew i brud. Uwagi na temat estetyki oraz poetyki opisów  
śmierci w cyklu o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego 127

Marzanna Uździcka, Paratekst w literaturze fantasy  
(na podstawie glosariusza) 151

Gerard Ronge, Kartezjusz — Lyotard — Dukaj. *Perfekcyjna niedoskonałość*  
jako propozycja oświecenia po uznaniu końca paradygmatu  
wielkich narracji 169

Maciej Dajnowski, „Praca widma w epoce mechanicznej reprodukcji”.  
China Miéville: koncepcje *haute weird* i *abcanny* 179

#### IV. Komiks i książka obrazkowa

Jerzy Szyłak, Jaki kraj, taki Superman 205

Hanna Dymel-Trzebiatowska, O tym, jak dzieciom opowiedzieć o wszystkim.  
Moc metafory w norweskiej książce obrazkowej *Blekkspruten* Gro Dahle  
i Sveina Nyhusa 217

#### V. Film i serial

Piotr Kurpiewski, Czytankowy heroizm, niewygodny rewizjonizm  
czy historyczny realizm? O różnych drogach polityki pamięci  
we współczesnym polskim kinie historycznym — rekonesans 233

Wojciech Kajtoch, Czy Szekspira da się „przerobić” na kryminał? O niektórych  
nowych, „uwspółcześniających” filmowych adaptacjach dzieł wielkiego  
dramaturga 251

Maria Joana Melo, The heroic temper in *Hamlet* and *Taxi Driver* 263

Katarzyna Kaczor, Barbara Świąder-Puchowska, Serial *Artyści* jako przykład  
telewizji jakościowej 275

Agata Koprowicz, Przymus przemiany. Serial *Hannibal* jako krytyka  
kultury terapeutycznej 287

#### VI. Teatr

Teresa Banaś-Korniak, O komizmie w dwu staropolskich dramatach  
sceny popularnej: *Tragedia żebracza nowouczyniona* (1552)  
oraz *Mięsopust abo Tragicocomaedia* (1622) 307

Miron Pukan, Medzikultúrny dialóg v súčasnej slovenskej dráme a divadle 331

#### VII. Pogranicza kultury popularnej

Danuta Smołucha, *Self-tracking* jako zjawisko kulturowe  
wspierające procesy samopoznania 355

Barbara Kita, O kilku związkach Chrisa Markera z kulturą popularną 369

- Radosław Szyber, W stronę megalomanii narodowej na kanwie tetralogii Jacka Komudy pod tytułem *Samozwaniec* (głosa i kilka uwag na marginesach powieści) **383**
- Łukasz Piaskowski, Muzyczne adaptacje poezji Józefa Czechowicza — piosenka i pieśń na styku kultury popularnej i nowych mediów (rekonesans) **401**
- Katarzyna Szalewska, *Guilty pleasure* Doroty Maślowskiej i Krzysztofa Vargi — o grach komunikacyjnych (z) popkulturą **417**

### Recenzje

- Jakub Z. Lichański, Tolkien i Wielka Wojna **433**
- Jarosław Włodarczyk, *Macchiato* do ostatniej kropki **439**





# Contents

## In memoriam

Jolanta Pasterska, Stanisław Uliasz, In memory of Professor Krzysztof  
Dmitruk (1939–2020) 9

## I. Theory and methodology

Mariusz Kraska, Intertextuality: Pop culture version 17

Martin Boszorád, Popular culture in the sign of Prometheus  
(initial notes and prospects) 31

Olesya Stuzhuk, The fantastic and its values 41

Kamila Żukowska, Tale and romance as analysed by literary anthropology:  
Wishful thinking about reality as a reason for similarities between  
literary genres 51

## II. Detective fiction

Anna Gemra, Crimes against a spouse in selected works by Agatha Christie 65

Alicja Mazan-Mazurkiewicz, “Shakespeare believed that they all should be  
hanged...” — How great art serves murders: The series of novels by  
Alan Bradley in the view of William Shakespeare’s works 77

Paweł Kaczyński, Reflections on the milicja-novel in the margins of the book  
*Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL* by Dorota Skotarczak 93

## III. Fantasy, science fiction and adventure

Joanna Kokot, Legend into fact — fact into legend: H. Rider Haggard’s  
early quest romances 107

Juraj Malíček, Slavic fantasy as a global pop cultural phenomenon 119

Joanna Płoszaj, Blood and dirt: Aesthetics and poetics of descriptions of death  
in Andrzej Sapkowski’s *The Witcher* literary series 127

Marzanna Uździcka, Paratext in fantasy literature  
(on the basis of a glossary) 151

Gerard Ronge, Descartes — Lyotard — Dukaj. *Perfekcyjna niedoskonałość* [*The Perfect Imperfection*] as a proposition of the Enlightenment after acknowledging the end of the paradigm of the grand narratives 169

Maciej Dajnowski, “The work of spectre in the age of mechanical reproduction”.  
China Miéville: The conceptions of *haute weird* and *abcanny* 179

#### IV. Comics and picturebooks

Jerzy Szyłak, Each country has its own Superman 205

Hanna Dymel-Trzebiatowska, How to tell children about everything: The power of metaphor in the Norwegian picturebook *Blekkspruten* by Gro Dahle and Svein Nyhus 217

#### V. Films and film series

Piotr Kurpiewski, Reading book heroism, inconvenient revisionism or historical realism? Different paths of memory politics in contemporary Polish historical movies: A reconnaissance 233

Wojciech Kajtoch, Can Shakespeare’s plays be made into detective stories? On certain “upgrading” makeovers of the great playwright’s works 251

Maria Joana Melo, The heroic temper in *Hamlet* and *Taxi Driver* 263

Katarzyna Kaczor, Barbara Świąder-Puchowska, The series *The Artists* as an example of quality television 275

Agata Koprowicz, The coercion of change: The *Hannibal* series as a critique of therapeutic culture 287

#### VI. Theatre

Teresa Banaś-Korniak, On comedy in two Old-Polish dramas of the popular scene: *Tragedia żebacza nowouczyniona* (1552) and *Mięsopust abo Tragicocomaedia* (1622) 307

Miron Pukan, Intercultural dialogue in present Slovak drama and theatre 331

#### VII. Borderlands of popular culture

Danuta Smołucha, Self-tracking as a cultural phenomenon supporting self-knowledge processes 355

Barbara Kita, On several links between Chris Marker and popular culture 369

Radosław Szyber, Towards national megalomania on the basis of Jacek Komuda's tetralogy *Samozwaniec* [*False Dmitry*] (a glossary and a few remarks in the margins of the novels) **383**

Łukasz Piaskowski, Musical adaptations of Józef Czechowicz's poetry — a song and an art song at the junction of popular culture and new media: A reconnaissance **401**

Katarzyna Szalewska, Guilty pleasure by Dorota Masłowska and Krzysztof Varga — about communication games with pop culture **417**

### Reviews

Jakub Z. Lichański, Tolkien and the Great War **433**

Jarosław Włodarczyk, Macchiato to the last dot **439**



## Dla Autorów

1. Szczegółowe informacje dla Autorów: <https://wuwyr.pl/lkp/for-authors>.
2. Teksty prosimy nadsyłać pocztą elektroniczną pod adresem: [angemra@tlen.pl](mailto:angemra@tlen.pl) oraz [adammarzurkiewicz@tlen.pl](mailto:adammarzurkiewicz@tlen.pl) z tematem „Literatura i Kultura Popularna”. Przyjmujemy teksty w języku polskim i w językach obcych.
3. Teksty do publikacji są przyjmowane w trybie ciągłym.
4. Wszystkie artykuły publikowane w czasopiśmie „Literatura i Kultura Popularna” są recenzowane (recenzje w procesie double-blind). Szczegółowe informacje o procesie recenzowania znajdują się na stronie: <http://lkp.wuwyr.pl/> w zakładkach „Recenzenci” i „Dla Autorów”.
5. Teksty należy nadsyłać w formacie dokumentów programu Word lub tekstu sformatowanego RTF. Maksymalna objętość tekstu:
  - a) artykuł — 25 000 znaków ze spacjami;
  - b) recenzja — 5400 znaków ze spacjami.Teksty przekraczające ten limit będą przyjmowane wyłącznie za osobną zgodą redakcji.
6. Szczegółowe informacje dotyczące formatowania tekstów oraz sporządzania przypisów znajdują się na stronie <http://lkp.wuwyr.pl/> w zakładce „Wskazówki redakcyjne” oraz na stronie [www.wuwyr.com.pl](http://www.wuwyr.com.pl).
7. Do artykułu należy dołączyć w języku angielskim: tytuł, streszczenie (do 1500 znaków ze spacjami) i słowa kluczowe.
8. Wydawnictwo zastrzega sobie prawo do dokonywania poprawek redakcyjnych tekstów.
9. Przesłanie przez Autora tekstu do Redakcji czasopisma jest równoznaczne z jego oświadczeniem, że przysługują mu autorskie prawa majątkowe do tego tekstu, tekst jest wolny od wad prawnych, nie był wcześniej publikowany w całości lub części ani nie został złożony w redakcji innego czasopisma, a także z udzieleniem nieodpłatnej zgody na wydanie tekstu w czasopiśmie „Literatura i Kultura Popularna” oraz jego nieograniczone co do czasu i terytorium rozpowszechnianie, w tym wprowadzenie do obrotu egzemplarzy czasopisma oraz odpłatne i nieodpłatne udostępnianie jego egzemplarzy w internecie.
10. Po opublikowaniu artykułu Autor otrzymuje nieodpłatnie jeden egzemplarz czasopisma „Literatura i Kultura Popularna”.
11. Autorzy nie otrzymują honorarium autorskiego za przekazane artykuły.

Sprzedaż publikacji  
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego  
prowadzi  
Dział Sprzedaży  
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel. 71 3752885  
e-mail: [marketing@uwur.com.pl](mailto:marketing@uwur.com.pl)  
[www.uwur.com.pl](http://www.uwur.com.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego  
zaprasza do swoich księgarni:  
• Księgarnia internetowa: [www.uwur.com.pl](http://www.uwur.com.pl)  
• Księgarnia Uniwersytecka  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel. 71 3752923