

LITERATURA I KULTURA POPULARNA

**LITERATURA
I KULTURA
XXVII
POPULARNA**

**pod redakcją
Anny Gemry**

**WROCLAW 2021
WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WROCLAWSKIEGO**

Literatura i Kultura Popularna XXVII, Wrocław 2021
© for this edition by CNS

Rada Redakcyjna/Advisory Board

Dejan Ajdačić (Kyjiwsk'kyj nacionalnyj uniwersytet imeni Tarasa Szewczenka, Ukraina)
Maria Bujnicka (Uniwersytet Śląski, 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 Rzeszotnik (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

Jacek Ladorucki (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Katarzyna Wodniak (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, 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 Czaplińska (Uniwersytet Opolski, Polska)

Jacek Dąbała (Uniwersytet Jagielloński, 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)

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

Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Detlef Haberland (Carl von Ossietzky Universität, Deutschland)

Wojciech Kajtoch (Uniwersytet Jagielloński, Polska)

Barbara Kempna-Pieniążek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Mariusz Kraska (Uniwersytet Gdański, Polska)

Joanna Kokot (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Polska)

Michał Kuran (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Jakub Z. Lichański (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Literatura i Kultura Popularna XXVII, Wrocław 2021

© for this edition by CNS

Jolanta Ługowska (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)
Michał Moch (Polska Akademia Nauk, Warszawa)
Wojciech Otto (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
Dobrochna Ratajczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
Jacek Rzeszutnik (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Piotr Sitarski (Uniwersytet Łódzki, Polska)
Olesya Stuzhuk (Nacionalna akademija nauk Ukrainy, Ukraina)
Krystyna Syrnicka (Lietuvos Edukologijos Universitetas, Lietuva)
Józef Szostakowski (Lietuvos Edukologijos Universitetas, Lietuva)
Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański, Polska)
Ryszard Waksmund (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Heather Wright (University of Wittenberg, Ohio, US)
Violetta Wróblewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)
Maciej Wróblewski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)
Krystyna Zabawa (Akademia Ignatianum w Krakowie, Polska)

Redaktorzy językowi/Language editors

Język polski

Alicja Mazan-Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Dorota Ucherek (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Język angielski/English

John Eric Starnes (Uniwersytet Śląski, 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, Ukraina)

Roman Sapeńko (Uniwersytet Zielonogórski, Polska)

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

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

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

Język włoski/italiano

Małgorzata Ślarzyńska (Uniwersytet Warszawski, Polska)

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

Numer czasopisma ukazał się w wyniku współpracy wydawniczej

Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego

i Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., Wrocław 2021

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

Literatura i Kultura Popularna XXVII, Wrocław 2021

© for this edition by CNS

Z żałobnej karty

Waldemar Kuligowski

ORCID: 0000-0002-1910-1034

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

„Subkultura wiedzy” Wojciecha J. Burszty. Wspomnienie

Profesor Wojciech Józef Burszta zmarł 5 lutego 2021 roku w swoim domu w Milanówku. O zgonie znanego naukowca informowały media internetowe: TVN24.pl, wyborcza.pl, kultura.dziennik.pl, poznan.tvp.pl, radioszczecin.pl., histmag.pl, a także portale uczelni wyższych. Prochy zmarłego 15 lutego 2021 roku złożono na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach w Warszawie. „Powiedziałbym, że mamy ukrytą obsesję śmierci. Właśnie dlatego, że tak kochamy życie i chcemy, żeby było jak najdłuższe” — mówił w wywiadzie prasowym w 2012 roku¹.

Miałem ten przywilej, że Wojciech J. Burszta był promotorem mojej pracy magisterskiej (stałem się zresztą jego pierwszym wypromowanym magistrantem) oraz doktorskiej (w tej drużynie dumnie noszę koszulkę z numerem „dwa”). Napisaaliśmy wspólnie dwie książki², mamy na koncie współredakcję tomu zbiorowego³ i współautorstwo dwóch artykułów⁴, organizowaliśmy razem jedną konferencję, jeździliśmy wspólnie na drugie, tworzyliśmy wspólne sylabusy zajęć, a niektóre z nich nawet prowadziliśmy naprzemiennie (czasem z udziałem gości, takich jak na przykład Ludwik Stomma). To chyba całkiem sporo. Taka konstatacja przesłania jednak dwie ważne okoliczności. Po pierwsze, ów wspólny dorobek jest zaledwie ułamkiem znacznie obszerniejszego *œuvre* profesora. Po drugie, długo nie

¹ K. Kapiszewski, *Chcemy zostawić ślad — rozmowa z prof. Wojciechem Bursztą*, „Tygodnik Przegląd” 4.11.2012, <https://bit.ly/2VZurx5> (dostęp: 25.03.2021).

² W.J. Burszta, W. Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, wstęp Z. Bauman, Warszawa 1999; *iidem*, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Warszawa 2005.

³ *Ojczyzny słowa. Narracyjne wymiary kultury*, red. W.J. Burszta, W. Kuligowski, Poznań 2002.

⁴ W.J. Burszta, W. Kuligowski, *Miłosny dotyk rocka*, „Kultura Popularna” 2003, nr 4 (6), s. 67–76; *iidem*, *Touch, Listen, Experience, Music — Erotica — Culture*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 6, 2007, s. 175–185.

zdawałem sobie sprawy ze wspomnianej w przywołanym wywiadzie obsesji. Nasze wieloletnie rozmowy dotyczyły wszak kwestii krańcowo odmiennych: muzyki, literatury, futbolu, filozofii, popkultury... Dzisiaj jednak muszę stwierdzić, że wątek śmierci był w życiu i myśleniu profesora stale obecny. Czasem przybierał formę neutralnej jakoby refleksji poświęconej przemijaniu albo pamięci, innym natomiast razem wypływał wprost z osobistych doświadczeń i lęków. Uwyraźnia to biografia zmarłego.

* * *

Wojciech J. Burszta urodził się w 1957 roku w Poznaniu. W tym mieście ukończył podstawową i średnią edukację, trenował także piłkę nożną (w klubach sportowych Olimpia, Energetyk, RKS San, Surma i Lech Poznań) oraz boks. W 1975 roku rozpoczął studia na kierunku etnografia na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, które sfinalizował w roku 1979, przy okazji zapisując się na nowo powołane na uczelni kulturoznawstwo. Choć ostatecznie zarzucił ostatni kierunek, studiowanie go stało się okazją do wejścia w orbitę Jerzego Kmity i jego społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury (z właściwym mu rygoryzmem myślenia i argumentowania).

W 1984 roku Burszta uzyskał doktorat z etnologii, w 1993 roku habilitował się w zakresie socjologii. Od 1998 roku był profesorem tytularnym. W latach 1984–2003 pracował w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM w Poznaniu, gdzie stworzył Zakład Studiów nad Kulturą Współczesną, którym następnie kierował. Od 2003 roku był profesorem w Katedrze Kulturoznawstwa SWPS w Warszawie. W latach 2004–2018 był kierownikiem Zakładu Badań Narodowościowych w Instytucie Sławistyki PAN. Był ponadto beneficjentem programów stypendialnych Fulbrighta (Yale) i Fundacji Kościuszkowskiej (Chicago). W latach 2011–2015 przewodniczył Komitetowi Nauk o Kulturze PAN. Kierował redakcją „Spraw Narodowościowych”, prezesował Instytutowi im. Oskara Kolberga. W jego dorobku znajduje się ponad 400 publikacji naukowych, między innymi popularny podręcznik *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*⁵. Tłumaczył też ważne teksty z języka angielskiego — chociażby *Wprowadzenie do kultury popularnej* Dominica Strinatię oraz *Kulturę* Chrisa Jenksa⁶. Liczba wypromowanych przez niego magistrów i doktorantów jest trudna do ustalenia, podobnie zresztą jak liczba osób, z którymi współpracował, które pobudzał do działania i inspirował, namawiając do podejmowania coraz trudniejszych wyzwań naukowych. Nie znam wielu uczonych, którzy mieliby w swoim dorobku tak wiele książek i artykułów napisanych we współpracy z innymi — to szczególna i jakże wymowna cecha działalności naukowej Burszty.

⁵ W.J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998.

⁶ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W.J. Burszta, Poznań 1998; Ch. Jenks, *Kultura*, przeł. W.J. Burszta, Poznań 1999.

Nie bez ważnego powodu wspomniałem wcześniej Kmitę i rygoryzm. Dały one bowiem o sobie znać już w pierwszej książce Burszty *Język a kultura w myśli etnologicznej*⁷ z 1986 roku (znamienne swoją drogą, że jego debiut miał miejsce w antropologicznym *annus mirabilis*, jakim był 1986 rok, w którym opublikowano także *Anthropology as a Cultural Critique*⁸ oraz *Writing Culture*⁹, przeorientowujące tę dyscyplinę na wiele kolejnych lat). Publikacja ta zainicjowała pierwszy etap powstawania antropologii Wojciecha J. Burszty.

Język a kultura w myśli etnologicznej jest bardzo zdyscyplinowanym i nowatorskim wykładem etnolingwistycznych modeli badań nad semantyką tak zwanych kultur prymitywnych (Edward Sapir i Benjamin Lee Whorf), teorii języka Bronisława Malinowskiego, lingwistycznych podstaw strukturalizmu (Claude Lévi-Strauss) oraz założeń ideacyjnej teorii kultury Warda Goodenougha. Całość tworzy jasne, przejrzyste i uporządkowane studium problematyki „język a kultura”, niestroniące od wyróżnień ważnych terminów, wycień, triad i relacji między pojęciami, oddawanych przy użyciu strzałek; *Wstęp* zaś wieńczy podziękowania dla „prof. dr hab. Jerzego Kmity”, którego seminaria umożliwiły autorowi „prze dyskutowanie wielu zagadnień i ostateczne skryształowanie koncepcji książki”¹⁰.

W 1992 roku ukazała się praca *O założeniach interpretacji antropologicznej* tandemu Michał Buchowski i Wojciech J. Burszta¹¹. Bez silenia się na retoryczne szarże należy przyznać, że nie ma w polskiej etnologii/antropologii pracy równie zdyscyplinowanej, systematycznej i zaawansowanej teoretycznie, która mierzyłaby się z fundamentalnymi kwestiami rozumienia i interpretacji. Autorzy wytknęli polskiemu wariantowi tej dyscypliny „nikłe” zainteresowanie zagadnieniami epistemologicznymi, w tym dotyczącymi prawomocności poznawczej antropologicznych modeli kultury. Buchowski i Burszta odnieśli się do tego problemu w duchu koncepcji kultury Kmity, opierając się również na bogatej literaturze z zakresu antropologii kulturowej, filozofii, językoznawstwa i logiki.

W pracy wyłożyli oryginalną koncepcję kultury pierwotnej (jako kultury „typu magicznego”), statusu języka w jej obrębie, miejsca i znaczenia rytuałów; zajęli się także kwestiami racjonalności, relatywizmu i modelu „podmiotowego rekonstruowania kultury”. We *Wstępie* stwierdzali: „obraz rzeczywistości badanej przez antropologów zmienia się najprawdopodobniej w swoiście dialektycznym procesie bezustannej interakcji danych empirycznych i wysuwanych teorii”¹². W kontekście badania bliskiej rzeczywistości kulturowej dialektyka ta przyjmuje

⁷ W.J. Burszta, *Język a kultura w myśli etnologicznej*, Wrocław 1986.

⁸ G.E. Marcus, M.M.J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago-London 1986.

⁹ *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, red. J. Clifford, G.E. Marcus, Berkeley-London-New York 1986.

¹⁰ W.J. Burszta, *Język a kultura w myśli etnologicznej...*, s. 16.

¹¹ M. Buchowski, W.J. Burszta, *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Warszawa 1992.

¹² *Ibidem*, s. 9.

postać „podzielania względnie zbieżnych potocznych wizji świata” oraz „imputacji własnych, kreowanych na gruncie nauki instytucjonalnej kategorii”¹³. Postulowali, że ostatecznie w procesie antropologicznego rekonstruowania kultury należy odróżniać spontaniczne reprezentacje uczestników badanej rzeczywistości, poziom ich realnych zachowań, faktycznie realizowanych wartości, a wreszcie poziom modelu teoretycznego antropologa. Jak wspomniałem, *O założeniach interpretacji antropologicznej* można z powodzeniem potraktować jako szczytowe osiągnięcie teoretyczno-metodologiczne polskiej antropologii kulturowej po 1989 roku.

Do tego samego zbioru książek co *Język a kultura... i O założeniach interpretacji antropologicznej* należy praca *Wymiary antropologicznego poznania kultury* z 1992 roku¹⁴. Jej zakres jest jednakże najszerszy, a ambicje autora wykraczają tu poza prezentowanie wybranych koncepcji czy teorii. Burszta zajmuje się bowiem procesem znanym jako „antropologizacja humanistyki”, polegającym — po pierwsze — na rosnącej częstotliwości i skali odwołań do antropologicznych dzieł traktowanych jako adekwatne reprezentacje innych światów, a po drugie — na coraz częstszym sięganiu po argumenty antropologiczne w celu usankcjonowania stanowisk ogólnofilozoficznych. W konsekwencji antropologia z jednej strony służy jako podręczny a atrakcyjny katalog obrazów ludzkich rzeczywistości, z drugiej natomiast staje się źródłem wiarygodnych rozstrzygnięć w takich kwestiach, jak racjonalność, przekład, poznanie czy relatywizm. Najłatwiej skutki rzeczowej antropologizacji można zauważyć, jak przekonywał Burszta, w językoznawstwie (George Lakoff i Mark Johnson), studiach nad edukacją (Ivan Illich), etnoarcheologii, etnosztuce, literaturoznawstwie i psychologii.

Autora w efekcie interesowała antropologiczna teoria kultury widziana z dwóch perspektyw: wewnątrzdiscyplinarnej oraz zewnętrznej, czy mówiąc inaczej — filozoficzno-humanistycznej. Na przecięciu tych dwu ujęć Burszta analizował kwestie danych lingwistycznych, opozycję my—oni, epistemologiczny wymiar relatywizmu kulturowego, kategorię ludowości i „postfolklorizmu narodowego” (był twórcą tego pojęcia), a także obecności w antropologii elementów postmodernizmu (kojarzonego przede wszystkim z myślą Clifforda Geertza, ale też Paula Rabinowa, Vincenta Crapanzano, Jaya Ruby’ego, Talala Asada, Stephena Tylera, George’a E. Marcusa oraz Jamesa Clifforda). Z punktu widzenia pozwalającego obserwować *ex post* trajektorię jego refleksji rozdział poświęcony postmodernizmowi zwiastował wkroczenie przez Bursztę do drugiego etapu kształtowania autorskiej wizji antropologicznych badań kultury.

Znaczące w kontekście sugerowanego przeze mnie przejścia są wypowiedzi Burszty i Buchowskiego zamieszczone w 2000 roku w jednym z czasopism naukowych. Dwugłos ten ma walor porządkujący, jako że ukazuje najbardziej wyraziste tendencje i postawy obecne w polskiej antropologii początku XXI wieku;

¹³ *Ibidem*, s. 10–11.

¹⁴ W.J. Burszta, *Wymiary antropologicznego poznania kultury*, Poznań 1992.

smaku dodaje mu to, że obaj badacze wystąpili w rozmowie w roli antagonistów, kreślących alternatywne wizje uprawiania dyscypliny, której podwaliny teoretyczne budowali wspólnie ledwie dekadę wcześniej.

Burszta rozpoczął od zwrócenia uwagi na radykalnie odmienne warunki, w jakich „dzisiaj” przychodzi uprawiać antropologię i myśleć o niej. Stan dyscypliny jest bowiem warunkowany globalizacją i wszędobylską kulturą popularną. Rację bytu traci w takich warunkach spetryfikowana opozycja my–oni, partykularne miejsca przynależą obecnie do globalnego „my”, spajanego przez popkulturę, a punktem odniesienia stają się pozbawione zakorzenienia wspólnoty wyobrażone. Badacz zmuszony jest w tej sytuacji do „metodologicznego zeza”, żeby móc dokładny „portret” wybranego skrawka rzeczywistości sytuować na możliwie szerokim tle procesów o charakterze globalnym.

Antropologia jako taka, wyjaśniał dalej Burszta, nadal zwraca się ku samej sobie, próbując przenicować swoje dziedzictwo, a jednocześnie — przyjmując konsekwencje tej krytyki — uprawia się różne formy antropologii współczesności. Prowadzą one do studiów nad kulturą popularną, w której zanurzona jest codzienność mieszkańców wspólnej, globalnej ekumeny. Zainteresowania te wciąż są jednak niechętnie albo wrogo postrzegane przez dużą część środowiska. Owa niechęć może wynikać, jak sugeruje profesor, z destabilizacji najbardziej utrwalo-nych pojęć i praktyk antropologicznych. Popkultura każe wszak porzucić myślenie w kategoriach tożsamości warunkowanej przez geografę, hierarchie społeczne czy typy kompetencji. Kultura autonomizuje się dzisiaj względem ekonomii i struktury społecznej. Innym powodem niechęci jest właściwa popkulturze antysystemowość.

Kultura ta bowiem nie formuje żadnej klarownej całości, nie dysponuje „systemami wierzeniowymi” i „wartościami”, nie da się w niej wyodrębnić „dziedzin” i „aspektów”. Nie jest — jak lubi mówić Geertz — owym pokrojonym starannie ciasteczkiem — tutaj to, tutaj tamto, w sumie system¹⁵.

Co więcej, rzeczywistość *online* zdaje się unieważniać poszukiwanie sensów tekstów kultury w intencjach ich twórców, potrzebach odbiorców czy wreszcie w samym ich źródle. Badaczowi pozostaje zatem postawa karykaturzysty: świadome uwypuklanie pewnych cech, postaci, przedmiotów, zdarzeń albo grup społecznych, ich wyolbrzymianie i przerysowywanie. Zaufać można również pejzażowi¹⁶, który łączy detal z szerokim odniesieniem. Bez przyjęcia takiej postawy dokładny, realistyczny obraz wybranego wycinka świata nie może być ani czytelny, ani zrozumiały.

Otwarcie się na postmodernizm w antropologii pociągnęło za sobą także zwrócenie się w kierunku nowego pola badawczego, jakim stała się kultura popularna. Świetnie oddaje ową dwutorowość praca Burszty i Krzysztofa Piątkowskie-

¹⁵ W.J. Burszta, *Antropologia jako „próba oka”*, „Przegląd Bydgoski. Humanistyczne Czasopismo Naukowe” 11, 2000, s. 93.

¹⁶ W.J. Burszta, W. Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje...*

go *O czym opowiada antropologiczna opowieść* z 1994 roku¹⁷. Charakterystyczna jest już sama nonszalancja — zamierzona, jak należy przypuszczać — zawarta w tytule; jej przedłużeniem jest podział książki na dwie części, zatytułowane odpowiednio *Powaga* oraz *Zabawa*. W tej pierwszej autorzy mierzą się z dekonstrukcją i wielokulturowością, destabilizacją układu centrum–peryferie, problematyką inności i kryzysem reprezentacji. W drugiej natomiast znajdziemy brawurowe interpretacje kategorii kiczu (z toposem jelenia na rykowisku na czele), tekstów z nurtu bigbitu, filmów Petera Greenawaya, sensów choroby (na przykładzie AIDS), a nawet libertynizmu, zakończone postulatem:

Diagnoza współczesności, rozpoznanie kulturowego oblicza naszych czasów, jest podstawowym intelektualnym zadaniem współczesnej socjologii i antropologii współczesności [...]. Antropologia współczesności ma swoje tropy i kanały opowieści [...] nie popada w sidła tradycji, którą rehabilituje, choć przeszłość się dziś ujednocza w stereotypowe wyobrażenia o niej samej: nie boi się „końca historii”, to jej urok!¹⁸

„Chcemy tego czy nie — kultura popularna jest dziś matecznikiem ludzkości, kołyską nowych pokoleń, naturalnym domem czterdziestolatków, dominującym wspomnieniem tych, co odchodzą [...]. Każdy z nas jest w jakiś sposób pop” — czytamy we wprowadzeniu do książki *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury* z 1999 roku¹⁹. Zamieszczone tam analizy — zogniskowane na wirtualizacji kultury, sekstelefonach, awangardzie w muzyce, rocku (te akurat poświęcone są „pokoleniu lat siedemdziesiątych”), społeczności LGBT+ — ramowane były przez zjawiska globalizacji i wspomnianej już popkultury.

Podobnie stało się w tomie *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie* z 2005 roku²⁰. Przedmiotowym odniesieniem jego zawartości są *world music*, współczesny patriotyzm, ekologiczni „nowoosadnicy” i kulinarne mody, zapleczem z kolei — koncepcje metakultury, glokalizacji, prymitywizmu w sztuce czy wielopoziomowe pole *artwriting*.

Głębokie zainteresowanie kulturą popularną, uznanie, że stanowi ona niezbywalną przestrzeń badań antropologicznych — tym trudniejszą wszelako do zgłębiania i reprezentowania, że tworzącą naturalny i w związku z tym łatwo ulegający mitologizacji *Lebenswelt* — zaowocowała wieloma szczegółowymi pracami poświęconym rockowi²¹, konkulturze²² i powieściom kryminalnym²³.

¹⁷ W.J. Burszta, K. Piątkowski, *O czym opowiada antropologiczna opowieść*, Warszawa 1994.

¹⁸ *Ibidem*, s. 163–164.

¹⁹ W.J. Burszta, W. Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje...*, s. 11.

²⁰ W.J. Burszta, W. Kuligowski, *Sequel...*

²¹ *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, red. W.J. Burszta, M. Rychlewski, Warszawa 2003.

²² *Konkultura. Co nam z tamtych lat*, red. W.J. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski, Warszawa 2005.

²³ W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007.

Swoistym dopełnieniem antropologicznych i filozoficznych studiów nad różnorodnymi fenomenami popkultury jest niewielka praca *Asterix w Disneylandzie*²⁴. Składają się nań felietony ogłaszane przez Bursztę od 1993 roku na łamach nowojorskiego „Nowego Dziennika. Polish Daily News”. Pozornie lekka formuła (jak może zdawać się tylko osobom, które nie zaznały felietonowych udręk) skrywa jednak wiele poważnych ustaleń i mnóstwo trafnych spostrzeżeń, których celem było ukazanie polskich spraw za oceanem. Obserwacje potoczności osadzone są w najnowszej literaturze humanistycznej, co prowokuje do stawiania arcyważnych pytań. W jednym z felietonów Burszta pisał profetycznie:

Nie sądzę, aby Polska była szczególnym krajem, skrawkiem świata i populacją naznaczoną piętnem mitologicznym [...]. Na każdą oficjalną historię danego państwa da się spojrzeć jak na mit, bo ona taki mit rzeczywiście zawiera. Niedobrze jest jednak, kiedy mitologiczna opowieść staje się coraz bardziej jałowa i przemienia z wolna w ideologię. A tak, moim zdaniem, sprawy mają się właśnie w Polsce. Ideologia tym różni się przecież od mitu, iż za wszelką cenę musi udowadniać swoją „prawdziwość” i wyłączność. A ponadto — ideologia nie znosi konkurencji i dzieli ludzi, jest mitem zdegradowanym²⁵.

Przytoczony cytat pozwala na przejście do trzeciego wymiaru myśli i badań Burszty. Z braku lepszego określenia nazwałbym go po prostu kulturoznawczym, sygnalizującym tym samym kluczowe rysy tego wymiaru: wielowątkowość, aktualność i metatekstowość. To na tym rozległym polu Burszta stał się najpoważniejszym w Polsce badaczem i diagnostą wojen kulturowych, którym przyglądał się — jak w *Kotwicach pewności* z 2013 roku²⁶ — zwłaszcza przez pryzmat „popnacionalizmu”. Jak to pojęcie rozumiał? W najkrótszej formule popnacionalizm to „nacionalizm dla wszystkich”:

to tyle co dawanie na co dzień, w życiu potocznym, w ludowej wyobraźni wyrazu przywiązania do znaków i symboli narodowych [...]. Stąd głównym dzisiaj terytorium batalii o narodowe symbole i wartości jest, rzecz jasna, sport, w tym piłka nożna, mogą się nim wszakże stać narodowe zwyczaje kulinarne, przywdziewane stroje itp.²⁷

Budowane na tej podstawie analizy zachowują krystaliczną aktualność, nadal wszak trwają u nas spory o *in vitro* i aborcję, a „świat ma naturę metarefleksyjną, cierpi na nadmiar świadomości i zmusza do opowiadania się za pewną wersją ładu symbolicznego”²⁸.

W książce *Preteksty*²⁹, należącej do naszkicowanej tutaj kulturoznawczej części dorobku Burszty, mieści się znamieny fragment. Jest rodzajem hołdu złożonego dwóm „niedościgłym przewodnikom”, za jakich autor uważa Paula Ricoeura

²⁴ W.J. Burszta, *Asterix w Disneylandzie. Zapiski antropologiczne*, Poznań 2001.

²⁵ *Ibidem*, s. 55.

²⁶ W.J. Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacionalizmem w tle*, Warszawa 2013.

²⁷ *Ibidem*, s. 117.

²⁸ *Ibidem*, s. 281.

²⁹ W.J. Burszta, *Preteksty*, Gdańsk 2015.

i Claude'a Lévi-Straussa. Ani jeden, ani drugi badacz nie był miłośnikiem popkultury, nie na tym zatem polegała ich istotność dla Burszty. Obaj za to reprezentowali „wysokie” myślenie właściwe herosom nauki, obaj świadkowali XX wiekowi, co tym bardziej uświadamia, „jak wiele się zmieniło, jak Słowo Teorii stało się dzisiaj Spektaklem Logorei” — jak notował przenikliwie profesor³⁰. Obaj wiele uwagi poświęcili wreszcie przemijaniu, pamięci, zapominaniu i śmierci.

Wojciech J. Burszta był najmłodszy w rodzinie. W momencie jego narodzin jego ojciec, profesor Józef Burszta, miał 43 lata, a matka Marianna — 40. Do szkoły poszedł jako sześciolatek, co skutkowało tym, że wszyscy w klasie byli od niego starsi. Wakacje spędzane w ukochanym Grodzisku Dolnym upływały w towarzystwie starszych, czasem o dekady i pokolenia, krewnych oraz znajomych. To naznaczyło całe jego świadome życie problemem trwania i przemijania. Wspominał, że od dziecka obawiał się śmierci rodziców, niejednokrotnie nasłuchując w nocy, czy oddychają. Potem przyglądał się dorastaniu i dojrzewaniu własnych dzieci, wobec których nieuchronnie zajmował pozycję starszego, ulokowanego już w innym pasmie czasu.

Jednym z powracających tematów tekstów Burszty była nostalgia i jej mechanizmy. Pisał o tym choćby w odniesieniu do udziału w wielopokoleniowych koncertach ulubionego zespołu Yes. Cytatem z Jorge Luisa Borgesa — „Pomyśleć, że może w ogóle nie jesteśmy w stanie wiernie zapamiętać własnej młodości” — opatrzył rozdział o zmienności i trwaniu w *Czytaniu kultury*³¹. Przywołaniem słów Astrid Erll — „Pamiętanie jest malutką wyspą na morzu zapomnienia” — rozpoczął rozważania o pamięci kulturowej, „przyleganiu do przeszłości” oraz „rekonstrukcyjnej ideologii”, opartej na pewności, że „sposobem pokonania martwej historii [...] jest wizualizacja zdarzeń”, w *Kotwicach pewności*³². Starość pojmowana jako ostateczny *waiting time* stała się nawet tematem jednego z felietonów, w którym Burszta opisywał swoją wizytę w domu seniora ulokowanym na słonecznej Florydzie. Odwiedziny konkludował chmurno: „[Starość] dzisiaj — w dobie powszechności emerytur — jest raczej rodzajem przechowalni dla towarów nie pierwszej świeżości i niezbyt chodliwych”³³.

Nie było moim zadaniem wyczerpujące zrelacjonowanie wątków, tematów i inspiracji wypełniających dorobek naukowy Wojciecha J. Burszty. Tekst ten przynosi jedynie wstępne rozpoznanie, kreśląc przybliżone linie rozwoju jego myśli. Na zakończenie należy jednak dodać jeszcze kilka uwag o bardziej ogólnym charakterze.

Z pewnością Burszta należał do kluczowych postaci kreujących nową polską etnologię/antropologię kultury, wespół z takimi badaczami, jak Ludwik Stomma czy Czesław Robotycki. Był liderem w zaznajamianiu rodzimej dyscypliny (i kil-

³⁰ *Ibidem*, s. 65.

³¹ W.J. Burszta, *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1996, s. 107.

³² W.J. Burszta, *Kotwice pewności...*, s. 278–279.

³³ W.J. Burszta, *Asterix w Disneylandzie...*, s. 25.

ku pokrewnych) z najbardziej aktualnymi trendami i książkami, powstającymi głównie w USA. Intelktualna odwaga uczyniła go odzwierciedlającym, otwierającym polską antropologię na postmodernizm oraz tekstualizm. Stał się patronem antropologicznych badań kultury popularnej, znalazłszy grono licznych współpracowników. Niezmiennie zafascynowany Cliffordem Geertzem z powodzeniem uprawiał pisarstwo eseistyczne. Z kolei dzięki terminowaniu u Zygmunta Baumana zachował czujność reagowania na aktualności i trud bycia publicznym intelektualistą. Zachłannie czytając literaturę piękną, inkrustował swoje teksty celnymi cytatami, poszerzając dzięki temu horyzont rozumienia. Antropologizował humanistykę, ufilozoficzniał antropologię. Nieustannie łączył prywatne z publicznym, niskie z wysokim, codzienne z odświętnym, uparcie poszukując choćby zarysu sensów. Wszystko to czynił jednak bez otumaniających i samooszukańczych ambicji, stwierdzając otwarcie, że „głos humanisty jest dzisiaj niszową subkulturą wiedzy”³⁴.

³⁴ W.J. Burszta, *Preteksty...*, s. 37.

O baśni*

* Artykuły zamieszczone w tej sekcji są pokłosiem ogólnopolskiej konferencji naukowej „Poczworne narracje. Monstrualne imaginarium w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej” (Warszawa, 17–18 maja 2019 roku), zorganizowanej przez Koło Baśni, Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej i Fantastyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz Muzeum Książki Dziecięcej (Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego).

Barbara Kaczyńska

ORCID: 0000-0003-0421-9205

Uniwersytet Warszawski

Motywacja metamorfozy a potworność cielesna i duchowa w wybranych realizacjach wątku *Pięknej i Bestii*

Słowa kluczowe: *Piękna i Bestia*, metamorfoza, renarracje baśni, Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Małgorzata Musierowicz

Keywords: *Beauty and the Beast*, metamorphosis, fairy tale retellings, Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Małgorzata Musierowicz

Piękna i Bestia należy do kanonu powszechnie znanych baśni, w czym nie małą rolę zapewne odegrały Disneyowska adaptacja z 1991 roku oraz jej niedawna *remake*¹. W obu tych produkcjach przemiana w bestię jest zasłużoną karą za nieczułość i okrucieństwo. Wydaje się jednak, że wśród realizacji tego wątku jest to element względnie nowy, w starszych tekstach potworna metamorfoza stanowi bowiem krzywdę, która dotyka niewinnego. Celem niniejszego artykułu jest przyjrzenie się transmotywacji² potworności w wybranych osiemnastowiecznych i współczesnych realizacjach wątku *Pięknej i Bestii*, z uwzględnieniem odzwierciedlonych w nich koncepcji miłości oraz konstrukcji i genologicznych cech tekstów.

W układzie systematycznym Aarnego-Thompsona-Uthera (dalej: ATU) fabuła *Pięknej i Bestii* została przyporządkowana do typu 425 („Poszukiwanie zaginionego małżonka”). Jego pierwszym znanym przykładem jest historia o Amorze

¹ *Beauty and the Beast*, reż. G. Trousdale, K. Wise, USA 1991; *Beauty and the Beast*, reż. B. Condon, USA 2017.

² W terminologii Gérarda Genette’a „transmotywacja” oznacza zmianę uzasadnienia, do jakiej dochodzi w hipotekście względem hipotekstu — zob. *idem, Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 350–356.

i Psyche w *Metamorfozach* Apulejusza (*Metamorphoses*, II wiek)³. Ten typ baśni ma jednak liczne warianty w rozmaitych kulturach na całym świecie. W obrębie rozległej tradycji dla fabuły *Pięknej i Bestii* wydzielono podtyp 425C⁴, który zdaniem Jana-Öjvinda Swahna⁵ jest stosunkowo młody: ma około 250 lat, a wywodzi się z osiemnastowiecznych utworów Gabrielle-Suzanne de Villeneuve (*La Belle et la Bête*, 1740)⁶ oraz Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (*La Belle et la Bête*, 1756)⁷. Po przejęciu przez tradycję ustną funkcjonował on równolegle do starszego podtypu 425A, w kształcie dostosowanym jednak do poetyki baśni ludowej⁸. Nie wymaga ona, a nawet unika motywacji⁹ — nie przyczyny wydarzeń są ważne, ale ich cel¹⁰, czyli triumf, jaki prawda odnosi nad pozorem¹¹, gdy potwór przemienia się w pięknego księcia. W polskich wersjach ludowych z rzadka tylko pojawia się wzmianka, że bohater został zaklęty — z niesprecyzowanych powodów — przez czarownicę, drugiego księcia albo własną matkę¹². W jednym zaledwie przypadku pojawia się motyw kary „za to, że był dla ludzi okropnie złym, jak jaki tatarski car”¹³.

W przeciwieństwie do wariantów ludowych będący pierwowzorem tekst de Villeneuve bardzo obszernie rozwodzi się nad przyczynami potworności Bestii (zbyt obszernie zdaniem niektórych krytyków, którzy uważają ów opis za rozwlekle barokowe wynaturzenie¹⁴). Utwór wyrasta z tradycji francuskiej baśni literackiej (*conte de fées*), która na paryskie salony wkroczyła pod koniec XVII wieku i była kultywowana ze zmienną intensywnością przez prawie cały wiek XVIII. Uplasowane w kontrze do oficjalnej estetyki klasycznej i utrzymane przeważnie

³ Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty Osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Wrocław 2005, s. 96–146.

⁴ Odpowiadający mu typ 425C w klasyfikacji polskiej bajki ludowej Juliana Krzyżanowskiego nosi nazwę „Zaprzędana przez ojca” — zob. *idem*, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, s. 136.

⁵ J.Ö. Swahn, „Beauty and the Beast” in *Oral Tradition*, „Merveilles et contes” 3, 1989, nr 1, s. 24.

⁶ G.S. de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, kryt. oprac. É. Biancardi, Paris 2008, s. 95–213.

⁷ J.M. Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête*, [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *op. cit.*, s. 1017–1031.

⁸ J.Ö. Swahn, *op. cit.*, s. 25.

⁹ M. Lüthi, *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*, przeł. J. Erickson, Bloomington 1987, s. 68.

¹⁰ J. Trzynałowski, *Racjonalizm baśni*, [w:] *idem*, *Studia literackie*, Wrocław 1955, s. 24.

¹¹ Konflikt między prawdą a pozorem Max Lüthi uważa za jeden z najważniejszych tematów baśni w ogóle i jeden z kluczowych elementów kondycji człowieka — zob. *idem*, *op. cit.*, s. 125.

¹² Na potrzeby niniejszego artykułu zapoznano się z tekstami cytowanymi przez Krzyżanowskiego — zob. *idem*, *op. cit.*, s. 136.

¹³ O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 8. *Krakowskie*, cz. 4, Warszawa-Kraków 1962, s. 48.

¹⁴ V.E. Swain, *Beauty's Chambers: Mixed Styles a[fn]d Mixed Massages in Villeneuve's "Beauty and the Beast"*, „Marvels and Tales” 19, 2005, nr 2, s. 197.

w stylistyce rokokowej¹⁵ teksty — mimo wspólnoty niektórych wątków z baśniami ludowymi — były wytworami kultury arystokratycznej. Wątek ATU 425 pojawiał się w nich nader często wskutek inspiracji niezwykle wówczas popularną historią Amora i Psyche¹⁶ oraz baśniami z szesnastowiecznego włoskiego zbioru *Le piacevoli notti* Gianfrancesca Straparoli. W wykorzystaniu motywu wybranka przemieniona w zwierzę celowała przede wszystkim Marie-Catherine d'Aulnoy — w jej baśniach znajdziemy kobiety i mężczyzn w postaci łań, małp, ptaków, węży, dzików czy baranów¹⁷. Co istotne, we wszystkich ówczesnych realizacjach tego wątku metamorfoza jest dziełem antagonisty, którym kierują uraza i gniew¹⁸.

Taka właśnie sytuacja zachodzi również w baśni de Villeneuve, w której po odczarowaniu księżę szczegółowo opowiada o przyczynach i warunkach rzuconej na niego klątwy. Podczas gdy jego owdowiała matka prowadziła wojnę poza granicami królestwa, on był wychowywany przez pewną wróżkę, znaną z trudnego charakteru. Kiedy podrósł, zapalała do niego quasi-kazirodczym uczuciem, tym bardziej nienaturalnym (według logiki baśni), że sama była stara i brzydka¹⁹. Ten typ postaci, nazwany przez Raymonde Robert *la vieille fée lubrique* (starą pożądaną wróżką), występuje bardzo często w ówczesnej *conte de fées*, w której wyrazem harmonii jest miłość dwojga pięknych i młodych bohaterów, niemal zawsze przypieczonego małżeństwem. Antagonistka, która chce rozerwać więzy łączące tę przykładową parę albo — jak u de Villeneuve — zapobiec jej utworzeniu, narusza baśniowy porządek, a jej odrażająca brzydota sama w sobie stanowi rodzaj agresji²⁰.

Słusznie odrażona przez księcia wróżka w zemście pragnie skazać go na taki sam los, jaki spotkał ją samą, i przemienia go w ciężkiego, pokrytego łuskami potwora z długą trąbą. Stawia przy tym wyjątkowo precyzyjne — i według niej niemożliwe do spełnienia — warunki odczarowania: potrzeba do tego dziewczyny, która przyjdzie do niego dobrowolnie, mimo pewności, że czeka ją śmierć z jego ręki, i pozwoli mu położyć się w jej łóżku. Co więcej, księżę nie może zdradzić się przed nią ze swoją prawdziwą tożsamością ani nawet ze swoją inteligencją²¹. Musi stać się nie tylko zwierzęciem, lecz także głupcem (francuski wyraz *bête* obejmuje obydwa te znaczenia), a narzucone mu milczenie przynosi efekt równie potwor-

¹⁵ J.P. Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris 2005, s. 259.

¹⁶ É. Biancardi, *La Belle et la Bête* [nota krytyczna o baśni de Villeneuve], [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *op. cit.*, s. 1433.

¹⁷ M.C. d'Aulnoy, *L'Oiseau bleu, Le Mouton, Babiole, Le Serpentin vert, La biche au bois, Le Prince Marcassin*, [w:] *eadem, Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, kryt. oprac. N. Jasmin, Paris 2004, s. 189–222, 407–424, 507–534, 575–604, 687–722, 965–998.

¹⁸ R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy 1981, s. 160.

¹⁹ G.S. de Villeneuve, *op. cit.*, s. 172–173.

²⁰ R. Robert, *op. cit.*, s. 36–37, 164.

²¹ G.S. de Villeneuve, *op. cit.*, s. 173–174.

ny jak jego przemieniona postać²². Bohater nie może nawet oczarować wybranki błyskotliwym umysłem, jak czyni to szpetny Firek z czubkiem we wcześniejszej baśni Charles’a Perraulta (*Riquet à la houppe*, 1697; wyd. pol. 2010)²³. Nawet gdy Piękna przywyknie już do straszliwego wyglądu potwora, nieznosna wydaje jej się sama myśl, że miałyby żyć z kimś, kto codziennie zadaje jej kilka tych samych banalnych pytań — w tym jedno na granicy dobrego smaku: „Czy chcesz, żebym z tobą spał?”²⁴. Jedyne, co pozostaje Bestii, to próbować wzbudzić wdzięczność Pięknej przy pomocy dobroci, łagodności, życzliwości i wspaniałomyślności. Potwór pozbawiony jest więc nie tylko urody, lecz również takich stereotypowo męskich zalet jak siła i śmiałość²⁵. W swojej uległości niczego nie potrafi odmówić ukochanej i spełnia jej pragnienie zobaczenia się z rodziną, ryzykując, że utraci w ten sposób szansę na jej miłość, powrót do własnej postaci, a koniec końców — ocalenie życia²⁶.

Problem konfliktu między pozorem a rzeczywistością, odgrywający szczególną rolę w typie baśni *Piękna i Bestia*, w utworze de Villeneuve zostaje zwielokrotniony i skrzyżowany niejako z dychotomią ciało–dusza. Początkowy stan harmonii, w którym powierzchowność księcia zgadza się z jego przymiotami duchowymi, zostaje zaburzony przez złą wróżkę. Wskutek agresji księżę staje się pozornie brzydki i głupi. Pozostaje mu tylko kontrastujące z wyglądem piękne wnętrze. Bestia od początku do końca jest nią zatem wyłącznie z pozoru, natomiast pod względem duchowym okazuje się bardziej ludzki niż ludzie; na tej właśnie podstawie ojciec radzi Pięknej, aby przyjęła Bestię do swojego łóża: „Ile jest dziewcząt, które wydano za Bestie bogate, bardziej jednak zasługujące na miano bestii niż Bestia, która jest nią tylko z postaci, nie zaś z uczuć i czynów?”²⁷.

Co więcej, podczas pobytu w pałacu Bestii Piękna ma sny o zachwycającym Nieznajomym, w którym natychmiast się zakochuje, oraz o Damie, która poucza ją, aby nie dała się zwodzić pozorom. Kategorie złudzenia i prawdy ulegają tu rozchwianiu: początkowo Bestia wydaje się smutną rzeczywistością, a Nieznajomy tylko chimera, ale kiedy Piękna dobrowolnie rezygnuje z pięknego marzenia

²² A. Defrance, *Devoir de parole, loi du silence: les pouvoirs du verbe dans «La Belle et la Bête» de Madame de Villeneuve (1740)*, [w:] *Le conte en ses paroles. La figuration de l’oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, red. A. Defrance, J.F. Perrin, Paris 2007, s. 94–95.

²³ Ch. Perrault, *Firek z czubkiem*, [w:] *idem, Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów*, przeł. B. Grzegorzewska, Kalisz 2010, s. 29–41.

²⁴ G.S. de Villeneuve, *op. cit.*, s. 124, 142. W świetle dalszych rozważań o konflikcie między pozorem a rzeczywistością warto zauważyć, że pytanie Bestii tylko pozornie jest nieprzyzwoitą propozycją, ostatecznie zaś okazuje się zupełnie niewinne: kiedy bohater w końcu kładzie się obok Pięknej, rzeczywiście robi to tylko po to, by twardo zasnąć — zob. É. Biancardi, *op. cit.*, s. 1443–1444.

²⁵ B. Hearne, *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*, Chicago-London 1989, s. 133.

²⁶ „Niczego nie mogę ci odmówić; ale być może przyplacę to życiem — mniejsza z tym” — G.S. de Villeneuve, *op. cit.*, s. 138; jeśli nie podano inaczej, przeł. B.K.

²⁷ *Ibidem*, s. 143.

i akceptuje potwora, przekonuje się, że to on był pozorem, a w sennym widziadłe objawiła się prawdziwa, przystojna i dowcipna postać księcia²⁸. Nie był to jednak sam książę — to dobra wróżka ukazywała Pięknej jego obraz i wkładała mu w usta takie wyznania miłości, z jakimi sam zwróciłby się do dziewczyny, gdyby mógł zdradzić się ze swoją inteligencją²⁹. Co ciekawe, piękna powierzchowność i błyskotliwość idą w parze z pozornym okrucieństwem Nieznajomego ze snu, podsuwa on bowiem Pięknej myśl o zabiciu Bestii. Przerażona tym dziewczyna surowo karci ukochanego, zdając tym samym sprawdzian z dobroci i wielkoduszności³⁰. Ostateczny dowód tych cech daje wtedy, gdy zgadza się dzielić łożę z Bestią, dzięki czemu nie tylko przynosi ocalenie jemu, ale i sobie. Kolejna retrospekcja ujawnia bowiem, że Piękna tylko pozornie była córką zubożałego kupca, w rzeczywistości zaś ma za rodziców wróżkę i potężnego króla. Wskutek kolejnej machinacji złej wróżki ciążyła na niej klątwa skazująca ją na ślub z potworem. W tej perspektywie pozorny agresor, który groził śmiercią ojcu bohaterki, a ją uwięził, okazuje się pomocnikiem i zbawcą, który — dzięki czujnemu kierownictwu dobrej wróżki — uwolnił ją od klątwy³¹.

W tej grze prawdy i pozorów Bestia nie przechodzi żadnej wewnętrznej przemiany. Zmienia się wyłącznie nastawienie Pięknej — to ona musi zwalczyć odrazę wywołaną przez brzydotę i udawaną głupotę bohatera. Kiedy zwycięży w sobie niechęć powodowaną przez to, co pozorne, i dobrowolnie przedłoży wdzięczność do Bestii nad skłonność do Nieznajomego, jej nagrodą będzie miłość: harmonijny związek dwóch istot, pięknych zarówno duchowo, jak i cielesnie.

Bardzo długa i rokokowa w swej konstrukcji baśń de Villeneuve 16 lat później została skrócona i zmodyfikowana na potrzeby dziecięcych czytelników (a zwłaszcza czytelniczek) przez Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, która włączyła ją do swojego *Magasin des enfants*, czyli zbioru dialogów między guwernantką a jej podopiecznymi. Książka, wydana w Anglii, gdzie Leprince de Beaumont pracowała właśnie jako guwernantka, miała początkowo służyć między innymi do nauki języka francuskiego, została jednak przetłumaczona na wiele języków (w tym polski)³² i stała się zbiorem czytanek łączących „przyjemne z pożytecznym”. Chcąc nadać treściom wychowawczym atrakcyjną formę, autorka celowo adaptowała wcześniejsze baśnie³³, skracając je, oczyszczając z mniej obyczajnych elementów i uwypuklając ich aspekt dydaktyczny.

²⁸ V.E. Swain, *op. cit.*, s. 199, 202.

²⁹ G.S. de Villeneuve, *op. cit.*, s. 180–181.

³⁰ *Ibidem*, s. 136, 139.

³¹ É. Biancardi, *op. cit.*, s. 1440.

³² J.M. Leprince de Beaumont, *Magazyn dziecinny, czyli rozmowy między mądrą ochmi-strzynią i damami zacnymi, wychowaniuu iey powierzonymi*, przeł. E. Dembicki, Warszawa 1768 (wyd. 1), 1774 (wyd. 2), 1805 (wyd. 3).

³³ J.M. Leprince de Beaumont, *Avertissement*, [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *op. cit.*, s. 968–969.

W jej wersji *Pięknej i Bestii* względem tekstu de Villeneuve następuje częściowa demotywacja: czytelnik dowiaduje się, że zgubnej przemiany dokonała zła wróżka, dokładna przyczyna pozostaje jednak nieokreślona. Również tutaj Bestia jest potworem jedynie z wyglądu, natomiast w swoich uczuciach i postępowaniu odznacza się dobrocią, życzliwością, troskliwością, łagodnością i potulnością. Chociaż brakuje mu błyskotliwości, rozmowa z nim podoba się Pięknej, jest bowiem szczerą i uczciwą³⁴ (szczególnie że zamiast pytać o wspólne spanie Bestia bardziej kulturalnie proponuje małżeństwo). Bardzo wyraźna jest intencja dydaktyczna i wskazanie, jakie wartości powinny cenić czytelniczki w przyszłym małżonku.

Motyw ten powraca w kilku innych baśniach Leprince de Beaumont, na przykład w *Le Prince Spirituel*: brzydki, ale mądry i dobry bohater nie zyskuje tu nawet urody, ale księżniczka akceptuje jego brzydotę, ponieważ nauczyła się doceniać to, co naprawdę ważne, czyli wartości duchowe³⁵. W dychotomii ciało–dusza u tej autorki ciało zostaje zdewaloryzowane w sposób bardziej zdecydowany i pruderyjny niż u de Villeneuve, która znacznie sugestywniej prezentuje zarówno straszliwy wygląd Bestii, jak i urodę księcia, związaną z przyjemnościami jak najbardziej zmysłowymi³⁶. Jednocześnie podkreślona zostaje zbawcza i odnowicielska rola kobiety — kiedy Piękna znajduje umierającą Bestię, polewa głowę potwora wodą w geście przywodzącym na myśl chrzest³⁷.

To właśnie zwięzła i nieskomplikowana narracyjnie baśń Leprince de Beaumont była podstawą wariantów ludowych, a także adaptacji przeznaczonych dla dzieci³⁸. Wspólna im wątku motywacja przemiany w Bestię i ograniczenie potworności do zewnętrznego pozoru sprawia, że baśń jest wyłącznie historią o Pięknej³⁹. Opowieść zostaje wprawiona w ruch nie przez krzywdę, jakiej doznał książę, ale

³⁴ D. Cooche-Catoen, *Les Enjeux de la parole dans «La Belle et la Bête»*, [w:] *Une éducatrice des Lumières, Marie Leprince de Beaumont*, red. R. von Kulesa, C. Seth, Paris 2018, s. 210.

³⁵ J.M. Leprince de Beaumont, *Le Prince Spirituel*, [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *op. cit.*, s. 1301–1306. Baśń ta była zapewne zainspirowana wspomnianym już *Firkkiem z czubkiem* Charles’a Perraulta, który z kpiącym humorem sugeruje, że przemiana szpetnego garbusa w przystojnego młodzieńca dokonała się jedynie w wyobraźni zakochanej królowej.

³⁶ „Dlatego też, dając upust tkliwym uczuciom, pocałowała go tysiąc razy” — G.S. de Villeneuve, *op. cit.*, s. 158.

³⁷ É. Biancardi, *La Belle et la Bête* [nota krytyczna o baśni Leprince de Beaumont], [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *op. cit.*, s. 1501.

³⁸ Wśród bardzo licznych współczesnych przekładów i adaptacji baśni Leprince de Beaumont dostępnych na rynku polskim wymienić można między innymi: Ch. Perrault [mylna atrybucja], *Piękna i Bestia*, [w:] *idem, Księga bajek*, oprac. A. Michałowska, Warszawa 2016 s. 89–103; *idem, Piękna i Bestia*, [w:] *100 baśni z czterech stron świata*, przeł. M. Wilk, Kielce 2007, s. 259–265; E. Stadtmüller, *Piękna i Bestia według J.M. Leprince de Beaumonta*, [w:] *eadem, W świetle baśni*, Kraków 2007, s. 39–50.

³⁹ Określeń „Piękna” i „Bestia” użyto tu do oznaczenia typów postaci, bez względu na to, jak nazywani są bohaterowie w konkretnych wariantach.

brak⁴⁰, jaki odczuwa Piękna, gdy prosi ojca o różę⁴¹. Ona też musi zmierzyć się i oswoić ze sferą mrocznego, ale fascynującego *sacrum* reprezentowanego przez potwora⁴². Tę swoistą inicjację interpretowano zgodnie między innymi z koncepcjami psychoanalitycznymi jako przezwyciężenie konfliktu edypalnego⁴³ lub też — w duchu historyzmu i krytyki społecznej — jako dyscyplinowanie kobiet w celu podporządkowania ich mieszczańskiemu, patriarchalnemu systemowi aranżowanych małżeństw⁴⁴. W takich modelach interpretacyjnych tego schematu fabularnego, skupionych na zadaniu, które musi wykonać Piękna, Bestia pozostaje statycznym obiektem do zaakceptowania.

Niejako w opozycji do klątwy jako niezawinionej krzywdy funkcjonuje motyw przemiany w zwierzkształtnego potwora jako kary za faktyczne wykroczenie. W różnych ludowych bajkach ten magiczny motyw pojawia się sporadycznie, częściej natomiast występuje w mitach, moralizatorskich legendach i opowieściach ajtiologicznych (na przykład Likaon zamieniony w wilka za to, że podał bogom ludzkie mięso, albo chciwa i skąpa kobieta przemieniona w dziecko — w wątku ATU 751A)⁴⁵. Przemiana taka stanowi zwykle nieodwracalny wyrok, chyba że pojawi się w zawiązaniu akcji (jak w słowackim wariacie wątku ATU 451, w którym bracia zostają zaklęci w kruki za nieposłuszeństwo i łakomstwo)⁴⁶.

W siedemnastowiecznych *contes de fées* bardzo rzadko występuje przemiana jako kara wymierzona antagoniście w rozwiązaniu akcji⁴⁷. Jako lekcja dla bohatera pojawia się natomiast w XVIII wieku, wraz z postępującą dydaktyzacją gatunku coraz mocniej kojarzonego z dziecięcym odbiorcą: miejsce krzywdy popełnianej

⁴⁰ W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011, s. 36–37.

⁴¹ Oprócz całej swojej niezmiernie bogatej symboliki róża jest u de Villeneuve i Leprince de Beaumont dowodem skromności Pięknej, która w przeciwieństwie do siostr nie chce obarczać ojca wygórowanymi żądaniami. W wersjach ludowych bohaterka często prosi o dar niezwykły i trudny do zdobycia (J.Ö. Swahn, *op. cit.*, s. 24), jak róża niebieska (R. Zmorski, *Straszny potwór*, [w:] *idem, Podania i baśni ludu w Mazowszu (z dodatkiem kilku śląskich i wielkopolskich)*, Wrocław 1852, s. 58–75) albo nigdy niewiedząca (Anonim, *O jednej pannie, która potwora pokochała*, [w:] *Księga bajek polskich*, t. 1, red. H. Kapełuś, Warszawa 1989, s. 144–152).

⁴² J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981, s. 114.

⁴³ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1996, s. 472.

⁴⁴ R.B. Bottigheimer, *Cupid and Psyche vs Beauty and the Beast. The Milesian and the Modern*, „Merveilles et contes” 3, 1989, nr 1, s. 8; T. Korneeva, *Desire and Desirability in Villeneuve’s and Leprince de Beaumont’s “Beauty and the Beast”*, „Marvels and Tales” 28, 2014, nr 2, s. 233–251; L. Talairach-Vielmas, *Beautiful Maidens, Hideous Suitors: Victorian Fairy Tales and the Process of Civilization*, „Marvels and Tales” 24, 2010, nr 2, s. 274; M. Warner, *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*, London, s. 293–294.

⁴⁵ R. Sitniewska, *Metamorfoza*, [w:] *Polska bajka ludowa — słownik*, red. V. Wróblewska, <https://bit.ly/3zgKEfp> (dostęp: 11.12.2019).

⁴⁶ N. Danišová, *Animal Transformation as a Deserved Punishment in Archnarratives*, „Ars Aeterna” 10, 2018, nr 2, s. 26.

⁴⁷ Jeden z nielicznych przykładów to *L’Oiseau bleu* d’Aulnoy (*op. cit.*, s. 221), w którym to wariacie rywalka bohaterki zostaje zamieniona w świnię.

przez agresora zajmuje próba, której protagonistę poddaje postać mądra i rozważna⁴⁸. Znakomitym przykładem jest kolejna baśń Leprince de Beaumont: *Le Prince Chéri*, w której królewicz dopuszcza się coraz większych niegodziwości, aż dobra wróżka zamienia go w potwora. Dydaktyczna intencja nakazuje, by kara stała się lekcją i próbą: aby odzyskać ludzki wygląd (i zdobyć rękę ukochanej, która wcześniej odtrąciła go z powodu złych uczynków), książę musi najpierw przemienić się wewnątrznie⁴⁹ — to element całkowicie obcy baśni ludowej⁵⁰.

Motyw dyscyplinującej, wychowawczej metamorfozy nie od razu przeniknął do *Pięknej i Bestii*⁵¹. Jak zauważyła Betsy Hearne, w dwudziestowiecznych renowacjach tej baśni następuje jednak ewolucja postaci Bestii od formalnego symbolu do jednostki o bardziej złożonym portrecie psychologicznym, a punkt ciężkości narracji przenosi się ze zdarzeń fabularnych na wewnętrzny konflikt między zwierzęcą naturą a ludzką kulturą⁵². Wiąże się to również ze zmianą genologiczną, kiedy omawiany wątek zostaje wykorzystany w dramacie filmowym lub powieści⁵³, w których psychologizacja z reguły występuje częściej niż w baśni *sensu stricto*. W takich przypadkach potworność Bestii nie ogranicza się już tylko do powierzchowności, a wygląd staje się znakiem skazy duchowej.

Zarówno internalizacja konfliktu, jak i dydaktyczna tradycja baśni przeznaczonych dla dzieci miały wpływ na wzrost popularności motywu „przemiany jako kary” w realizacjach *Pięknej i Bestii* w ostatniej ćwierci XX i na początku XXI wieku. Popularność tę niewątpliwie utwierdził wspomniany już film Disneya z 1991 roku, w którym okrutny książę odmawia gościny przebranej za żebraczkę wróżce, ta zaś zamienia go w Bestię do czasu, gdy ktoś go pokocha. Niemal iden-

⁴⁸ R. Robert, *op. cit.*, s. 318.

⁴⁹ J.M. Leprince de Beaumont, *Le Prince Chéri*, [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *op. cit.*, s. 994–1006. Warto zauważyć, że Angela Carter włączyła przekład tej właśnie baśni (oraz *Pięknej i Bestii*) do swojego tłumaczenia baśni Perraulta (Ch. Perrault, J.M. Leprince de Beaumont, *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*, przeł. A. Carter, London 1982).

⁵⁰ „Przypadki, w których bohater najpierw występuje jako negatywny, a potem pozytywny, są bardzo rzadkie; trzeba ich specjalnie szukać. Psychologizacja i skrucza nie leżą w stylu bajki” — W. Propp, *Nie tylko bajka*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 106; „[...] chociaż i w każdej baśni ludowej bohaterami są istoty wyśmiewane i krzywdzone, ale zwycięstwo ich jest nagrodą za dobroć, nie wynikiem zmiany charakteru” — S. Wortman, *Baśń w literaturze i w życiu dziecka. Co i jak opowiadać?*, Warszawa 1958, s. 86.

⁵¹ Wprawdzie Bruno Bettelheim wspomina wersje spotykane „w różnych krajach europejskich”, w których mężczyzna został przemieniony w węża za to, że uwiódł sierotę (*idem, op. cit.*, s. 470), nie podaje jednak źródeł. Niestety nie udało mi się dotrzeć do takich realizacji tego wątku.

⁵² B. Hearne, *op. cit.*, s. 135–137.

⁵³ Zob. np. *La Belle et la Bête*, reż. J. Cocteau, France 1946; *Panna a netvor*, reż. J. Herz, Czechoslovakia 1978; R. McKinley, *Beauty: A Retelling of the Story of Beauty and Beast*, New York 1978. Motywy baśniowe łatwo przenikają do różnych gatunków dyskursu, tworząc „całokształt zjawisk i wytworów kulturowych o charakterze semiotycznym, w podstawy których leży fabuła baśniowa jako pewien typ języka” — R. Waksmund, *Bajkosfera, czyli o użyciu semiotycznym fabul baśniowych. Rekonesans badawczy*, „Litteraria” 1977, s. 119.

tyczna motywacja pojawia się w tekście Marianny Mayer z 1978 roku⁵⁴, ale to właśnie wpływów Disneyowskich można się domyślać, przyglądając się chociażby adaptacji baśni Leprince de Beaumont autorstwa Ewy Stadtmüller⁵⁵.

O ile w utworach przeznaczonych dla dziecięcego odbiorcy wina Bestii wynika z egoizmu i niewrażliwości na krzywdę drugiego człowieka, o tyle w renarracjach kierowanych do młodzieży i dorosłych zostaje ona często przeniesiona na płaszczyznę patologii w stosunkach damsko-męskich⁵⁶. Kara może spotkać księcia za odtrącenie zakochanej w nim czarodziejki przebranej za wieśniaczkę albo późniejsze maltretowanie narzeczonej⁵⁷, utrzymywanie płytkich relacji erotycznych z ładną i popularną dziewczyną, a publiczne upokarzanie brzydkiej⁵⁸ czy też zgwałcenie kapłanki⁵⁹.

Przemiana jako kara nie stanowi zakłócenia harmonii, wręcz przeciwnie — dąży do jej przywrócenia. Wygląd zewnętrzny Bestii odpowiada potwornemu wnętrzu bohatera i unaocznia prawdę o nim samym. Inaczej niż złośliwa wróżka u de Villeneuve dyspozytorka słusznej kary w nowszych renarracjach nie chce pognać ofiary niemożliwymi do spełnienia warunkami, lecz wyznaczyć bohaterowi cel i skłonić go do pracy nad sobą. „Będziesz tak brzydki na zewnątrz, jak jesteś w środku. Jeśli wyciągniesz wnioski z tego doświadczenia, być może nawet uda ci się odwrócić działanie czaru” — mówi czarodziejka w powieści Alex Flinn⁶⁰. Po odczarowaniu Bestia uznaje zbawcze działanie tej lekcji, gdy mówi ukochanej: „Wiedźma rzuciła na mnie kłutwę. Powiedziałbym »okrutną kłutwę«, ale to nieprawda, bo dzięki niej odnalazłem ciebie”⁶¹.

Nie wszystkie renarracje *Pięknej i Bestii*, w których pojawia się przemiana jako kara, rozwijają jednak myśl o wewnętrznej przemianie bohatera. Zarówno w adaptacji Stadtmüller, jak i w powieści Robin McKinley *Beauty* (1978)⁶² narracja koncentruje się na przeżyciach Pięknego. Pokuta w potwornej postaci wystarczyła,

⁵⁴ M. Mayer, *Beauty and the Beast*, New York 1978, s. 29, cyt. za: B. Hearne, *op. cit.*, s. 96. W przeciwieństwie do filmu Disneya żebraczka nie ujawnia się jako dobra wróżka, a rzucona klątwą skazuje bohatera na samotność „bez jednego choćby przyjaciela, póki nie znajdzie się ktoś, kto dostrzeże [w nim — B.K.] piękno” — *ibidem*.

⁵⁵ E. Stadtmüller, *op. cit.*, s. 49–50: „Pewnej deszczowej nocy do bram naszego pałacu zapukała żebraczka. Kazałem ją przepędzić, bo była strasznie brzydka. Nie wiedziałem, że to jedna z wrózek, która chciała mnie w ten sposób wypróbować”.

⁵⁶ Taka patologia pojawia się już w baśni de Villeneuve, ale tam księżę zostaje przedstawiony jednoznacznie jako ofiara, a nie sprawca.

⁵⁷ S. Valentino, *Bestia. Prawdziwa historia księcia*, przeł. J. Polkowski, Warszawa 2014. Renarracja ta, wydana pod marką Disneya, dosyć swobodnie nawiązuje do filmu z 1991 roku. Historia występku księcia nie zostaje tu zrównoważona przedstawieniem jego wewnętrznej przemiany, a szczególnie zakończenie wygląda na dopisane na siłę, dlatego też pozostaje niesatysfakcjonujące.

⁵⁸ A. Flinn, *Bestia*, przeł. A. Żbikowska, Kraków 2007.

⁵⁹ A. Sapkowski, *Ziarno prawdy*, [w:] *idem, Ostatnie życzenie*, Warszawa 2014, s. 50–84.

⁶⁰ A. Flinn, *op. cit.*, s. 55.

⁶¹ *Ibidem*, s. 315.

⁶² R. McKinley, *op. cit.*

by zmienić potwora w džentelmena, dziewczyna musi to jedynie dostrzec⁶³. Warto zauważyć, że w obu wymienionych utworach Bestia nie jest głupi — u McKinley rozmawia z Piękną o książkach, u Stadtmüller zaś pięknie gra na skrzypcach⁶⁴. Bohater nie jest już zdany wyłącznie na swoje dobre serce. Jego dodatkowym powabem stają się wiedza, umiejętność konwersacji i zdolności artystyczne.

Przedstawienie procesu wewnętrznego doskonalenia Bestii wiąże się z transfokalizacją. Dzieje się tak chociażby we wspomnianej już powieści dla młodzieży autorstwa Flinn, w której narracja prowadzona jest z punktu widzenia Bestii. Dzięki metamorfozie bohater odkrywa nie tylko własne prawdziwe oblicze, ale i płytkość relacji łączących go dotąd z przyjaciółmi, dziewczyną i ojcem. Kiedy piękne pozory zostają zburzone, pozostawiony z brzydką prawdą protagonista zaczyna w przymusowym odosobnieniu interesować się literaturą i ogrodnictwem, nabierając przy tym skłonności do refleksji i romantyzmu. W adaptacji Disneya z 1991 roku Bestia dopiero pod wpływem Pięknej łagodnieje i wychodzi poza swój dotychczasowy egoizm⁶⁵, ale obydwie utwory łączy myśl wyrażona w filmowej piosence *Piękna z Bestią jest*: „Tej historii bieg [...] / Uczy zmieniać się, / Popelniwszy błąd”⁶⁶. Tym samym powieść Flinn i Disneyowski film opowiadają w mniejszym stopniu o Pięknej, która musi przeniknąć pozor i dotrzeć do prawdy o drugim człowieku, a w większym stopniu o Bestii, który musi zmienić prawdę o sobie i — ze względu na przedmiot swoich uczuć — wydobyć się ze zwierzęcego stanu⁶⁷. Również ciężar poświęcenia zostaje przeniesiony na postać Bestii: zarówno w filmie Disneya, jak i w powieści Flinn zaakcentowana zostaje nie ofiara Pięknej, gotowej zrezygnować ze światowych uroków i poślubić potwora, lecz poświęcenie Bestii, który dojrzewa do tego, by dla dobra ukochanej pozwolić jej odejść i tym samym wyrzec się szansy na własne szczęście.

W popularnych romansach wykorzystujących baśniowy schemat, ale osadzonych w świecie współczesnego kapitalizmu Bestia ma twarz bezwzględnego biznesmena, a jego potworność plasuje się wyłącznie w sferze duchowej. Rola

⁶³ M. Hains, *Beauty and the Beast: 20th Century Romance?*, „Merveilles et contes” 3, 1989, nr 1, s. 81.

⁶⁴ E. Stadtmüller, *op. cit.*, s. 46.

⁶⁵ Wykazuje również zewnętrzne oznaki ucywilizowania, starając się jeść sztuczkami, dbając o staranny ubiór i ucząc się czytać (w usuniętej scenie). Co ciekawe, w remake’u z 2017 roku zrezygnowano z nieokrzesa Bestii: bohater, czytany i zdolny do ironicznnych komentarzy, od początku jest równoprawnym partnerem dla Pięknej na poziomie intelektualnym, choć nie emocjonalnym.

⁶⁶ H. Ashman, *Piękna z Bestią jest*, przeł. M. Sosnowski, 1991, tekstowo.pl, <https://bit.ly/2V0aq8Q> (dostęp: 11.12.2019).

⁶⁷ W przywołanym wcześniej filmie *Panna a netvor* utrata potwornej postaci jest dla Bestii szczególnie niebezpieczna: pod wpływem dotyku dziewczyny potwór traci szpony, dzięki którym mógł polować. Utraciwszy tę umiejętność, prawie umiera z głodu. Ten moment zawieszenia, w którym nie może już funkcjonować jako krwiożercze monstrum, a nie zasnął jeszcze pełni odwzajemnionej miłości (która, jak się wydaje, jako jedyna nadaje całkowite człowieczeństwo), okazuje się więc wyjątkowo ryzykowny. (Również w baśni de Villeneuve Bestia bliski jest śmierci głodowej, jednak wynika to z próby samobójczej, podjętej w obliczu groźby samotności).

bohaterki w wewnętrznej przemianie wybranka w takim dziele kultury bywa zaakcentowana mocniej niż w powieści Flinn czy filmie Disneya. „Niebezpieczeństwo pierwotnej zwierzęcej natury mężczyzny zostaje zastąpione zagrożeniem społeczno-politycznym, ekonomicznym lub środowiskowym”, ale Piękna „dzięki połączeniu tradycyjnych kobiecych cnót i silnego charakteru nadaje Bestii człowieczeństwo”⁶⁸. W tego rodzaju tekstach chodzi więc nie tyle o „oswojenie się z Bestią”, ile o „oswojenie Bestii”⁶⁹, które służy między innymi wywyższeniu bohaterki (i utożsamiającej się z nią czytelniczki) jako potrafiącej zmienić rzeczywistość.

Należy przy tym zauważyć, że w niektórych realizacjach *Pięknej i Bestii* jedna motywacja pociąga za sobą następną: potworność cielesna zostaje wytłumaczona jako kara za potworność duchową, która jednak również domaga się uzasadnienia. Zarówno w powieści Flinn, jak i w filmie Disneya z 2017 roku wprowadzona zostaje zatem postać nieczulego ojca, którego zły wpływ ma wytłumaczyć — a może i usprawiedliwić — duchowe skazy Bestii. W konsekwencji bohater zostaje jednocześnie obciążony odpowiedzialnością za swoje błędy i częściowo z nich rozgrzeszony⁷⁰. Odkupienie wydaje się zatem możliwe tylko wtedy, gdy potwór nie jest zły z natury. Komentując schematy popularnych romansów, Anna Martuszevska zauważa: „W momencie gdy Bestia stała się psychopatą lub szaleńcem, jej »oswo-

⁶⁸ M. Hains, *op. cit.*, s. 82.

⁶⁹ „Oswojenie się z Bestią”, w innym jednak sensie niż w baśniach de Villeneuve czy Leprince de Beaumont, prezentuje Angela Carter w opowiadaniach *The Courtship of Mister Lyon* i *Oblubienicy Tygrysa* (*Tiger's Bride*, 1979; wyd. pol. 2000). Na szczególną uwagę zasługuje drugie z nich, w którym tygrys udaje człowieka (nosi perukę i maskę z *papier mâché*). Właśnie ten ludzki pozór budzi w bohaterce odrazę, natomiast prawdziwa, zwierzęca postać kochanka ją fascynuje. U Carter potworność nie jest zatem wartościowana negatywnie, znika również dychotomia ciało–dusza, a tym bardziej dewaloryzacja ciała. Jednocześnie inność nie zostaje zanegowana, a wręcz przeciwnie — podkreślona. Konfrontując się z Innym i przeglądając się w jego oczach, Piękna dzięki Bestii odkrywa tę część prawdy o sobie, której inaczej nawet by nie podejrzewała: oswaja się z Bestią w sobie. Zob. *eadem*, *Oblubienica Tygrysa*, [w:] *eadem*, *Czarna Wenus: opowiadania*, przeł. A. Ambros, Warszawa 2000, s. 114–144; zob. też S. Benson, *Angela Carter and the Literary Märchen: A Review Essay*, „Marvels and Tales” 12, 1998, nr 1, s. 31–32; M. Warner, *op. cit.*, s. 307–308.

⁷⁰ Również w przytoczonym już opowiadaniu *Ziarno prawdy* Andrzeja Sapkowskiego wina bohatera (grabież świątyni i zgwałcenie kapłanki) zostaje usprawiedliwiona presją zbrojeckiej drużyny, nad którą bohater przejął dowództwo po ojcu. Opowiadanie to pozostaje na marginesie niniejszych rozważań, ponieważ wyrażona w nim — zresztą dosyć mętnie — myśl przewraca na nice wartości obecne w mniejszym lub większym stopniu we wszystkich pozostałych wspomnianych tu tekstach: Bestia ceni sobie potworną postać i nie chce wcale zostać odczarowany, jego wina zostaje jednocześnie zradykalizowana i zbagatelizowana (mimo że przemiana była karą za gwałt, bohater konsekwentnie prezentowany jest jako potwór jedynie z wyglądu), Piękna okazuje się wampirycznym monstrum i zachłanną manipulatką, a miłość (nie uczłowieczająca, lecz patologiczna i destrukcyjna) musi zostać zabita, aby mogło dojść do przemiany w człowieka. Zob. P. Żołądź, *Potworność i krytyka. Studia o cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego*, Kraków 2018, s. 186–187.

jenie« jest już niemożliwe. Związek z szaleńcem musi bowiem doprowadzić do tragedii, wyklucza *happy end*»⁷¹.

Na skrzyżowaniu różnych wymienionych tu motywów znajduje się powieść młodzieżowa *Córka Robrojka*, jedenasta część sagi rodzinnej „Jeźycjada” autorstwa Małgorzaty Musierowicz⁷². Książka jest jawną renarracją *Pięknej i Bestii* de Villeneuve, którą jeden z bohaterów — odpowiednik Bestii, Czarek *vel* Przeszczep — czyta w oryginale⁷³. Ze względu na realistyczną konwencję powieści jego potworność (brzydota przy jednoczesnym „zwichrowaniu psychicznym”⁷⁴) nie ma przyczyn nadprzyrodzonych i nie daje się łatwo zaklasyfikować jako krzywda albo kara. Bohater jest nieprzystosowanym społecznie introwertykiem ze skłonnością do stanów depresyjnych, chłopcem wybuchowym, osamotnionym i skonfliktowanym z rodzicami, miałkimi intelektualnie dorobkiewiczami. Co najważniejsze, swój los postrzega właśnie przez pryzmat literackiego wzorca Bestii, dotkliwie odczuwając rozdźwięk między pozorem, czyli tym, jak postrzegają go inni, a tym, jaki jest (lub może chciałby być) „naprawdę”, w głębi duszy. „Pod tym wstrętnym przebraniem jestem sobą, a to przebranie to jest moje ciało”⁷⁵ — pisze w liście do Belli Rojek, od której oczekuje, że odegra rolę jego Piękną. Komentując przezwisko nadane mu ze względu na podobieństwo do filmowego potwora Frankensteina, poetyzuje swoje wyobcowanie ze społeczeństwa, ale i rozchwianie własnej tożsamości:

Przeszczep — to ten, którego organizm zbiorowy nie toleruje i odrzuca. [...] Przeszczep może żyć tylko w ukryciu, pod opieką zaradnych i przebojowych rodziców, którzy, przynajmniej jeszcze przez jakiś czas, mają obowiązek zapewnić mu utrzymanie.

Ale to nie Przeszczep do Ciebie pisze.

To piszę JA — ten ze środka.

⁷¹ A. Martuszevska, *Przemiany „Pięknej i Bestii”*, „Literatura Ludowa” 1998, nr 6, s. 24. Przywodzi to na myśl fundamentalną różnicę między wątkiem *Pięknej i Bestii* a typami baśni o Sinobrodym (ATU 311) i narzeczonej zbójnika (ATU 955): „Historie o zwierzęcych zalotnikach [których potworność ogranicza się do wyglądu — B.K.] kończą się udanym związkiem, natomiast małżeństwo z bestialskim narzeczonym, którego bohaterka poznaje jako człowieka [skażonego za to potwornością duchową — B.K.], nie może się powieść” — J.M. McGlathery, *Fairy Tale Romance. The Grimms, Basile, and Perrault*, Urbana-Chicago 1991, s. 79.

⁷² M. Musierowicz, *Córka Robrojka*, Łódź 1996.

⁷³ Musierowicz opierała się na francuskim wydaniu z ilustracjami Étienne’a Delasserta (dowodzi tego komentarz autorki z 27 listopada 2019 roku na oficjalnej stronie internetowej: Musierowicz.com.pl, <https://bit.ly/3rkQcTA>, dostęp: 11.12.2019). Ze względu na słabą znajomość baśni de Villeneuve w Polsce nawiązania pozostały w dużej mierze nieczytelne dla odbiorców — na przykład Jolanta Ługowska, chociaż wspomina o wersji francuskiej pisarki, porównuje powieść Musierowicz jedynie ze *Strasznym potworem* Romana Zmorskiego oraz interpretacją dokonaną przez Bettelheima, w głównej mierze na podstawie baśni *Leprince de Beaumont* — zob. J. Ługowska, „Piękna i Bestia” w strukturze powieści „Córka Robrojka” Małgorzaty Musierowicz, [w:] *eadem*, *W Fantazjanie i gdzie indziej. Szkice o baśni literackiej*, Wrocław 2006, s. 169–183.

⁷⁴ G. Lewandowicz, *Powrót Robrojka* [recenzja], „Guliwer” 1997, nr 2, s. 19.

⁷⁵ M. Musierowicz, *op. cit.*, s. 54.

[...] Czy znasz baśń Madame de Villeneuve?
Przecież to ja jestem Bestią⁷⁶.

Swojego wyglądu wstydzi się do tego stopnia, że przy pierwszym spotkaniu z Bellą woli się jej pokazać w masce goryla. Zamykając się niejako w roli Bestii, nobilituje swoją brzydotę i status niezrozumianego wyrzutka. Podniosłe i romantyczne słowa, „potrzebne dla wyrażenia piękna”⁷⁷, pozwalają mu uciec od banalności własnej egzystencji.

Bella, pragmatyczna i bezceremonialna, uważa natomiast, że „piękne słowa” to pusty pozór — „tylko ukrywają rzeczywistość”⁷⁸. Początkowo wyśmiewa sentymentalizm i pretensjonalność chłopaka⁷⁹ i odmawia wejścia w baśniowy schemat. Jej podświadomą tęsknotę za miłością zdradzają jednak sny, w których spaceruje po ogrodzie w towarzystwie „wyszlachetniałego” Przeszczepa (element zaczerpnięty z baśni de Villeneuve)⁸⁰. Zainspirowane tekstem francuskiej pisarki wydaje się także wahanie Belli co do tego, co uznać za prawdę, a co za pozór — dziewczyna zastanawia się, czy nie daje się zwieść własnym uczuciom, przez które Przeszczep jawi jej się w coraz korzystniejszym świetle⁸¹. Ostatecznie jednak Bella akceptuje go razem z jego bezradnością, godząc się jednocześnie z prawdą, że każdy — również ona sama — przeżywa chwile, w których poddaje się słabości. Przeszczepowi natomiast udaje się wyjść z roli Bestii: przestaje skupiać się na własnej — w gruncie rzeczy rzekomej — potworności i znajduje w sobie siłę nie tylko do górnolotnych słów, ale i do pięknych czynów⁸². W re-narracji Musierowicz oboje bohaterowie przechodzą więc zmianę myślenia i postrzegania siebie oraz innych, otwierając się na drugiego człowieka.

Uogólniając wnioski, jakie nasuwają się w związku z zaprezentowanymi tu realizacjami wątku *Pięknej i Bestii*, można zarysować pewne spektrum jego re-narracyjnych możliwości⁸³. Na jednym krańcu mieści się potworność niezawi-

⁷⁶ *Ibidem*, s. 54–55.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 107.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ „Chłopiec jest, niestety, beznadziejnym ślimakiem” — *ibidem*, s. 58.

⁸⁰ Warto zaznaczyć, że pierwszy sen, w którym Bella widzi „pięknego księcia” i „potwora, który czaił się za krzakiem róży”, śni się jej jeszcze przed poznaniem Przeszczepa. Już wtedy więc bohaterka podświadomie tęskni za czarem baśni, na przekór trzeźwemu racjonalizmowi, którym kieruje się na jawie.

⁸¹ „Myślenie o panu Cezarym, który być może jest po prostu okropnym smarkaczem Przeszczepem, a nie żadnym Cezarym, w tej chwili po prostu nie ma sensu” — *ibidem*, s. 198.

⁸² Pomaga Belli i jej ojcu odzyskać meble utracone w wyniku awantury z jego rodzicami, a także — nie zarzucając do końca romantycznego szaleństwa — daje dziewczynie wszystkie róże ze swojego ogrodu — *ibidem*, s. 210. Ze względu na realistyczną konwencję powieści nie ma oczywiście mowy o zewnętrznej metamorfozie, warto jednak zaznaczyć, że powierzchowność Przeszczepa ulega pewnemu ucywilizowaniu: na ostatnich stronach widzimy go „ostrzyżonego gładko i wytwornie”, podczas gdy wcześniej „włosy miał rozkudłane jak małpa” — *ibidem*, s. 217, 50.

⁸³ Krańce tego spektrum stanowią idealne modele, które jako takie nie występują „w stanie czystym” w rzeczywistych tekstach. Przedstawione tu wnioski z konieczności nie są też wyczerpu-

niona i jedynie zewnętrzna, a więc ograniczona do pozoru — stanowi ona przede wszystkim próbę dla Pięknej, wymagając od niej zmiany percepcji. Miłość w tym modelu jawi się przede wszystkim jako wola dostrzeżenia piękna w drugim człowieku przy optymistycznym przekonaniu, że w każdym kryje się coś godnego kochania. Druga skrajność to potworność wynikająca z duchowej skazy, będąca zatem przede wszystkim wyzwaniem dla Bestii. W tym wariancie miłość zostaje przedstawiona jako bodziec duchowej przemiany.

Przesunięcie w stronę drugiego krańca tego spektrum, jakie daje się zaobserwować we współczesnych realizacjach tego wątku, można tłumaczyć wspomnianymi już tradycjami dydaktycznymi (szczególnie w tekstach przeznaczonych dla młodszych odbiorców) oraz wykorzystaniem baśniowych motywów w takim gatunku jak powieść, dla którego typowa jest psychologizacja. Nie bez znaczenia są również zmiany społeczne w świecie zachodnim, przede wszystkim emancypacja kobiet i odejście od aranżowanych małżeństw. Miłość, która pozostaje najważniejszym tematem wątku *Pięknej i Bestii*, zawsze wiąże się z postawieniem potrzeb drugiej osoby przed własnymi; różnica polega jednak na tym, czy takiej ofiary dokonuje przenikająca pozory Piękna, skruszona Bestia czy też oboje spotykają się w pół drogi.

Bibliografia

- Anonim, *O jednej pannie, która potwora pokochała*, [w:] *Księga bajek polskich*, t. 1, red. H. Kapelusz, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 144–152.
- Anonim, *Piękna i Bestia*, [w:] *100 baśni z czterech stron świata: baśnie, mity, legendy*, przeł. M. Wilk, Jedność, Kielce 2007, s. 259–265.
- Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty Osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–De Agostini Polska, Wrocław-Warszawa 2005.
- Ashman H., *Piękna z Bestią jest*, przeł. M. Sosnowski, 1991, tekstowo.pl, <https://bit.ly/2V0aq8Q> (dostęp: 11.12.2019).
- Aulnoy M.C. d', *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, kryt. oprac. N. Jasmin, Honoré Champion Éditeur, Paris 2004.
- Benson S., *Angela Carter and the Literary Märchen: A Review Essay*, „Marvels and Tales” 12, 1998, nr 1, s. 23–51, <https://bit.ly/3eByeqC> (dostęp: 11.12.2019).
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Jacek Santorski i S-ka–W.A.B., Warszawa 1996.
- Biancardi É., *La Belle et la Bête* [nota krytyczna o baśni de Villeneuve], [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, red. É. Biancardi, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008, s. 1433.
- Biancardi É., *La Belle et la Bête* [nota krytyczna o baśni Leprince de Beaumont], [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles*

jące — pełniejsze omówienie zagadnienia wymagałoby analizy innych tekstów kultury, w których wykorzystano odnośne motywy, jak na przykład *Wybrana* Naomi Novik (2015; wyd. pol. 2015) czy serial *Once Upon a Time* (scen. E. Kitsis, A. Horowitz, ABC Studios, USA 2011–2018). Jest to jednak temat na odrębne, obszerniejsze opracowanie.

- solitaires. Magasin des enfants*, red. É. Biancardi, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008, s. 1493–1504.
- Bottigheimer R.B., *Cupid and Psyche vs Beauty and the Beast. The Milesian and the Modern*, „Merveilles et contes” 3, 1989, nr 1, s. 4–14.
- Carter A., *Oblubienica Tygrysa*, [w:] *eadem, Czarna Wenus: opowiadania*, przeł. A. Ambros, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 114–144.
- Cooche-Catoen D., *Les Enjeux de la parole dans «La Belle et la Bête»*, [w:] *Une éducatrice des Lumières, Marie Leprince de Beaumont*, red. R. von Kulesa, C. Seth, Classiques Garnier, Paris 2018, s. 203–213.
- Danišová N., *Animal Transformation as a Deserved Punishment in Archnarratives*, „Ars Aeterna” 10, 2018, nr 2, s. 18–31.
- Defrance A., *Devoir de parole, loi du silence: les pouvoirs du verbe dans «La Belle et la Bête» de Madame de Villeneuve (1740)*, [w:] *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, red. A. Defrance, J.F. Perrin, Éditions Desjonquères, Paris 2007, s. 90–103.
- Flinn A., *Bestia*, przeł. A. Żbikowska, Galeria Książki, Kraków 2007.
- Genette G., *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Hains M., *Beauty and the Beast: 20th Century Romance?*, „Merveilles et contes” 3, 1989, nr 1, s. 75–83.
- Hearne B., *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*, University of Chicago Press, Chicago-London 1989.
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 8. *Krakowskie*, cz. 4, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza–Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa-Kraków 1962.
- Korneeva T., *Desire and Desirability in Villeneuve's and Leprince de Beaumont's "Beauty and the Beast"*, „Marvels and Tales” 28, 2014, nr 2, s. 233–251.
- Krzyżanowski J., *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962.
- Leprince de Beaumont J.M., *Avertissement*, [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, kryt. oprac. É. Biancardi, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008, s. 968–969.
- Leprince de Beaumont J.M., *La Belle et la Bête*, [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, kryt. oprac. É. Biancardi, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008, s. 1017–1031.
- Leprince de Beaumont J.M., *Le Prince Chéri*, [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, kryt. oprac. É. Biancardi, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008, s. 994–1006.
- Leprince de Beaumont J.M., *Le Prince Spirituel*, [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, kryt. oprac. É. Biancardi, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008, s. 1301–1306.
- Leprince de Beaumont J.M., *Magazyn dziecienny, czyli rozmowy między mądrą ochmistrzynią i damami zanego urodzenia, wychowaniu iey powierzonymi*, t. 1–4, przeł. E. Dembicki, wyd. Michał Gröll, Warszawa 1768.
- Leprince de Beaumont J.M., Perrault Ch., *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*, przeł. A. Carter, Victor Gollancz Ltd, London 1982.
- Lewandowicz G., *Powrót Robrojka* [recenzja], „Guliwer” 1997, nr 2, s. 18–20.
- Lüthi M., *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*, przeł. J. Erickson, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- Ługowska J., *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1981.

- Lugowska J., „*Piękna i Bestia*” w strukturze powieści „*Córka Robrojka*” Małgorzaty Musierowicz, [w:] *eadem*, *W Fantazjanie i gdzie indziej. Szkice o baśni literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze–Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2006, s. 169–183.
- Martuszevska A., *Przemiany „Pięknej i Bestii”*, „Literatura Ludowa” 1998, nr 6, s. 17–27.
- Mayer M., *Beauty and the Beast*, Four Winds Press, New York 1978.
- McGlathery J.M., *Fairy Tale Romance. The Grimms, Basile, and Perrault*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1991.
- McKinley R., *Beauty: A Retelling of the Story of Beauty and Beast*, Harper and Row, New York 1978.
- Musierowicz M., *Córka Robrojka*, Akapit Press, Łódź 1996.
- Perrault Ch., *Firek z czubkiem*, [w:] *idem*, *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów*, przeł. B. Grzegorzewska, Agencja Librone, Kalisz 2010, s. 29–41.
- Perrault Ch. [mylna atrybucja], *Piękna i Bestia*, [w:] *idem*, *Księga bajek*, oprac. A. Michałowska, Siedmioróg-Edipresse Polska, Warszawa 2016, s. 89–103.
- Propp W., *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Nomos, Kraków 2011.
- Propp W., *Nie tylko bajka*, przeł. D. Ulicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Robert R., *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1981.
- Sapkowski A., *Ziarno prawdy*, [w:] *idem*, *Ostatnie życzenie*, SuperNOWA, Warszawa 2014, s. 50–84.
- Sernan J.P., *Le Conte de fées du classicisme aux Limières*, Éditions Desjonquères, Paris 2005.
- Sitniewska R., *Metamorfoza*, [w:] *Polska bajka ludowa — słownik*, red. V. Wróblewska, <https://bit.ly/3zgKEfp> (dostęp: 11.12.2019).
- Stadtmüller E., *Piękna i Bestia według J.M. Leprince de Beaumont*, [w:] *eadem*, *W świecie baśni, Skrzat*, Kraków 2007, s. 39–50.
- Swahn J.Ö., „*Beauty and the Beast*” in *Oral Tradition*, „*Merveilles et contes*” 3, 1989, nr 1, s. 15–27.
- Swain V.E., *Beauty’s Chambers: Mixed Styles afn]d Mixed Massages in Villeneuve’s “Beauty and the Beast”*, „*Marvels and Tales*” 19, 2005, nr 2, s. 197–223.
- Talairach-Vielmas L., *Beautiful Maidens, Hideous Suitors: Victorian Fairy Tales and the Process of Civilization*, „*Marvels and Tales*” 24, 2010, nr 2, s. 272–296.
- Trzynadłowski J., *Racjonalizm baśni*, [w:] *idem*, *Studia literackie*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 7–37.
- Valentino S., *Bestia. Prawdziwa historia księcia*, przeł. J. Polkowski, Dream Books, Warszawa 2014.
- Villeneuve G.S. de, *La Belle et la Bête*, [w:] G.S. de Villeneuve, J.M. Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, kryt. oprac. É. Biancardi, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008, s. 95–213.
- Waksmund R., *Bajkosfera, czyli o użyciu semiotycznym fabuł baśniowych. Rekonesans badawczy*, „*Litteraria*” 1977, s. 99–119.
- Warner M., *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*, Chatto & Windus, London 1994.
- Wortman S., *Baśń w literaturze i w życiu dziecka. Co i jak opowiadać?*, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1958.
- Zmorski R., *Straszny potwór*, [w:] *Podania i baśni ludu w Mazowszu (z dodatkiem kilku śląskich i wielkopolskich)*, nakł. Zygmunta Schlettera, Wrocław 1852, s. 58–75.
- Żołądź P., *Potworność i krytyka. Studia o cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego*, Universitas, Kraków 2018.

Filmografia

Beauty and the Beast, reż. G. Trousdale, K. Wise, USA 1991.

Beauty and the Beast, reż. B. Condon, USA 2017.

La Belle et la Bête, reż. J. Cocteau, France 1946.

Panna a netvor, reż. J. Herz, Czechoslovakia 1978.

Motivation of the Metamorphosis, and Physical and Spiritual Monstrosity in *Beauty and The Beast* Retellings

Summary

The article discusses the motivations of the monstrous metamorphosis in some *Beauty and the Beast* retellings, chiefly those by Gabrielle-Suzanne de Villeneuve (1740), Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756), Alex Flinn (2007), and Małgorzata Musierowicz (1996). Other versions are mentioned as a broader context. The aim of the article is to observe a correlation between transmotivation and a retelling's structure and message.

While folk versions usually omit the motivation altogether, literary and film retellings often provide in-depth explanations of the transformation. In the 18th-century fairy tales, the metamorphosis is a villainy inflicted on an innocent victim, and Beauty has to see through the monstrous appearance in order to realize the true, internal beauty of the Beast. Retellings from the 20th and 21st centuries, on the other hand, often present the metamorphosis as a comeuppance for some emotional and moral fault. Physical deformity reflects spiritual monstrosity, and the Beast's struggle with the latter helps him become free of the former. As a consequence, transmotivation implies a shift in the narrative from Beauty's experience to the Beast's internal change. This may be due to the didactic tradition of the fairy tale for children, in which the hero is tested and disciplined, as well as the influence of the modern novel, focused on individual characters' psychology.

Hanna Dymel-Trzebiatowska

ORCID: 0000-0002-7753-5463

Uniwersytet Gdański

Nie tylko o Buce. Egzemplifikacje i ewolucje motywu lęku w książkach o Muminkach Tove Jansson

Słowa kluczowe: książki o Muminkach, Tove Jansson, lęk, Buka, dwuadresowość, ikonotekst

Keywords: Moomin books, Tove Jansson, fear, the Groke, double address, iconotext

Fińska artystka Tove Jansson, pisząc w czasie drugiej wojny światowej *Male trolle i dużą powódź*, nie miała pojęcia, że wymyślone wówczas przez nią Muminki zagwarantują jej nieprzeciętną, międzynarodową popularność.

Z wykształcenia była malarką i to tej domenie artystycznej pragnęła się poświęcić, a także w niej odnosić życiowe trumfy. Tę dość skromną objętościowo książkę dla dzieci napisała na marginesie życia, podczas eskapistycznej wyprawy w świat fantazji. Ów pierwszy utwór, który w ciągu 25 lat (1945–1970) doznał się kontynuacji w ośmiu tomach, stworzył wraz z nimi serię, która do dziś cieszy się popularnością zarówno wśród czytelników, jak i badaczy, dowodząc nieprzeciętnego potencjału interpretacyjnego oraz niekwestionowanej ponadczasowości. Jej ogniwa czytane zgodnie z chronologią¹ jawią się jako koherentna, ewoluująca saga, która dojrzewa i coraz częściej sięga do ambitnych hipotezów². Staje się opowieścią o egzystencji, jej sensie i bólach, o przemijaniu i tolerancji, o wartościach i lękach. Bo choć Dolina Muminków nierzadko postrzegana jest jako literacka arkadia, to już na pierwszy rzut oka widać wyraźnie, że w ów błogi obraz dość często wkomponowane są kataklizmy, niebezpieczeństwa i postaci

¹ W artykule, odwołując się do kolejności tomów, korzystam wyłącznie z chronologii wydań oryginałów w języku szwedzkim.

² Por. H. Dymel-Trzebiatowska, *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków*, Gdańsk 2019.

nieuchronnie generujące negatywne emocje³. To właśnie im pragnę przyjrzeć się w tym badaniu z uwzględnieniem zjawiska literackiej dwuadresowości, psychologicznego rozróżnienia pojęć lęku i strachu oraz przesłania płynącego z ikonotekstu. Metodologicznie przeprowadzę analizę jakościową z wykorzystaniem wspomnianych trzech kategorii, które najpierw pokrótce przybliżę.

Pojęcie „dwuadresowość” towarzyszy badaniom literatury dziecięcej już od kilku dekad i doczekało się wielu omówień. Do bardziej znanych bezsprzecznie zaliczają się teoria *ambivalence* (ambiwalencji) Zohar Shavit (1986) oraz trójdzielna taksonomia: *dual*, *double* i *single address* (zwrot podwójny, pojedynczy i dwojaki), opracowana przez Barbarę Wall (1991) i rozwinięta w modelu *multiple address* (zwrot wieloraki) autorstwa Emer O’Sullivan (2005). W tę samą dyskusję wpisuje się koncepcja *shadow text* (tekstu-cienia) Perry’ego Nodelmana (2008), a także *crossover literature* (literatura transgresywna) Sandry Beckett (2009, 2012). Pisząc o zwrocie wychodzącym poza zakres dziecięcego odbiorcy, korzystam z terminu „dwuadresowość”, zaproponowanego w Polsce przez Zofię Adamczykową (2004). Mimo że samo zjawisko jest różnie nazywane, badane z nieco odmiennych perspektyw i zamykane w innych taksonomiach, jego wspólną wykładnią pozostaje przekonanie o obecności drugiego, obok dziecka, bardziej doświadczonego czytelnika jako domyślnego adresata książki tradycyjnie nazywanej dziecięcą.

Choć w potocznym rozumieniu strach i lęk traktowane są synonimicznie, w psychologii można zaobserwować tendencję ich różnicowania. Arthur Reber definiuje lęk jako

niejasny nieprzyjemny stan emocjonalny charakteryzujący się przeżywaniem obaw, strachu, stresu i przykrości. Lęk jest często przeciwstawiany strachowi ze względu na to, że (z a z w y c z a j, jak mówią niektórzy, bądź z a w s z e, jak utrzymują inni) lęk jest stanem pozbawionym obiektu, natomiast strach jest zawsze strachem przed czymś, kimś lub jakimś zdarzeniem⁴.

Podobnie określa lęk polski psycholog Włodzimierz Szewczuk, podkreślając, że jest to stan emocjonalny zbliżony do strachu, występujący jednak „bez wyraźnego zagrożenia lub przyczyny”⁵. Strach natomiast jest w jego interpretacji emocją odzwierciedlającą stan zagrożenia i wspólną dla człowieka oraz zwierząt. Wykorzystuję to pojęciowe rozgraniczenie, ponieważ jest ono ciekawe z perspektywy badanego zagadnienia i prowadzi do interesujących wniosków.

³ Badacze już wcześniej zwrócili na to uwagę, jednak z pominięciem komunikatu płynącego z ikonotekstu; zob. np. J. Ługowska, *Negatywni bohaterowie cyklu Tove Jansson wobec tradycyjnego wzorca baśni dla dzieci*, [w:] *Świat Muminków. Materiały z sesji literackiej*, Gdańsk 1995; D. Mucha, „Inny” bohaterem utworów literackich dla dzieci i młodzieży, [w:] *Miejsce innego we współczesnych naukach o wychowaniu. Inny wobec wyzwań współczesnego świata*, red. I. Chrzanowska, B. Jachimczak, D. Podgórska-Jachnik, Łódź 2011.

⁴ A. Reber, *Słownik psychologii*, przeł. B. Janasiewicz-Kruszyńska *et al.*, Warszawa 2000, s. 304.

⁵ W. Szewczuk, *Słownik psychologiczny*, Warszawa 1985, s. 139.

Z kolei pojęcie „ikonotekst” w tradycji badań książki obrazkowej przypisywane jest Kristin Hallberg. Badaczka zaproponowała je w 1982 roku, określając jego specyfikę w zestrojeniu dwóch systemów semiotycznych — konwencjonalnego, werbalnego, który jest odczytywany linearnie, oraz ikonicznego, skonstruowanego z dysjunktywnych jednostek. Dopiero ich jednoczesne odczytanie daje dostęp do prawdziwego tekstu, określanego właśnie mianem ikonotekstu. Choć Hallberg pisze, że „pojęcie ikonotekstu jest hermeneutycznym pojęciem tekstowym odnoszącym się do książki obrazkowej”⁶, wydaje się, że można je stosować w każdej sytuacji, w której właściwy komunikat jest współtworzony przez słowa i obrazy. Ich wzajemna, często niejednoznaczna, relacja — czy też, jak się określa w badaniach, dążąc do maksymalnie precyzyjnego uchwycenia specyfiki zjawiska: interakcja, interanimacja bądź wygenerowana synergia — dostarczają czytelnikowi informacji optymalnej, która skłania do myślenia, kwestionuje, stawia pytania. Na wykorzystaną w tej analizie serię o Muminkach składają się książki ilustrowane, w których zarówno tekst, jak i obrazy tworzyła Tove Jansson — świadoma artystka, samodzielnie wybierająca wizualizowane sceny i nadająca im, w werbalno-ikonicznej grze znaczeń, specyficznego charakteru. Dlatego uważam, że określenie fragmentów analizowanego materiału ikonotekstem jest uzasadnione.

Tove Jansson jest autorką, która idealnie balansowała na granicy dwudreśowości — jej muminkowe książki nie tylko wypełniają nietuzinkowe zabawy i przygody — fascynujące młodych odbiorców — ale też cechuje je niebanalna charakterystyka postaci, przewrotny humor oraz obecność licznych literackich intertekstów — cieszących czytelnika bardziej doświadczonego. Fabuła wpisuje się zazwyczaj w dość powtarzalny w książce dziecięcej schemat „dom — przygoda — powrót do domu”, a punktem wyjścia owej przygody jest sytuacja zagrożenia. Jansson wymyśliła ich wiele i — w makroskali odnoszącej się do całego utworu bądź znacznej jego części — przybierają one postać różnych kataklizmów: złowieszczej komety, która ma przynieść kres Ziemi (*Kometa nad Doliną Muminków*), potopu (*Małe trolle i duża powódź*, *Lato Muminków*), wybuchu wulkanu (*Lato Muminków*), mroźnej zimy (*Zima Muminków*) czy licznych sztormów i burz (*W Dolinie Muminków*, *Pamiętniki Tatusia Muminka*, *Tatus Muminka i morze*). Ponadto w dziewięciu tomach — często i zawsze z pozytywnym skutkiem — bohaterowie, tym razem w skali mikro, stawiają czoła niebezpieczeństwom w pojedynczych epizodach. Są to zarówno zagrożenia wpisane w konwencję realistycznego obrazowania, jak i specyficznego Janssonowskiego legendarium, do którego można zaliczyć na przykład węża morskiego i mrówkolwa z tomu pierwszego (*Małe troll i duża powódź*) czy stworzenia pojawiające się w tomie drugim (*Kometa nad Doliną Muminków*): ogromnego jaszczura strzegącego szlachetnych kamieni, trującej krzew angostura oraz szarańczę, która spada na Ziemię. Kolejne tomy obfitują

⁶ K. Hallberg, *Literaturoznawstwo a badania nad książką obrazkową*, przeł. H. Dymel-Trzebiatowska, [w:] *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017, s. 52.

w motywy złowieszczych antropomorficznych postaci: Paszczaków, Hatiffnatów oraz oczywiście Buki, do której powrócę. Są to konkretne, namacalne — ożywione i nieożywione — obiekty, a więc w świetle przytoczonej wcześniej psychologicznej dychotomii generujące strach. Wszystkie też są przemyślane i skrupulatnie zaplanowane, zgodnie z receptą Jansson na dobrą książkę, jak sama niegdyś jednoznacznie wyraziła:

Dzieci lubią to, co straszne, pociąga je wielka katastrofa, ale to wiąże się z przygodą, a nie ze spustoszeniem. Wspaniała burza, która przetacza się nad przerażonym i urzeczonym światem — ale nie dom, który zginął w płomieniach. [...] Przychodzi powódź, wszystko unosi się z prądem, zamknij okna, zabarykaduj drzwi, niech uczucie pewności rozwieje się — ale uratuj wszystko na ostatniej stronie! I bezpieczeństwo wróci, spokojne, ciepłe, ciekawe, równie kojące i odświeżone jak cisza po burzy. Czemu nie? To jest przecież minimum tego, co możemy im dać⁷.

Na obecność w muminkowej sadze owych budujących atmosferę grozy elementów zwrócił uwagę Michał Błażejowski (2005), wskazując na zaskakujące podobieństwo utworów z pozoru zupełnie do siebie nieprzystających — książek o Muminkach Tove Jansson oraz naukowych prac polskiego psychiatry Antoniego Kępińskiego. Badacz zauważa, że są to twory zarówno wyraźnie autoterapeutyczne oraz terapeutyczne i że łączy je problematyka estetyczna oraz etyczna. Swoją wywód zawiera w dziesięciu argumentach, z których trzy nawiązują właśnie do lęku. Najpierw Błażejowski określa jego kluczowe podobieństwo: „I Jansson, i Kępiński odwołują się do Platońskiego określenia istoty lęku — lęk to oczekiwanie tego, co ma się stać”⁸, następnie pisze o zasadniczej roli lęku w drodze do samopoznania oraz o istocie nadania mu nazwy.

Kierując się tym kluczem i sięgając do prac Kępińskiego, należy zauważyć, że uderza zaskakujące podobieństwo przemyśleń doświadczonego psychiatry oraz obserwacji pisarki dla dzieci. Rozważając obecność bezpieczeństwa i strachu w książkach dla dzieci, Jansson stwierdza: „Bezpieczeństwo staje się nagromadzeniem przyzwyczajień, a magiczna groźba katastrofy jest jedynie lękiem, ciągłym lękiem przed wszystkim, co może się zdarzyć albo może nigdy się nie zdarzyć”⁹. Również Kępiński, definiując lęk, skupia się na aspekcie nieznanego przyszłości jako jego podstawowego źródła: „Czas przyszły jest zawsze czasem nieznanym; nie wiemy, co w nim nas może spotkać, dlatego w zetknięciu z przyszłością zawsze można doszukać się komponentu lękowego”¹⁰. W innym miejscu Jansson wskazuje na twórczą funkcję strachu, który w odpowiedniej dawce nale-

⁷ T. Jansson, *Bezpieczeństwo i strach w książkach dla dzieci*, przeł. T. Chłapowska, „Literatura na Świecie” 1989, nr 6, s. 9.

⁸ M. Błażejowski, *Oblicza biblioterapii — Tove Jansson*, [w:] *idem*, *Dialog w przestrzeni kultury*, Gdańsk 2005, s. 143.

⁹ T. Jansson, *op. cit.*, s. 7.

¹⁰ A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1977, s. 16.

ży uznać za pozytywny, gdyż „ożywia powszedniość”; podobną myśl odnajdziemy też u Kępińskiego:

Lęk jest w jakimś stopniu „solą” naszych przeżyć, bez niego życie nie miałyby swego smaku, pokonując bowiem lęk — co jest konieczne, by rozszerzyć swą przestrzeń życiową — doznajemy uczucia zadowolenia, że my jesteśmy zwycięzcami, a nie otaczający nas świat¹¹.

Są to ciekawe obserwacje, które mogą wydawać się nieco zaskakujące, jeśli zasklepimy sylwetkę Jansson — zgodnie z powszechną praktyką — w horyzontach pisarstwa dla dzieci. Znając jednak jej erudycję, odczytanie i rozległe zainteresowania — była na przykład zagorzałą czytelniczką książek Karen Horney — porównanie tych wypowiedzi przestaje dziwić. Przypomnijmy, że po opublikowaniu *Opowiadań z Doliny Muminków* wielu recenzentów okrzyknęło Jansson doskonałą psychoanalityczką¹².

Czas jednak skupić się na głównej lękotwórczej postaci Doliny Muminków — Buce. Choć zyskała dużą popularność, nawet poza kontekstem *stricte* literackim¹³, występuje zaledwie w czterech spośród dziewięciu części serii, w: *W Dolinie Muminków* z roku 1948, *Pamiętnikach Tatusia Muminka* z 1950, *Zimie Muminków* z 1957 oraz w tomie *Tatuś Muminka i morze* z 1965. Jest to ta postać w dolinie, której podstawową funkcją jest — przynajmniej na początku — straszyć. W takiej roli pojawia się po raz pierwszy i co ciekawe, tak też zazwyczaj jest zapamiętywana. Warto jednak przyjrzeć się jej werbalno-wizualnej charakterystyce, ponieważ — podobnie jak cała seria — ewoluuje ona i nabiera interesujących niuansów.

Imię „Buka” pada po raz pierwszy dopiero na 148 stronie tomu trzeciego, gdy „obcokrajowcy”, Topik i Topcia, zaczynają o zmierzchu nerwowo się zachowywać, chowają pod dywan i ostrzegają, w swoim „obcym języku”, przed okropnym potworem:

— O co fodzi? — zainteresował się Paszczak.

— Buka! — szepnęła Topcia.

— Buka? Fto to taki? — zapytał Paszczak trochę zaniepokojony.

Topci otworzyła szeroko oczy, wyszczerzyła zęby i napuszyła się, jak tylko mogła.

— Foktrofny fotwór! — wyjaśnił Topik. — Famknij drzwi, feby tu nie fszed!¹⁴

Od tej chwili rodzina, pod wpływem sugestywnego zachowania przerażonych gości, zaczyna przygotowywać się na przyjęcie wroga: barykaduje meblami drzwi (okazuje się bowiem, że nie zamykają ich na klucz i w ogóle go nie posiadają), Tatuś zakłada dzwonek alarmowy w salonie i idzie do szopy po dubeltówkę. W drodze wizja nieznanego daje o sobie znać i Tatuś czuje się w ciemnościach nieswojo: „Co robi, jeśli Buka zaczęła się gdzieś za krzakami? Nie wiedział przecież,

¹¹ *Ibidem*, s. 270.

¹² B. Westin, *Tove Jansson. Mama Muminków*, przeł. B. Ratajczak, Warszawa 2012, s. 335.

¹³ J. Olech, *Mala Mi*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 3, <https://bit.ly/3ip2nL4> (dostęp: 9.09.2019).

¹⁴ T. Jansson, *W Dolinie Muminków*, przeł. I. Szuch-Wyszomirska, Warszawa 2006, s. 149.

jak wygląda. Ani przede wszystkim, jakiej jest wielkości”¹⁵. Gdy ta ostatecznie zjawia się w nocy, okazuje się, zarówno literalnie, jak i metaforycznie, że strach ma wielkie oczy. Gdy wszyscy w końcu ją zobaczyli, ta

Siedziała nieruchoma przed schodami na piaszczystej ścieżce i patrzyła na nich okrągłymi oczami bez wyrazu. Nie była szczególnie duża i nie wyglądała groźnie. Czuło się jednak, że jest ogromnie złośliwa i że potrafi tak siedzieć i czekać w nieskończoność. I to było straszne¹⁶.

Po chwili, bez słów, Buka znika w ciemnościach, a ziemia w miejscu, gdzie się przed chwilą znajdowała, wciąż pokryta jest szronem. Jansson eksplicytnie wyraża w werbalnym komunikacie, że wyobrażenie o potworze przerosło go samego. Jednocześnie jednak, zgodnie z zasadą „pożądanego dla fabuły strachu”, podkreśla przerażający upór Buki i odstraszący ziąb, który jej towarzyszy.

Na czarno-białej ilustracji widzimy stojącego w drzwiach domu Tatusia Muminka, który trzyma w łapkach dubeltówkę skierowaną w stronę znajdującej się naprzeciw niego Buki, oraz schowaną i zarazem nieco wychylającą się zza niego Mamusię. Buka zdaje się już odchodzić, ponieważ stoi wyraźnie skierowana w przeciwną stronę, jedynie zaś głowę odwraca ku domowi i jego mieszkańcom. Ma „duchopodobny” kształt i zwalistą sylwetkę, pokrytą sierścią. Jej okrągłe, wylupiane oczy nie mają — w symetrycznej relacji do tekstu — żadnego wyrazu, a jej złowróżbną naturę podkreśla zdecydowanie linia ust — dwie proste kreski wypełnione drobnymi zębami. Jak widać, obraz uzupełnia tu komunikat słowny i dodaje informacji, którymi czujny obserwator wzbogaci charakterystykę Buki. Zdaje się ona niezdecydowana, zaskoczona reakcją Muminków, skonsternowana. Na pewno nie jest atrakcyjna, ale też nie uosabia agresora. Co więcej, wkrótce dowiemy się, że przychodzi nie po to, aby zaatakować Topika i Topcię, a jej wizyta okazuje się w pełni uzasadniona. Te małe, z pozoru niewinne i bezbronne istoty, chowają bowiem w swoim kuferku rubin, który... ukradli Buce. W grze obrazu ze słowem można zatem zaobserwować szerokie spektrum ikonotekstowych relacji: symetryczną, dopowiadającą i kontrapunktową — stawiającą na ilustracji znak zapytania wobec komunikatu werbalnego.

Buka zmienia nieco charakterystykę, a dokładniej wyostrza ją w kolejnym tomie — w *Pamiętnikach Tatusia Muminka*. Pojawia się najpierw w dość przypadkowej wypowiedzi Joka, który gloryfikuje swój próżniaczy tryb życia i przestrzega przed niebezpieczeństwami edukacji: „Miałem krewnego, który studiował trygonometrię, aż mu wasy odpadły, a kiedy już się wszystkiego nauczył, przyszła jakaś Buka i zjadła go. No i leżał potem w brzuchu Buki z całą tą swoją mądrością!”¹⁷. Następnie, w typowym dla tej książki humorystycznym tonie — współtworzonym przez hiperbole i superlatywy, świadomie parodiujące styl męskiego pisania¹⁸ —

¹⁵ *Ibidem*, s. 150.

¹⁶ *Ibidem*, s. 152.

¹⁷ T. Jansson. *Pamiętniki Tatusia Muminka*, przeł. T. Chłapowska, Warszawa 2000, s. 45.

¹⁸ B. Westin, *op. cit.*, s. 227.

„autor” przypisuje sobie niebagatelne zasługi w postaci uratowania życia Ciotce Paszczaka. Z relacji Tatusia Muminka wynika, że polująca Buka chciała ją pożyć, aczkolwiek domysł ten pochodzi wyłącznie z jej przerażającego „śpiewu”:

Buka polowała wysoko w górach. Jej wycie było najbardziej przejmującym dźwiękiem, jaki kiedykolwiek słyszałem. To słabł, to się nasilał, to znów ustawał... Lecz gdy Buka milczała, robiło się jeszcze straszniej. Wtedy widziało się niemal jej cień sunący po ziemi w poświacie wschodzącego księżyca¹⁹.

Do charakterystyki Buki — oprócz ciemności, w których się pojawia, i zimna, które jej towarzyszy — dołącza jej złowieszczy śpiew, który przeraża, odstrasza istoty znajdujące się w jej otoczeniu i z którego derywuje jej imię²⁰.

Ilustracja, która dookreśla tę scenę, ukazuje na pierwszym planie Tatusia, który nurkuje, spiesząc z pomocą Ciotce Paszczaka. W tle, na brzegu, zza wzgórza wychyla się głowa Buki — tej samej, którą poznaliśmy wcześniej. Jej szpetna twarz ponownie wyraża zdziwienie, a co ciekawe, obok wyraźnie zarysowana jest jej duża czarna dłoń uniesiona w geście pozdrowienia. Potwór zdaje się machać do podróżników i nie rozumieć ich reakcji. Po raz kolejny obraz kwestionuje lub przynajmniej każe zastanowić się nad wiarygodnością spisanych słów.

Buki nie mogło zabraknąć w *Zimie Muminków* — obrazującej, dość zaskakująco, porę roku, która — zdawałoby się — zupełnie nie pasuje do krajobrazu doliny. Nieoczekiwane przebudzenie Muminka sytuuje go w świecie nowym, innym, groźnym. Dla przedstawiciela gatunku przesypiającego zimy jest ona niezrozumiała, a w swej obcości niebezpieczna i odpychająca. Muminek tęskni za latem — tym, co zna i kocha — poszukuje towarzystwa, ciepła, wspomnień i... światła. To w tym tomie nieoczekiwanie okaże się, że Bukę i Muminka coś łączy — on, dziecko lata, i ona, inkarnacja zimna, dzielą tę samą tęsknotę.

Wcześniej jednak Buka pojawia się w tle krajobrazu. Już na samym początku Muminek opisuje go właśnie w relacji do niej: „Cały świat umarł, kiedy spałem. Ten świat należy do kogoś innego, kogo nie znam. Może do Buki”²¹. Dalej bohaterka przywołana jest w rozmowie Muminka z Too-tiki, która chowa do domku kąpielowego świecę, aby nie usiadła na niej Buka. Poznajemy zatem jej nową cechę — przyciąga ją światło. Kolejne jej przywołanie jest dość ogólne i stanowi zaledwie napomknięcie, iż „włóczyła się po lodzie pogrążona we własnych myślach”²². Ostatecznie staje się główną postacią przełomowego momentu fabu-

¹⁹ T. Jansson, *Pamiętniki...*, s. 54.

²⁰ W oryginale bohaterka nazywa się „Mårnan” i jej imię jest okazjonalizmem w formie rzeczownika określonego, a zarazem deformacją czasownika *att morra* (‘mruzczyć, warczeć, burczeć’), nawiązującego właśnie do jej straszego „śpiewu”. Polska „Buka” nawiązuje z kolei formą do czasownika *buczeć* i ma zbliżone obrazowanie do źródłowego, aczkolwiek w języku szwedzkim jej imię brzmi „groźniej” ze względu na onomatopieczny, złowrogi wydźwięk wynikający z wymawiania podwójnego *rr*.

²¹ T. Jansson, *Zima Muminków*, przeł. I. Szuch-Wyszomirska, Warszawa 1975, s. 15.

²² *Ibidem*, s. 39.

ły — tajemniczego spotkania nocnych, zimowych stworzeń przy ognisku, które nosi rysy zarówno pogańskich obchodów święta przesilenia zimowego, jak i sensów szamańskich. Goście tańczą dookoła ogniska i uderzają ogonami w bębny, a celem tej szalonej zabawy jest magiczne przywołanie słońca. Nagle muzyka cichnie, tańce zamierają, a wszyscy spoglądają w jedną stronę: „Siedziała tam Buka. W jej okrągłych małych oczach odbijał się blask ognia, ale poza tym wyglądała jak wielka, bezkształtna, szara masa. Była o wiele większa niż w sierpniu”²³. Po chwili Buka siada na ognisku, które gasi z sykiem, kładąc kres zabawie, po czym zbliża się do lampy naftowej, która też gaśnie. Odchodzi samotna, a Too-tiki uspokajają Muminka, tłumacząc, że biedna przyszła się ogrzać i znów się rozczarowała. A zatem zarówno nieustannie wyczekujący lata i słońca Muminek, jak i „bezkształtna” potworna Buka tęsknią za ciepłem. Jest to dość zaskakujące odkrycie, zważywszy, że wcześniejsze wydarzenia zdawały się pozycjonować ich jako wrogów. W tym zimowym tomie następuje dość subtelny zwrot w relacji tych postaci, który może dostrzec doświadczony czytelnik, a który zostanie wyjaśniony w kolejnej części serii.

W *Zimie...* Buka jest zwizualizowana dość oszczędnie — na obrazie pojawia się zaledwie raz, właśnie w omówionej już scenie. Co ciekawe, nie w chwili, kiedy siada na ognisku, ale stojąc przed wciąż palącą się lampą. Wygląda podobnie jak na wcześniejszych ilustracjach, gdy z dość bezsilnym wyrazem twarzy wpatruje się w światło. Gdy dodamy do tego informacje z przekazu werbalnego, zauważymy, że wie, iż lampa za chwilę zgaśnie, i nie jest w stanie tego zmienić.

Przedostatni tom serii — *Tatuś Muminka i morze* — to pożegnanie z rodziną Muminków. Główni bohaterowie wyruszają w nim bowiem na bezludną wyspę, z której już nie powrócą, a co ciekawe, Mamusi, Tatusiowi i Muminkowi towarzyszy tylko Mała Mi. Nie ma z nimi Ryjka, Włóczykija, Migotki, Paszczaka czy Filifionki, ale za to ich śladami podąża... Buka. To w tej książce dopełni się jej werbalno-wizualny obraz i to w niej poznamy prawdziwą naturę tego Janssonowskiego „potwora”. Na samym początku tej opowieści zarysowuje się wyraźnie dychotomia postaw bohaterów — niektórzy wciąż upatrują w Buce wroga, inni zaś zdają się dzielić punkt widzenia Too-tiki.

Tom ten, przypomnijmy, rozpoczyna komiczny opis kryzysu wieku średniego, którego doświadcza Tatuś. Czuje się niepotrzebny, co go mocno frustruje, a czego nie zamierza ukrywać przed rodziną. Dlatego Bukę, która pojawia się w dolinie jeszcze przed wyprawą na wyspę, wciąż chce postrzegać jako wroga, przed którym może bronić najbliższych. I tym razem jej pierwsze pojawienie się przypomina poprzednie: niczym ogromny cień podchodzi do lampy na werandzie i wionie lodowatym zimnem. Gdy lampa gaśnie, wszystkich ogarnia przerażenie, a ona bez słowa odchodzi. Tatuś odkłada pogrzebacz, a Mamusia wypowiada słowa, które świadczą o zmianie jej stanowiska i owej binarności postaw wobec „po-

²³ *Ibidem*, s. 77.

twora”: „Boimy się Buki dlatego, że jest zimna. I dlatego, że nikogo nie lubi. Ale ona nigdy nic złego nie zrobiła”²⁴. Po raz pierwszy Mamusia wyraża eksplicytnie, iż ich reakcje są *de facto* irracjonalne i noszą znamiona lęku. Bohaterka obstaje przy swym stanowisku, gdy już w drodze na wyspę wyjaśnia synowi, że Buka jest taka, jaka jest, niekoniecznie dlatego, że ktoś ją zranił, ale dlatego, że nikt się nią nie interesował.

Do bezpośredniej konfrontacji z Buką dochodzi jednak wyłącznie w przypadku Muminka, który w tym tomie dorosłeje, rozluźnia więź z mamą i staje się wyraźnie samodzielny. Jednym z elementów owego dojrzewania są jego rozmyślania na temat Buki i próby jej zrozumienia: „Jeżeli jest ktoś, z kim nie wolno rozmawiać i o kim nie wolno mówić, to ten ktoś nie będzie miał nawet odwagi wierzyć we własne istnienie i na pewno pomału zginie”²⁵. Dalej w książce rozgrywa się rozpisany na wiele aktów spektakl specyficznego „ujarzmienia potwora”, podczas którego Buka codziennie wychodzi z morza, aby stanąć coraz bliżej lampy, specjalnie dla niej wystawianej przez Muminka na brzegu wyspy. Scena przywodzi na myśl klasyczny obraz osvajania lisa przez Małego Księcia:

Na początku siądziesz w pewnej odległości ode mnie, o tak, na trawie. Będę spoglądał na ciebie kątem oka, a ty nic nie powiesz. Mowa jest źródłem nieporozumień. Lecz każdego dnia będziesz mógł siadać trochę bliżej...²⁶

Relacja Muminka z Buką też jest cicha, przebiega bez słów, i z początku pozbawiona jest kontaktu wzrokowego — mowa staje się zbyteczna, a potrzebna staje się cierpliwość i ciekawość Innego. Buka z cowieczornych spotkań czyni rytuał i nawet wówczas, gdy brakuje nafty i Muminek nie jest w stanie zapalić sztormówki, „potwór” wychodzi na brzeg, jednoznacznie reagując na jego widok:

Nagle Buka zaczęła śpiewać. Zaintonowała swą pieśń radości i powiewając spódnicami, kiwała się w przód i w tył, jak gdyby chciała pokazać we wszystkie możliwe dla niej sposoby, że cieszy się z przyjścia Muminka. [...] Kiedy zniknęła mu z oczu, podszedł i dotknął piasku, gdzie Buka stała: wcale nie był zamrażający, ale taki sam jak zawsze²⁷.

Tak zamyka się historia Buki, niosąc z sobą dość dydaktyczne przesłanie: to samotność i ignorowanie przez innych uczyniło ją lodowatą. Ta scena nie jest opatrzona ilustracją. Jest to jeden z tych momentów, który — jak mówiła sama Jansson — każdy ma samodzielnie ukształtować we własnej fantazji²⁸.

Podsumowując, należy wskazać, że w serii książek o Muminkach napotykaemy wiele postaci, wątków i scen, których celem — zgodnie z intencją autorki — jest kreowanie atmosfery zagrożenia. Są to teksty wyraźnie dwuadresowe i w ich treści skierowanej przede wszystkim do młodszych czytelników widzimy liczne,

²⁴ T. Jansson, *Tatusz Muminka i morze*, przeł. T. Chłapowska, Warszawa 2001, s. 15.

²⁵ *Ibidem*, s. 26.

²⁶ A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, Warszawa 2002, s. 94.

²⁷ T. Jansson, *Tatusz Muminka i morze...*, s. 193–194.

²⁸ T. Jansson, *Bezpieczeństwo i strach...*, s. 8.

namacalne obiekty, które generują strach — zgodnie z przekonaniem profesjonalnych psychiatrów o jego kreatywnym oddziaływaniu. Z czasem, w kolejnych tomach, pojawia się natomiast coraz więcej komponentów fabuły, które można skojarzyć z psychologicznym lękiem — neurotyczna Filifionka czy niewidzialna Ninni²⁹ to bohaterki, których pełna charakterystyka nawiązuje do definicji lęku i otwiera się przed bardziej doświadczonym czytelnikiem. W tym kontekście interesująca jest sylwetka powszechnie utożsamianej z potworem Buki, której — jak się okazuje — odpychający, budzący strach chłód wynika z samotności i ostracyzmu. Ponadto reakcje na nią są hybrydalne — łączą własności zarówno strachu (jest konkretnym obiektem świata przedstawionego), jak i lęku (obawy są irracjonalne i wynikają z nieznamomości obiektu). Buka to postać ciekawa również z perspektywy podwójnego sposobu jej prezentacji — Jansson wykorzystuje bowiem walory ikonotekstu, aby obrazem ustrzec przed bezwarunkową wiarą w znaczenie słów.

Bibliografia

Teksty

- Jansson T., *Pamiętniki Tatusia Muminka*, przeł. T. Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2000.
 Jansson T., *Tatuś Muminka i morze*, przeł. T. Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2001.
 Jansson T., *W Dolinie Muminków*, przeł. I. Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2006.
 Jansson T., *Zima Muminków*, przeł. I. Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2000.
 Saint-Exupéry A., *Mały Księżę*, przeł. J. Szwykowski, Altaya–De Agostini, Warszawa 2002.

Opracowania

- Beckett S., *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*, Routledge, New York 2009.
 Beckett S., *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*, Routledge, New York 2012.
 Błażejowski M., *Dialog w przestrzeni kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005.
 Dymel-Trzebiatowska H., *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019.
 Hallberg K., *Literaturoznawstwo a badania nad książką obrazkową*, przeł. H. Dymel-Trzebiatowska, [w:] *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.
 Kępiński A., *Lęk*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1977.
 Jansson T., *Bezpieczeństwo i strach w książkach dla dzieci*, przeł. T. Chłapowska, „Literatura na Świecie” 1989, nr 6.
 Ługowska J., *Negatywni bohaterowie cyklu Tove Jansson wobec tradycyjnego wzorca baśni dla dzieci*, [w:] *Świat Muminków. Materiały z sesji literackiej*, NCK, Gdańsk 1995.
 Mucha D., „Inny” bohaterem utworów literackich dla dzieci i młodzieży, [w:] *Miejsce innego we współczesnych naukach o wychowaniu. Inny wobec wyzwań współczesnego świata*, red.

²⁹ Por. H. Dymel-Trzebiatowska, *op. cit.*, zwł. rozdz. *Niewidzialni i Nie ma życia bez lęku*.

- I. Chrzanowska, B. Jachimczak, D. Podgórska-Jachnik, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Łódź 2011.
- Nodelman P., *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*, Jones Hopkins University Press, Baltimore 2008.
- Olech J., *Mała Mi*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 3.
- O'Sullivan E., *Comparative Children's Literature*, Routledge, New York 2005.
- Reber A., *Słownik psychologii*, przeł. B. Janasiewicz-Kruszyńska *et al.*, Wydawnictwo „Scholar”, Warszawa 2000.
- Shavit Z., *Poetics of Children's Literature*, University of Georgia Press, Athens-Georgia 1986.
- Szewczuk W., *Słownik psychologiczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
- Wall B., *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, St. Martin's Press, New York 1991
- Westin B., *Tove Jansson. Mama Muminków*, przeł. B. Ratajczak, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2012.

Not Only about The Groke: Exemplification and Evolution of the Fear Motif in the Moomin Books by Tove Jansson

Summary

The article discusses the motif of fear in nine illustrated books about the Moomins by Tove Jansson. Methodologically, the study is a qualitative analysis from the perspective of the double address, the psychological differentiation between the concepts of fear and anxiety, and the iconotextual reading. Although Moomin Valley has been traditionally perceived as a literary arcadia, the plot of the books is surprisingly often interwoven with disasters and dangers, including a volcanic eruption, a freezing winter, a comet, floods, and frequent storms. Jansson employed these motifs — evoking fear triggered by substantive causes — in the contents addressed to inexperienced recipients. She did it intentionally and was convinced that children enjoy fear as long as the story ends happily. In this context a particularly sophisticated character is the Groke, which is usually considered as the most terrifying monster in the series. She appears in four volumes — *Finn Family Moomintroll* (1948), *The Exploits of Moominpappa* (1950), *Moominland Midwinter* (1957), *Moominpappa at Sea* (1965) — and the analysis proves that her characterization significantly evolves. Her nuanced nature is from the beginning available to more experienced readers, since it is included in the visual representation, disputing the verbal. Furthermore, the Groke appears to be a hybrid character, as she evokes both fear relating to a specific object and anxiety stemming from an unknown threat — in fact, there are no rational reasons for fearing her.

Karolina Stępień

ORCID: 0000-0003-4101-9683

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Nastoletnia kruczata przeciwko dorosłym i kulturze popularnej w *Los poseídos de Luna Picante* Martína Sancii

Słowa kluczowe: abiekt, dyskurs dziecięcy i dorosły, efekt *gore*, kultura popularna, literatura dziecięca i młodzieżowa, Martín Sancia

Keywords: abject, child and adult discourses, gore effect, popular culture, children's and young adult discourses, Martín Sancia

Praca poświęcona jest analizie argentyńskiej książki dla dzieci i młodzieży zatytułowanej *Los poseídos de Luna Picante* [Opętani z Pikantnego Księżyca¹] Martína Sancii, praktycznie niebędącej jeszcze przedmiotem zainteresowania środowiska akademickiego, w tym hiszpańskojęzycznego. Opowiadanie wydano w 2014 roku i zostało ono wyróżnione nagrodą wydawnictwa Sigmar, które doceniło między innymi „zuchwałość autora”, ze zwróceniem szczególnej uwagi na „pełną przemocy fabułę, złagodzoną przez nonsens i satyryczny ton”². Celem artykułu jest udowodnienie tezy, że to książka świadomie dążąca do zmiany schematu klasycznej literatury dziecięcej, a także implikująca konstruowanie sensów wykraczających poza główne wątki fabularne oraz oscylujących wokół rozważań na temat miejsca dziecięcego i dorosłego dyskursu w ramach socjokulturowego polisystemu. Chciałabym ukazać, że autor powieści próbuje w niej przełamać wspomniany schemat poprzez wykreowanie w świecie przedstawionym wyraż-

¹ Tłumaczenie tytułu i zamieszczonych w pracy cytatów z analizowanej książki pochodzą od autorki.

² [b.a.], *Premio Sigmar de literatura infantil y juvenil 2014*, <https://bit.ly/3kzrqhk> (dostęp: 15.03.2019).

nego rozróżnienia między dzieckiem a dorosłym, by następnie podać tę opozycję w wątpliwość, zbliżając do siebie jej bieguny i mieszając porządki.

Użyte w pracy pojęcie „schemat” zapożyczono z nauk kognitywnych. Teun A. van Dijk nazywa schematy poziomem dyskursu³ — odnoszą się one do modeli poznawczych i są to „wyidealizowane i uogólnione wzorce, które objawiają się lub aktualizują w rozmaitych wyrażeniach językowych” i które „wywołują efekty prototypowe i dają nam wycucie podstawowych kategorii”⁴. Gdy mowa o zmianie schematu, chodzi o sposoby zawiadywania modelami poznawczymi, wyróżnione przez Petera Stockwella w pracy *Poetyka kognitywna: wprowadzenie (Cognitive Poetics: An Introduction, 2002; wyd. pol. 2006)*: ich restrukturyzację, zachowywanie, wzmacnianie, akumulację, zakłócenie lub odświeżenie⁵. Pojęcie „polisystem” jest natomiast rozumiane w niniejszej pracy za Itamarem Evenem-Zoharem jako złożony układ wielorakich systemów, wzajemnie na siebie oddziałujących i tworzących heterogeniczną całość⁶.

Z uwagi na niewielką objętość nie aspiruję do zaprezentowania w artykule w pełni wyczerpującej analizy; w dużej mierze skupiam się na jednym wybranym zagadnieniu, to jest na obrazie potworności dziecka i dorosłego w prezentowanym tekście, związanej także z pojęciami inności i abiektalności. Dodatkowo, niejako kontekstowo, zasygnalizowane zostanie kilka innych aspektów, między innymi wykorzystanie w opowiadaniu grozy i efektu *gore*⁷ oraz funkcja odwołań do kultury masowej.

Przed przystąpieniem do analizy chciałabym posłużyć się fragmentem z książki Neila Gaimana *Ocean na końcu drogi (The Ocean at the End of the Lane, 2013; wyd. pol. 2013)*, w którym istotny wydaje się, obecny też w książce Sancii, problem spojrzenia na to, co dorosłe i dziecięce. Główny bohater, około ośmioletni chłopiec, rozmawia z nową przyjaciółką, tajemniczą mieszkanką domu na końcu drogi:

³ Zob. np. T.A. van Dijk, *Cognitive Processing of Literary Discourse*, „Poetics Today” 1, 1979, nr 1–2, s. 143–159.

⁴ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna: wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 46.

⁵ *Ibidem*, s. 115–116.

⁶ I. Even-Zohar, *Teoria polisystemów*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 349.

⁷ Za Katarzyną Slany „groza/horror” rozumiane są w pracy jako kategorie estetyczne, a także określenie nastroju tekstów literackich, których „głównym celem jest kreowanie strachu wizualnego, a także wzbudzenie w odbiorcy strachu moralnego i intelektualnego” — *eadem*, *Groza w literaturze dziecięcej: od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016, s. 5–6. „Efekt *gore*” natomiast Adam Horowski definiuje w odniesieniu do filmu jako „świadome włączenie w strukturę narracyjną [...] eksponowania w sposób dosłowny, drobiazgowy i skrajnie realistyczny aktów znęcania się, okaleczania, wrywania nożem, rozpadu ciała, bezczeszczenia zwłok, deformowania organów, tryskającej krwi etc. w celu wywołania w odbiorcy określonego wrażenia. Owym wrażeniem jest tu emocja wstrętu” — *idem*, *Prawda, przemoc obrazu, efekt gore. Wprowadzenie do rozważań nad kinem ekstremalnym*, [w:] *Eroryzm, groza, okrucieństwo — dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, Poznań 2008, s. 219.

— [...] Dorośli i potwory niczego się nie boją.

— Och, potwory się boją — nie zgodziła się Lettie. — Dlatego właśnie są potworami.

A co do dorosłych... [...] Wewnątrz dorośli też nie wyglądają jak dorośli. Na zewnątrz są wielcy, bezmyślni i zawsze wiedzą, co robią. W środku wyglądają tak jak zawsze. Jak wtedy, gdy byli w swoim wieku. Tak po prawdzie dorośli nie istnieją. Nie ma żadnego na całym wielkim świecie⁸.

Z przywołanego cytatu wynika, że opozycja binarna między dzieckiem a dorosłym jest tylko pozorna⁹. Jednak pomimo wielu socjokulturowych zmian, w tym procesów aduptyzacji i infantylizacji¹⁰, pozostaje ona wpisana w obowiązujący dyskurs polisystemu kulturowego. Jego częścią są dwa systemy, o różnych poziomach i strukturach: literatury uniwersalnej, to jest dorosłej, i literatury dziecięcej. To naturalnie ten pierwszy wciąż znajduje się w centrum całego polisystemu. W przypadku drugiego natomiast, choć zaobserwować można zmianę i otwarcie na to, co nowe, niektóre tematy w książkach dla dzieci wciąż traktowane są jako coś wyjątkowego. W kręgu krytyki literatury dziecięcej i młodzieżowej czy badań nad książką dla młodego odbiorcy dużo mówi się już co prawda o przełamaniu tabu, lecz wiele tekstów nadal wpisuje się w schemat klasycznej literatury dla dzieci¹¹. Wśród elementów, za pomocą których można ją scharakteryzować, Judith Hillman wyróżnia: typowe doświadczenia okresu dzieciństwa przedstawione z perspektywy dziecka; dziecięcych bohaterów; prostą fabułę skupioną na akcji; atmosferę optymizmu i niewinności (na przykład normą są szczęśliwe zakończenia)¹². Analizowana w niniejszej pracy książka stoi w sprzeczności z większością tych cech. Opowiadanie *Los poseídos de Luna Picante* zaczyna się w następujący sposób:

Historia zaczyna się źle — raną.

[...]

Raną z tych, co to obficie krwawią.

Z tych, co to odbierają życie.

⁸ N. Gaiman, *Ocean na końcu drogi*, przeł. P. Braiter, Warszawa 2013, s. 137–138.

⁹ Istotne wydaje się, że to dzieciństwo (które było „zawsze”) jest tu punktem odniesienia dla dorosłości (iluzorycznej zresztą), nie odwrotnie. Warto też zwrócić uwagę, że podważenie przez Lettie zasadności opozycji dziecko–dorosły sprawia, iż tak zdecydowane powiązanie dorosłego z potworem na początku cytowanego fragmentu w kolejnych zdaniach traci na sile, a rozróżnienie tych trzech figur — dziecka, dorosłego i potwora — zaczyna wydawać się nieuzasadnione i właściwie bezsensowne.

¹⁰ O obu tych procesach pisała między innymi Krystyna Kossakowska-Jarosz; zob. *eadem*, *Wzorce kultury masowej w książce dla dzieci*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2006, s. 32–54.

¹¹ Dowodem na potwierdzenie tej tezy mogą być chociażby rankingi sprzedaży takich książek, jak Empik czy Merlin.pl, zdominowane przez klasyki literatury dziecięcej i młodzieżowej (jak na przykład *Dzieci z Bullerbyn* Astrid Lindgren albo *Doktor Dolittle i jego zwierzęta* Hugh Loftinga) i współczesne publikacje wpisujące się w opisany dalej schemat opracowany przez Judith Hillman.

¹² P. Nodelman, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore 2008, s. 189.

Długość: 9 cm

Głębokość: 3 cm

Umiejscowienie: gardło naszego głównego bohatera

Szanse na przeżycie: żadne¹³.

To początek historii Brunona, szesnastoletniego chłopca z magicznymi zdolnościami, który w poszukiwaniu pracy przybywa do małej fikcyjnej wioski Luna Picante, położonej gdzieś w Ameryce Łacińskiej¹⁴. Wkrótce potem zostaje zamordowany i poćwiartowany. W konsekwencji części jego ciała, porozrzucane po świecie, przejmują kontrolę nad przypadkowymi ludźmi, przemieniając ich w potwory, bezmyślnie mordujące każdą napotkaną osobę. Jednocześnie próbują powrócić do wioski, w której wszystko się zaczęło, i pomścić śmierć Brunona.

Już krótkie streszczenie fabuły pokazuje, jak odległe jest opowiadanie Sancii nie tylko od schematu klasycznej literatury dziecięcej, ale także tego, co uznawane jest w tekstach skierowanych do najmłodszych za transgresyjne¹⁵.

Warto wspomnieć, że równie brutalne elementy zawiera zbiór mikroopowiadań dla dzieci tego samego autora, wydany kilka lat wcześniej i zatytułowany *Breves historias de animales sabrosos, engreídos, enamorados, malditos, venenosos, enlatados, tristes, cobardes, crueles, espinosos... (y otras historias)* [Krótkie historie o zwierzętach smacznych, napuszonych, zakochanych, przeklętych, jadowitych, zapuszkowanych, smutnych, tchórzliwych, okrutnych, ościstych... (i inne historie)]¹⁶. To, co przede wszystkim łączy owe dwie książki, to pewien zabieg metafikcyjny; poza tekstem głównym obie są bowiem współtworzone przez parateksty pochodzące od Wydawcy, takie jak prolog, przypisy, dedykacja, spis treści i motto. Już pierwsze zdania wskazują, że Wydawca z obu prologów jest postacią fikcyjną, podobnie zresztą jak Autor, jak gdyby obaj byli wewnątrztekstowym kon-

¹³ M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante*, Buenos Aires 2014, s. 12.

¹⁴ Jakkolwiek osadzenie omawianej książki w pierwotnym kontekście mogłoby doprowadzić do nowych wniosków i wzbogacić tekst o dodatkową perspektywę, ze względu na niewielką objętość pracy kwestia ta pozostaje na marginesie wyznaczonego we wstępie obszaru analizy. Warto natomiast krótko wspomnieć, że nazwa wioski, do której trafia Bruno, Luna Picante, jest jednym z niewielu (obok zwięźle opisanego tańca tanga w kałuży) bezpośrednich odniesień pozwalających powiązać główne miejsce akcji z Ameryką Łacińską — narrator informuje, że toponim pochodzi od najbardziej znanego produktu regionalnego — likieru z papryki habanero (*aji habanero*), w rzeczywistości uprawianej na terenach Meksyku, Ameryki Centralnej i Południowej. Przedmiot odrębnej analizy mogłoby więc stanowić przyjrzenie się książce Sancii z perspektywy relacji między wszechobecną w *Los poseídos de Luna Picante* kulturą globalną a kulturą argentyńską lub szerzej — latynoamerykańską.

¹⁵ Przykładowo w książce *Ethics and Children's Literature* Jani Barker, pisząc o transgresyjnych bohaterach podejmujących czasem niemoralne decyzje, wymienia Hermionę Granger z serii o Harrym Potterze, ponieważ okłamuje ona nauczyciela i łamie szkolne zasady; zob. *eadem*, *Virtuous Transgressors, Not Moral Saints: Protagonists in Contemporary Children's Literature*, [w:] *Ethics and Children's Literature*, red. C. Mills, New York-London 2016, s. 101–124.

¹⁶ M. Sancia, *Breves historias de animales sabrosos, engreídos, enamorados, malditos, venenosos, enlatados, tristes, cobardes, crueles, espinosos... (y otras historias)*, Buenos Aires 2009.

struktem odpowiadającym pozatekstowej funkcji autora opisywanej przez Michela Foucaulta¹⁷, tworzącym pomost między dwiema książkami, wykraczając poza fabułę i jednocześnie nie sięgając empirycznej rzeczywistości czytelnika.

Fikcyjny Wydawca wypowiada się o fikcyjnym Autorze bardzo niepochlebnie. W *Krótkich historiach o zwierzętach...* krytykuje pisarza niemal pod każdym względem — skarży się na tytuł, zbyt długi i nużący; na chaotyczną i nieprzemysłaną kolejność opowiadań (sam Wydawca proponuje alternatywny spis treści na ostatnich stronach książki); i wreszcie na treść historii — zbyt brutalnych dla dzieci i odwołujących się do za trudnych jego zdaniem pojęć, jak na przykład „katalepsja” czy „choroba dwubiegunowa”¹⁸. Według fikcyjnego Wydawcy literatura dziecięca powinna być zakorzeniona w pojmowaniu dzieciństwa jako utopijnej krainy niewinności. Takie jego rozumienie opisuje Astrid Męczkowska-Christiansen jako jedną z trzech ideologii dzieciństwa, tę popartą sentymentalizmem i infantyлизacją, zgodnie z którą dziecko postrzegane jest jako „wdzięczne stworzonko”¹⁹. W kontekście tekstu głównego obu utworów nie można mieć wątpliwości, że zaprezentowany w paratekście klasyczny schemat literatury dziecięcej zostaje wyśmiany i do pewnego stopnia zakłócony.

W paratekście *Los poseídos de Luna Picante* nie ma komentarzy metatekstualnych, które odnosiłyby się *explicite* do literatury dziecięcej, a Wydawca nie usiłuje narzucić swojego światopoglądu w taki sposób, w jaki robi to w zbiorze mikroopowiadań. Wciąż jednak podkreśla swoją wyższość nad Autorem i pogardliwy stosunek do dziecięcych czytelników.

Ta relacja — pozornie opozycyjna — między dzieckiem a dorosłym zdaje się niezwykle istotna, jeśli chodzi o fabułę i dwóch głównych bohaterów opowiadania. Jako pierwszego czytelnik poznaje Brunona, nastolatka o magicznych zdolnościach: obiera owoce samym tylko spojrzeniem, widzi przez drzwi, może kontrolować umysły do 15 zwierząt w tym samym czasie. Ma też zdolność uzdrawiania się za pomocą woskowiny z własnych uszu²⁰. W drugiej kolejności odbiorcy przedstawiony jest Voku Zero — *Beodo Brujo Pop de Pelo Violeta* (Fioletowłosy Pijany Czarodziej Popu). Żeby móc wykonywać swoje obowiązki, jest zobowiązany do kilku rzeczy: musi być w stanie zaśpiewać wszystkie hity muzyki pop każdego artysty, którego płyta sprzedała się w nakładzie przekraczającym dwa tysiące egzemplarzy; musi być ponad miarę agresywny, nigdy nie trzeźwieć i nie mieć łupieżu²¹.

¹⁷ M. Foucault, *Kim jest autor?*, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak et al., Warszawa 1999.

¹⁸ M. Sancia, *Breves historias de animales...*, s. 9–13.

¹⁹ A. Męczkowska-Christiansen, *Dyskursy dzieciństwa a polityka. Pomiedzy wykluczeniem a obywatelskim uczestnictwem*, „Problemy Wczesnej Edukacji” 2010, nr 2 (12), s. 32.

²⁰ M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante...*, s. 13.

²¹ *Ibidem*, s. 20.

Poprzez kontrast między Brunonem a Czarodziejem w tekście wyznaczana jest pozornie jasna granica między tym, co dziecięce, i tym, co dorosłe. Ten pierwszy związany jest z pozaludzką naturą, zwierzętami. Ze względu na swoje „zdolności” budzi przerażenie i odrazę nawet we własnych rodzicach, którzy porzucają go ze strachu, że przeszkodzi im w karierze zawodowej. Bruno jest zatem w pewnym sensie od niemowlęctwa postrzegany jako potworny, na długo zanim umrze i rozpocznie swoją krwawą krucjatę. Realizuje w tym sensie drugą z ideologii dzieciństwa opisywanych przez Męczkowską-Christiansen, zgodnie z którą dziecko porównywane jest do diabełka, istoty naznaczonej brzemieniem grzechu pierworodnego, ze skłonnościami do czynienia zła, jednym słowem — do potwora²².

Choć w rzeczywistości uzdrawiający się za pomocą własnej woskowiny Bruno jest niewinnym i niepewnym siebie chłopcem, dla dorosłych to dziecko odrażające, odnajdujące przyjemność w akcentowaniu swojej fizjologii. Przez swój związek z ludzką wydzieliną wiąże się z nieczystością; ponadto, z powodu swoich mocy, a także obojętnego stosunku do kultury popularnej i hitów wyśpiewywanych przez Pijanego Czarodzieja Popu, jest inny od pozostałych mieszkańców (choć przecież zarazem do nich podobny), a — cytując Julię Kristevę — „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc i zasad”²³. Dlatego Bruno musi umrzeć.

Voku Zero, reprezentant dyskursu dorosłego, różni się od Brunona na wiele sposobów; chociażby przez odrzucenie tego, co odpychające — nie wolno mu mieć łupieżu — albo wspomniane już jego głębokie zakorzenienie w kulturze masowej i efektywne budowanie swojej popularności w małym społeczeństwie.

Różnicę między dzieckiem a dorosłym widać wyraźnie także w wypadku przemocy, do której uciekają się obaj bohaterowie. Jak już zauważono, opowiadanie przesycane jest niezwykle krwawymi i pełnymi okrucieństwa scenami. Czarodziej postanawia zabić Brunona, kiedy dowiaduje się o jego mocach. Początkowo chce, aby chłopiec dołączył do jego „fanów”, ale Bruno odmawia grzecznie, nie-agresywnie²⁴. Niejako „za karę” zostaje zamordowany przez siedmiu zwolenników Voku Zero, a następnie rozczłonkowany przez samego Czarodzieja za pomocą magicznego zaklęcia. To ostatnie wydaje się znaczące, ponieważ przemoc wiąże się w tym przypadku bezpośrednio z językiem. To język „pijackiego błagania”²⁵, pełen zdrobnień i powtórzeń: Czarodziej zaklina każdą z części ciała Brunona, żeby odłączyła się od reszty i odleciała w dowolnym kierunku. Zaklęcie ma formę prośby, ale kierowanej do dziecka przez dorosłego — niepodlegającej dyskusji, a więc w rzeczywistości będącej retorycznie zamaskowanym poleceniem, rozkazem.

²² A. Męczkowska-Christiansen, *op. cit.*, s. 29–32.

²³ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

²⁴ M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante...*, s. 20.

²⁵ *Ibidem*, s. 23.

Jak czytamy: „Bruno rozpada się na części całkiem schludnie, pozostawiając w powietrzu drobne kropelki krwi, jakby mgiełkę albo *spray*”²⁶, przy dźwiękach muzyki towarzyszącej zakłębieniu, którą narrator porównuje do stylu Michaela Jacksona, Shakiry czy Lady Gagi²⁷. Śmierć chłopca jest niezwykle okrutna i krwawa, a jednocześnie, jak wynika z zacytowanego fragmentu, w pewnym sensie higieniczna i co więcej — akceptowalna w ramach socjokulturowej rzeczywistości wioski, jakby Czarodziej przekształcił morderstwo w swego rodzaju performance. Skandal staje się częścią oficjalnej kultury, jak u Fredrica Jamesona, gdy mówi o postmodernizmie²⁸, dyktowaną niejako rynkową koniecznością²⁹. Autorem występu jest Voku Zero, paradoksalnie przeciwny wszystkiemu, co wstrętne, nieczyste, obrzydliwe.

W tym miejscu warto zastanowić się nad celem użycia estetyki grozy i efektu *gore* w opowiadaniu Sancii. Powodów do epatowania w tekstach dla młodych odbiorców tym, co makabryczne, straszne i obrzydliwe, badacze widzą wiele: od moralizowania po sposób na konfrontację z lękiem³⁰. Nieco karnawalizowane sceny makabryczne, straszne i obrzydliwe zdają się tutaj jednak nie służyć przede wszystkim oswojeniu dziecięcych lęków, lecz raczej ośmieszeniu dorosłego, który ucieka się do przemocy, odebrania mu roli autorytetu. Kpina jest tu widoczna tym wyraźniej, że efektem *gore*, mającym na celu wywołanie w odbiorcy wstrętu, autor posługuje się w odniesieniu do postaci, która wypiera się tego, co wstrętne. Tym więc można by tłumaczyć uciekanie się w książce do horroru, a nie — jak według Violetty Wróblewskiej często bywa — bezcelową zabawą z konwencją³¹.

Jak zasygnalizowano wcześniej, poszczególne części ciała Brunona również uciekają się do przemocy, ale różni się ona od tej niejako symbolicznej, reprezentowanej przez Voku Zero, posługującego się słowami. Za przykład niech posłuży działanie nosa chłopca:

Powoli [...] nos wdrapuje się na prawe ramię kobiety, [...] która wyciąga chusteczkę z kieszeni, szuka noża wśród pobliskich straganów i unosi go w stronę swojego nosa. Nie krzyczy [...]. Jak gdyby zamiast odcinania własnego nosa, włączała albo wyłączała jakiś przełącz-

²⁶ *Ibidem*, s. 20–23.

²⁷ *Ibidem*, s. 23–24.

²⁸ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Kraków 2011, s. 5.

²⁹ T. Kozłowski, *Co szokuje Homo sapiens sapiens? Skandal i reguła konfrontacji w perspektywie ewolucyjnej*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel et al., Warszawa 2013, s. 26–27.

³⁰ Zob. np. J.R. McCort, *Introduction: Why Horror? (Or, The Importance of Being Frightened)*, [w:] *Reading in the Dark: Horror in Children's Literature and Culture*, red. J.R. McCort, Mississippi, MS 2016; K. Slany, *Subwersje dzieciństwa i infantylicyzacja dorosłości w literackim i filmowym horrorze osobowości*, „Świat Tekstów. Rocznik słupski” 14, 2016, s. 171–188; *eadem*, *Karnawalizacja grozy w folklorze dziecięcym*, „Literatura Ludowa” 2017, nr 1, s. 3–19.

³¹ V. Wróblewska, *Postmodernizm we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005...*, s. 109.

nik. Kilka sekund później jej nosa już nie ma. Zostaje po nim tylko czerwona dziura, którą szybko zajmuje nos Brunona³².

Przemoc części ciała chłopca jest irracjonalna, bezmyślna — wydaje się bezsensowna. Ręce, nogi, uszy atakują w dziki, zwierzęcy sposób. Przejmują kontrolę nad ludzkimi ciałami, żywymi i martwymi, ponieważ dążą do zemsty, ale ich brutalność nie jest niczym uzasadniona, w przeciwieństwie do okrucieństwa Voku Zero, który bronił w ten sposób swojej pozycji w hierarchii społecznej³³.

Pomimo zaprezentowanych różnic, sugerujących jasne przeciwstawienie dziecka dorosłemu, na kolejnym poziomie analizy owa binarność zaczyna wydawać się bardziej ambiwalentna. Jeśli chociażby wiązać Brunona, dziecko, ze strefą abiektu, jednoznacznej opozycji być nie może — dziecko nie wiąże się z przedmiotem, czyli Innym wobec dorosłego, który poprzez tę opozycję może zbudować swoją tożsamość — a z wy-miotem, czyli nie „mną”, nie innym, a czymś. Jak wnioskuje Jakub Rawski w artykule o dziecku jako abiekcie, dzieci to „metaforyczne, lustrzane obrazy wnętrza nas samych — indywidualnych abiektów, z którymi nie jesteśmy w stanie sobie poradzić”³⁴. Opozycja zaciera się więc, staje się bardziej ambiwalentna, jak w *Oceanie na końcu drogi* Gaimana — choć dorosły i dziecko różnią się od siebie zewnętrznie i wzajemnie widzą w sobie potwory, wewnątrz są tacy sami³⁵.

Ponadto, jak się okazuje, Bruno nie jest jedynym potwornym dzieckiem w opowiadaniu Martína Sancii, które w brutalny sposób broni się przed dyskursem władzy Pijanego Czarodzieja Popu. Wystarczy wspomnieć dziewięcioletnią Ariadnę Riglos, która przyznaje się do zamordowania 378 osób. Wśród swoich ofiar dziewczynka wymienia: Świętego Mikołaja, Dobrą Wrózkę, Kopciuszką, King Konga i Justina Biebera³⁶. W ten sposób doprowadza ona do stopniowego

³² M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante...*, s. 28–29.

³³ Opętani przez części ciała Brunona ludzie przywodzą na myśl zombie; podobnie jak ci ostatni bohaterowie *Los poseídos de Luna Picante* również naznaczeni są śmiercią — w pierwszej kolejności brutalnym morderstwem szesnastoletniego chłopca, w drugiej — i przede wszystkim — często (choć nie zawsze) sami są ożywionymi trupami, tworzącymi groteskową, destrukcyjną jedność, zwiastującą zmierzch oficjalnego dyskursu (tu: dorosłego, łączonego z kulturą masową). Jednocześnie jednak ich ataki nie mają charakteru pandemii (zasięg ograniczony jest liczbą części, na które podzielono ciało Brunona), nie chodzi tu też o całkowicie zdeindywidualizowanego obcego (jak charakteryzuje zombie Ksenia Olkusz; zob. *eadem*, *Narracje zombiecentryczne. Literatura, teoria, antropologia*, Kraków 2019, s. 44) — ofiary tragicznych wydarzeń bezpośrednio powiązane są z samym Brunonem i choć ich poszczególne działania wydają się, jak już wspomniano, irracjonalne i nieludzkie, ostatecznie prowadzą jednak do zemsty.

³⁴ J. Rawski, *Gorsząca inność. Dziecko jako abiekt*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2012, nr 4, s. 95–104.

³⁵ O dziecięcych światach skażonych tym, co „wstrętne”, pisze też Maciej Skowera; zob. *idem*, *Powrót abiektu? Odrażające baśniowe krainy* w *Księżde rzeczy utraconych Johna Connolly’ego i Labiryntie fauna Guillermo del Toro*, [w:] *Światy alternatywne. Monografia naukowa*, red. M. Błaszowska *et al.*, Kraków 2015, s. 155–163.

³⁶ M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante...*, s. 18.

unieważnienia wszystkiego, co tworzy współczesne, popularne, zachodnie imaginarium dzieciństwa i wieku nastoletniego. Ta anihilacja może być rozumiana jako jedna z taktyk „drogi w poprzek”, używając terminu Michela de Certeau, a więc jako sposób tymczasowego zawłaszczenia dyskursu generowanego przez „silniejszego” obcego (dorosłego)³⁷.

Podczas gdy dzieci jednoznacznie wypierają się porządku kultury popularnej, u Sancii przyporządkowani jej są dorośli, głównie Voku Zero. Wydaje się to ciekawe ze względu na powszechne kojarzenie literatury dziecięcej ze środkami masowego przekazu, a także podkreślaną w tekstach naukowych podatność młodych odbiorców na ich wpływ³⁸. Ryszard Waksmund, pisząc o kulturze masowej w kontekście kultury dziecięcej, stwierdza, że „dziecko łaknie kiczu i uważa go za miarę prawdziwej sztuki”³⁹; tymczasem w omawianym opowiadaniu to dorośli hołubią to, co kiczowate⁴⁰. To oni toną w komercjalizmie i nie bronią wyższych moralnie wartości, zamiast tego jako autorytety traktując gwiazdy popkultury. Dodatkowo rozmywa to opozycję między dyskursem dziecięcym a dorosłym.

Początkowo opowieść rysuje zatem wyraźnie opozycyjne postaci dziecka i dorosłego, by następnie zatrzeć granicę pomiędzy nimi, między innymi poprzez przedstawienie dziecka jako abiektu, a także ściśle powiązanie świata dorosłych z kulturą masową.

W odpowiedzi na („zamordowane” przez dzieci) sensy generowane przez oficjalny dyskurs i związane z nim ideologie *Los poseídos de Luna Picante* — w szczególności finał opowiadania — oferują bez-sens. Związany jest on z historią miłosną, której bohaterami są Bimba, nosicielka prawego ucha Brunona, i Tulús, którego częścią stał się korpus chłopca. Spotykają się w Paryżu, zakochują się w sobie niemal natychmiast, postanawiają porzucić pragnienie zemsty i zostać we Francji. Miłość i przełamanie samotności przewyciężają więc obecną w opowiadaniu grozę — zakończenie opowiada się przeciwko dehumanizacji i masowości przypisywanej tu niemal wyłącznie kulturze dorosłej. Nikt inny tylko dziecko, czy też to, co z niego pozostało po działaniach dorosłych, odbudowuje na nowo świat moralnych wartości.

Ważne wydaje się, że uczucie Bimby i Tulúsa jest niejako pozajęzykowe, wykracza poza znak w rozumieniu semiotycznym, zarówno werbalny, jak i niewerbalny: nie było między nimi miłości od pierwszego wejrzenia i nie było jej z tego powodu, że inżynier Lececito, czyli głowa Tulúsa, zginął z zamkniętymi oczami

³⁷ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008, s. XLI–XLIII, 32–39.

³⁸ Zob. np. K. Kossakowska-Jarosz, *op. cit.*, s. 34; M. Zając, *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki*, Warszawa 2000, s. 154, 162–163.

³⁹ R. Waksmund, *Kicz i literatura wysoka*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005...*, s. 68.

⁴⁰ Pisząc o kiczu w kontekście opowiadania Sancii, warto wspomnieć o ilustracjach Chavetty Lepipe, które wobec ironicznego podejścia narratora do kultury masowej można uznać za swego rodzaju cynicznie kampowy metakomentarz.

i Tulús nie mógł ich otworzyć⁴¹. Ani Tulús, ani Bimba nie potrafią też mówić. Jedyny dźwięk, jaki wydobywa się z ich ust, to krzyk, którym straszą ludzi. W ten sposób narracja kpi zresztą także z mocno nacechowanego w popkulturowej wyobraźni Paryża, miasta miłości — dla funkcjonujących poza skonwencjonalizowaną komunikacją społeczną bohaterów jest ono tylko przypadkowym punktem na mapie; to czytelnik nadaje mu znaczenie.

Ostatniego słowa w opowiadaniu odbiorca nie może zrozumieć, jest nim bowiem niewyjaśniony przez narrację zlepek sylab: *oglivén* — tak mówi Bimba do Tulúsa w odpowiedzi na jego wyznanie miłości. Zakochując się w sobie nawzajem, bohaterowie stają się indywidualnymi podmiotami — przestają być nosicielami części ciała Brunona, a zarazem nosicielami jakiegokolwiek sensu. Tak, jakby jedynym sposobem na uzyskanie wolności — w przypadku Bimby i Tulúsa od potwornej siły wyższej, w wypadku czytelnika od schematów kognitywnych tego, co dziecięce i dorosłe — było uwolnienie się od języka, od sensu, naturalnie niemożliwe poza światem fikcyjnych bohaterów.

Zasugerowany przeze mnie na początku cel implikowanego autora opowiadania — zakłócenie klasycznego schematu literatury dziecięcej (przez elementy brutalne, okrutne, a także parateksty poruszające *explicite* problem definiowania literatury dziecięcej) — w tej interpretacji nie może być więc co prawda w pełni zrealizowany, ale zdaje się przynajmniej początkiem pewnego rodzaju transgresji i zwróceniem uwagi czytelnika na dominujące w społeczeństwie wartości, a częściowo nawet na współczesne ideologie dzieciństwa. Tym sposobem tekst, czy też jego modelowy autor, rzuca wyzwanie tradycyjnej opozycji między dzieckiem a dorosłym i jeśli nie zakłóca schematu klasycznej literatury dziecięcej ani nie burzy funkcjonującego obecnie polisystemu, przynajmniej uczestniczy w ich odświeżeniu.

Bibliografia

- [b.a.], *Premio Sigmar de literatura infantil y juvenil 2014*, <https://bit.ly/3kzrqhk> (dostęp: 15.03.2019).
 Barker J.L., *Virtuous Transgressors, Not Moral Saints: Protagonists in Contemporary Children's Literature*, [w:] *Ethics and Children's Literature*, red. C. Mills, Routledge, New York-London 2016, s. 115–138.
 Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
 Dijk T.A. van, *Cognitive Processing of Literary Discourse*, „Poetics Today” 1, 1979, nr 1–2, s. 143–159.
 Even-Zohar I., *Teoria polisystemów*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 347–367.

⁴¹ M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante...*, s. 36.

- Foucault M., *Kim jest autor?*, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak et al., Aletheia, Warszawa 1999, s. 199–219.
- Gaiman N., *Ocean na końcu drogi*, przeł. P. Braiter, Wydawnictwo MAG, Warszawa 2013.
- Horowski A., *Prawda, przemoc obrazu, efekt gore. Wprowadzenie do rozważań nad kinem ekstremalnym*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo — dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2008, s. 215–226.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Kossakowska-Jarosz K., *Wzorze kultury masowej w książce dla dzieci*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Wydawnictwo SPB, Warszawa 2006, s. 32–54.
- Kozłowski T., *Co szokuje Homo sapiens sapiens? Skandal i reguła konfrontacji w perspektywie ewolucyjnej*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel et al., Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013, s. 15–28.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- McCort J.R., *Introduction: Why Horror? (Or, The Importance of Being Frightened)*, [w:] *Reading in the Dark: Horror in Children's Literature and Culture*, red. J.R. McCort, University Press of Mississippi, Mississippi, MS 2016, s. 3–36.
- Męczkowska-Christiansen A., *Dyskursy dzieciństwa a polityka. Pomiędzy wykluczeniem a obywatelskim uczeniem*, „Problemy Wczesnej Edukacji” 2010, nr 2 (12), s. 25–38.
- Nodelman P., *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2008.
- Olkusz K., *Narracje zombiecentryczne. Literatura, teoria, antropologia*, Universitas, Kraków 2019.
- Rawski J., *Gorsząca inność. Dziecko jako abiekt*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2012, nr 4, s. 95–104.
- Sancia M., *Breves historias de animales sabrosos, engreídos, enamorados, malditos, venenosos, enlatados, tristes, cobardes, crueles, espinosos... (y otras historias)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 2009.
- Sancia M., *Los poseídos de Luna Picante*, Sigmar, Buenos Aires 2014.
- Skowera M., *Powrót abiektu? Odrażające baśniowe krainy w Księdze rzeczy utraconych Johna Connolly'ego i Labiryncie fauna Guillermo del Toro*, [w:] *Światy alternatywne. Monografia naukowa*, red. M. Błaszowska et al., AT Wydawnictwo, Kraków 2015, s. 155–163.
- Slany K., *Groza w literaturze dziecięcej: od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2016.
- Slany K., *Karnawalizacja grozy w folklorze dziecięcym*, „Literatura Ludowa” 2017, nr 1, s. 3–19.
- Slany K., *Subwersje dzieciństwa i infantylizacja dorosłości w literackim i filmowym horrorze osobowości*, „Świat Tekstów. Rocznik słupski” 14, 2016, s. 171–188.
- Stockwell P., *Poetyka kognitywna: wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, Universitas, Kraków 2006.
- Waksmund R., *Kicz i literatura wysoka*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Wydawnictwo SPB, Warszawa 2006, s. 66–76.
- Wróblewska V., *Postmodernizm we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Wydawnictwo SPB, Warszawa 2006, s. 101–116.
- Zając M., *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2000.

Teen Crusade against Adults and Popular Culture in *Los poseídos de Luna Picante* by Martín Sancia

Summary

The paper focuses on an Argentinian book for children by Martín Sancia titled *Los poseídos de Luna Picante* [*The Possessed from Pungent Moon*] from 2014. The research problem revolves around the expectations about childhood and youth literature that the analysed text appears to challenge. Tools employed in this work come primarily from cognitive poetics. The study explores the ways in which the text touches upon the place of children's discourse in relation to the adults' one within the system. Among these the most engaging seem to be an image of the child as an abject, metafictional techniques, the gothic, and the gore effect. In its conclusions, the study shows that all the strategies used in the analysed texts aim to blur the boundaries between child and adult discourses and, consequently, provide a space for a non-disempowering author–reader/adult–child interaction.

Marta Niewieczerał

ORCID: 0000-0003-1501-3907

Uniwersytet Warszawski

Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy —

Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego

„Biorę życie i zamieniam w idealny kamień” — rzecz o warszawskim Bazyliisku

Słowa kluczowe: bazyliiszek, fantastyka, legenda, literatura dziecięca, literatura młodzieżowa

Keywords: Basilisk (cockatrice), Fantasy, Legend, children's literature, Young Adult literature

Bazyliiszek to słynny potwór należący do europejskiego bestiariu. Krzysztof Morta zwraca uwagę, że choć w dzisiejszych czasach „nie jest już postrzegany jako groźne zwierzę, to nie dał się zapomnieć i wyeliminować z kultury. Trafił do świata mitów, legend i fantastyki i tu ma się całkiem nieźle”¹. Wizeruńków bazyliiszka w kulturze (między innymi w literaturze i malarstwie) powstało bardzo wiele². Z popularniejszych tekstów można wymienić chociażby serie o Harrym Potterze (J.K. Rowling przedstawiła bazyliiszka jako ogromnego węża) czy Wiedźminie (pojawia się tam postać bazyliiszka, a także kuroliiszka³).

Potwór ten znany jest od bardzo dawna — jak czytamy w haśle słownikowym, pierwsze wzmianki o nim pojawiły się już w starożytności, między innymi

¹ K. Morta, *Czy bazyliiszek rumpit saxa?*, [w:] *Paradoksologia w starożytności i średniowieczu*, red. M. Wolny, M. Chudzikowska-Wołoszyn, Olsztyn 2017, s. 87.

² Co ciekawe, taką nazwę nosi realnie istniejące zwierzę — jaszczurka, którą można spotkać między innymi w Ameryce Środkowej i Ameryce Południowej. Zob. m.in. terrarium.com.pl, <https://bit.ly/3wKbM4Y>; <https://bit.ly/3iwbCJA> (dostęp: 15.01.2020).

³ Jak czytamy w powieści *Pani Jeziora*: „— Nie — Geralt uniósł potwora wyżej, by rycerz mógł się lepiej przyjrzeć. — To nie jest bazyliiszek. To jest kuroliiszek. / — A jaka różnica? / — Zasadnicza. Bazyliiszek, zwany też regulusem, jest gadem, a kuroliiszek, zwany też skoffinem albo kokatryksją, jest ornitoreptylem, to znaczy ni to gadem, ni to ptakiem” — A. Sapkowski, *Pani Jeziora*, Warszawa 2001, s. 57.

u Pliniusza Starszego, a cechą charakterystyczną bestii był śmiertcionośny wzrok, który przenikał mury; z czasem jego wizerunek skryształizował się w postać hybrydyczną — „częściowo kogucią z węzowym ogonem, powstającą z jaja starego kura wysiedzianego przez ropuchę”⁴. Obraz bazyliuszka zmieniał się jednak przez wieki⁵ w literaturze europejskiej, a opowieści o nim obecne były w legendach dotyczących wielu miast — na przykład Wiednia czy Wilna⁶. Problem z nomenklaturą powiązany jest z hybrydycznością (zmienną zależnie od przekazów) potwora, którego według internetowego *Słownika polskiej bajki ludowej* można traktować również jako wariant dwóch bestii: smoka i króla węzów⁷. Stworzenie to w literaturze polskiej związane jest przede wszystkim z dużym ośrodkiem miejskim — Warszawą⁸. Jak podaje dalej słownik:

Niewielką popularność bazyliuszka w obiegu ludowym można wytłumaczyć jego pierwotną przynależnością do bestiariów warstw wykształconych średniowiecznej i wczesnonowożytnej Europy, w konsekwencji czego znany był przede wszystkim w dużych ośrodkach, a nie na wsi, i kulturowo przynależał do (dawnego) folkloru dworskiego oraz miejskiego. W wypadku opowieści o bazyliuszku przynależałaby nie do ludowych podań wierzeniowych, a raczej dawnych legend miejskich⁹.

Bazyliuszek¹⁰ (jak się wydaje — warszawska odpowiedź na krakowskiego Smoka Wawelskiego¹¹) już w najstarszych zapisach legend warszawskich przybiera różne formy. Przedstawienie wszystkich wizerunków tego potwora nie jest jednak możliwe ze względu na ograniczoną objętość niniejszego artykułu. Co istotne, niejasny wygląd bazyliuszka pozwala na swobodne wykorzystanie jego postaci w późniejszych wersjach tej opowieści oraz innych tekstach kultury, dlatego też interesujące wydaje się nie tylko porównanie obrazu Bazyliuszka z tradycyjnych zapisów legend warszawskich (a to z nich przede wszystkim przeniknął

⁴ A. Mianecki, *Bazyliuszek*, [hasło w:] *Polska bajka ludowa. Słownik*, red. V. Wróblewska, <https://bit.ly/3wKbZoM> (dostęp: 20.01.2020).

⁵ Więcej na ten temat zob. K. Morta, *op. cit.*, s. 87–106.

⁶ Więcej na temat piszą na przykład: B.G. Sala, *W upiornym laboratorium. Homunkulus, golem, potwór Frankenstein, Mr Hyde i inni*, Olszanica 2018; G. Leszczyński, *Bazyliuszki, syreny i inne banialuki*, „Guliwer” 1997, nr 5, s. 5–9.

⁷ Zob. A. Mianecki, *op. cit.*

⁸ Szerzej na temat wprowadzenia przestrzeni miejskiej do świata przedstawionego w baśni i terminu „baśń miejska” pisze między innymi Katia Vandendorre w artykule „*Baśń miejska*”, czyli o tym, jak przestrzeń miasta zmieniła baśń, „Rocznik Komparatystyczny” 3, 2012, s. 97–114.

⁹ A. Mianecki, *op. cit.*

¹⁰ W niniejszej pracy zapis małą literą nazwy „bazyliuszek” jest stosowany w odniesieniu do bazyliuszka jako gatunku, natomiast wielką literą do konkretnego jego przedstawiciela — Bazyliuszka warszawskiego.

¹¹ Co ciekawe, Bazyliuszek pojawia się również w Krakowie, między innymi w powieści Grahama Mastertona *Bazyliuszek*. To szczególnie przykład recepcji warszawskiej legendy w kręgu anglojęzycznym. Akcja zostaje przeniesiona w zupełnie inne miejsce — do Krakowa, co jest pewnego rodzaju grą autora z utrwaloną na gruncie polskim tradycją, która traktuje Bazyliuszka jako stwora przynależnego do Warszawy.

on do omawianych przeze mnie przykładów ze współczesnej literatury, głównie skierowanej do dzieci i młodzieży), lecz także analiza potwora pojawiającego się w postmodernistycznych tekstach przy jednoczesnym skonfrontowaniu go z pierwotnym przekazem. W artykule pod uwagę wzięte zostały między innymi *Legendy warszawskie. Antologia* pod redakcją Julii Odnous oraz w wyborze Anny Marty Zdanowskiej, które prezentują nam aż sześć tradycyjnych wersji tej legendy. Przekazy te zestawiono z tekstami kultury wykorzystującymi i przekształcającymi, w mniejszym lub większym stopniu, wizerunek Bazyliuszka: między innymi projektem *Legendy Polskie Allegro* (z e-bookiem *Legendy polskie. Antologia* oraz filmem *Operacja Bazyliuszek*), powieścią Rafała Kosika *Felix, Net i Nika i pułapka nieśmiertelności* oraz *Księgą Potworów* Michała Rusinka. Umożliwia to prześledzenie ewolucji tego stworzenia w literaturze i kulturze na gruncie polskim oraz pokazuje, jak zmienia się podejście do utrwalonego obrazu w zbiorowej pamięci. Literackie trawestacje pozwalają bowiem na swobodne przekraczanie ustalonych granic i stwarzają okazję do tworzenia tekstów, które zaspokajają pierwotne pragnienie opowiadania historii na nowo. Pierwowzór staje się więc „rekwizytornią do dalszych reinterpretacji”¹². Takie działania można określić mianem praktyk transfikcjonalnych. Ksenia Olkusz zwraca uwagę, że transfikcjonalność nie jest „formą cytatu, lecz przeniesienia elementów tekstu stanowiącego pierwowzór w nowe środowisko narracyjne, umożliwiające odmienny od źródłowego rozwój fikcyjnego świata, bohaterów, lokacji czy artefaktów w toku nowej fabuły”¹³.

W antologii pod redakcją Odnous legendy warszawskie zostały ułożone chronologicznie z uwzględnieniem klucza topograficznego. I tak w rozdziale *Ulica Krzywe Koło* odnajdziemy przekazy o najsłynniejszym lokatorze tytułowego miejsca. W wersji Edmunda Jezierskiego czytamy: „to potwór, który lęgnie się z jaja zniesionego przez koguta”¹⁴. Utwór bardzo szczegółowo pokazuje, jakim ogromnym zagrożeniem jest nieznaną stwor, którego boi się całe miasteczko. Opis zabitego przez Bazyliuszka dziecka jest bardzo naturalistyczny: martwy chłopiec „był trupem zimnym i to tak zmienionym, że nawet rodzona matka go nie poznała”¹⁵. W tym wariacie, aby pokonać potwora, należy „okryć się zwierciadlaną zbroją i tak odzianemu zejść do podziemi, gdzie zazwyczaj ukrywa się Bazyliuszek, a wtedy on, gdy sam siebie w zwierciadle zobaczy, trupem padnie”¹⁶. W zamian za zwrócenie mu wolności więzień Jan Trauer zgłasza się na ochotnika, by zabić bestię. Gdy misja kończy się sukcesem, wychodzi z podziemi, trzymając w ręku

¹² W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014.

¹³ K. Olkusz, *Transfikcjonalność w literaturze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 61, 2018, nr 1, s. 159.

¹⁴ E. Jezierski, *Bazyliuszek*, [w:] *Legendy warszawskie. Antologia*, red. J. Odnous, Warszawa 2016, s. 59.

¹⁵ *Ibidem*, s. 58.

¹⁶ *Ibidem*, s. 59.

„zwierzątko wielkości kury, z szyją i łbem indyczym, a oczami żaby”¹⁷, które później zostaje spalone na oczach całego miasta. Stworzenie po śmierci jawi się jako przedziwne „zwierzątko” (nie straszliwy potwór), całkowicie już niegroźne — użycie formy deminutywnej wskazuje na pozytywne zabarwienie emocjonalne.

W każdej z interesujących nas tu wersji Bazyliszek kojarzony był z mocami nieczystymi, złem, lecz cecha ta uwidacznia się również w omawianym w dalszej części artykułu filmie *Operacja Bazyliszek*. W wariancie Oppmana czytamy:

Był to niby kogut, niby wąż. Głowę miał kogucią z ogromnym purpurowym grzebie niem w kształcie korony, szyję długą i cienką, kadłub pękaty, nastroszony, czarnymi piórami pokryty, i nogi kosmate, wysokie, zakończone łapami o ostrych olbrzymich pazurach. Ale najstraszniejsze były oczy potwora: wyłupiaste, okrągłe, do swoich ślepiów podobne, jarzące się to na czerwono, to żółto¹⁸.

Opis ten można ocenić jako dużo dokładniejszy i bardziej przerażający, słowa „niby” czynią stwora jeszcze mocniej niedookreślonym, nieznanym i niemieszczającym się w żadnych ramach. Kluczowe pozostają oczy, które są „najstraszniejsze” — w końcu to one są narzędziem do zabijania. W tej wersji skazaniec Jan Ślązak w zamian za obiecaną wolność udaje się do podziemi w celu zabicia Bazyliszka i później triumfalnie przynosi na drąg straszliwego potwora. Aby zachować groź Bazyliszka, nie zamieszczono tu fragmentu o ośmieszającym niesieniu go pod pachą (jak w wersji Jezierskiego).

W legendzie opracowanej przez Wandę Chotomską czytelnik otrzymuje następujący opis stworzenia: „Był wielki, ogromny, miał skrzydła jak nietoperz, ogon jak krokodyl, łapy zakończone szponami i takie oczy, że na kogo tylko spojrzał, ten od razu zamieniał się w kamień”¹⁹. Stwór wydaje się olbrzymi, już bardziej podobny typowemu smokowi, w dodatku, by podkreślić, jak jest niebezpieczny, czytamy, że nocami nie śpi, tylko wychodzi z lochów i przechadza się po Warszawie; spacer ten ma charakter niszczyielski:

Kamień na kamieniu, na kamieniu kamień, wszystko, co na drodze, zmiażdżę, zgniotę, złamię. Moje skrzydła ciężkie i grube pazury, zerwę wszystkie dachy, porozbijam mury. To, co było żywe, niech się martwe stanie²⁰.

Potwór w tym wariancie to wielkie zagrożenie, uprzykrzające życie mieszkańcom miasta; tak jak w legendzie o Smoku Wawelskim coraz więcej śmiałków próbuje go zgłodzić i ponosi porażkę, nie pomagają również „ofiary przebłagalne” — kury, gęsi i barany. Bestię pokonuje dopiero dziewczyna o imieniu Magda, która rusza na ratunek swojemu bratu. Zabiera ona z sobą do lochów lusterko, a niczego się niespodziewający Bazyliszek zostaje zamieniony w kamień.

¹⁷ *Ibidem*, s. 63.

¹⁸ A. Oppman, *Bazyliszek*, [w:] *Legendy warszawskie...*, s. 71.

¹⁹ W. Chotomska, *Legenda o warszawskim Bazyliszku*, [w:] *Legendy warszawskie...*, s. 96.

²⁰ *Ibidem*, s. 96–97.

Kolejne dwa warianty prezentują podobne historie do tych już omówionych. Bazyliszek opisany zostaje w nich trochę jak dinozaur, trochę jak smok; jest straszliwym potworem diabelskim, wyklutym z jaja złożonego przez siedmioletniego koguta i wysiedzianym nie przez kwokę, ale przez jadowitego węża²¹ itd. Pojawia się ponadto informacja, że bestia pilnuje ukrytych skarbów, które każdy chce zdobyć. Widoczna jest zmiana w kreowaniu postaci Bazyliszka: najpierw był potworem stanowiącym zagrożenie, gdy podejdziesz się do niego zbyt blisko, czyli naruszy się jego terytorium — dlatego często były to ciekawskie dzieci, które wpadały do jego legowiska; następnie u Chotomskiej Bazyliszka należy się jak najszybciej pozbyć, ponieważ utrudnia codzienne życie (niszczy budynki, pożera ludzi itd.), czyli wychodzi ze swojej strefy, a narusza czyjąś; później zaś potwór jest w posiadaniu czegoś cennego — pilnuje skarbów — dlatego trzeba się go pozbyć, by zdobyć to, czego strzeże. Różniący się od innych wariant, który w nieco żartobliwy sposób traktuje temat Bazyliszka, to poemat autorstwa Jana Knothea *Bajka o Bazyliszku*²² — grasującym w podziemiach potworem okazuje się kot Pafnucy należący do jednej z bohaterki utworu.

W przekazach tradycyjnych niezmienny pozostaje zabójczy wzrok potwora — wzrok, który uśmierca i zamienia każdego w kamień, jak czyniła antyczna meduza. Wyróżnia się również ulica Krzywe Koło, gdzie prawdopodobnie znajdowało się legowisko stwora. To, jak ważny był potwór dla warszawskiej społeczności, ma natomiast odzwierciedlenie w istniejącej do dziś restauracji *Bazyliszek* na Starym Mieście²³.

Współczesne utwory, w których pojawia się Bazyliszek, nie zawsze są po prostu nowszymi wariantami utrwalonych legend, lecz renarracjami²⁴, dowolnie umieszczającymi tę postać w odmiennych warunkach. Z tekstów, do których zawędrował Bazyliszek, należy wspomnieć o pozycji dla młodszych dzieci — *Księżde potworów* Michała Rusinka z barwnymi ilustracjami Daniela de Latoura. Temat bestii został potraktowany w żartobliwym stylu przez autorów zarówno tekstu, jak i ilustracji. Groźna bestia zostaje ośmieszona i zarazem oswojona, ponieważ „susia w pieluchy” i „z buzi mu pachnie nieładnie”²⁵, nie ma się więc czego bać. Jak stwierdza Violetta Wróblewska (przy okazji omawiania przemian wizerunku smoka w literaturze ludowej), „niewykluczone, że za sprawą literackiego obła-

²¹ Zob. Z. Nowak, *Bazyliszek na Krzywym Kole*, [w:] *Legendsy warszawskie...*, s. 102–108.

²² J. Knothe, *Bajka o Bazyliszku*, [w:] *Legendsy warszawskie...*, s. 81–95.

²³ To kolejne potwierdzenie, że na gruncie polskim Bazyliszek bardzo często przypomina tradycyjnego smoka. Na stronie internetowej warszawskiej restauracji znajdziemy obraz zielonego smoka w okularach i ubraniu. Zob. Restauracja Bazyliszek, <https://bit.ly/3iuqzfb> (dostęp: 19.01.2020).

²⁴ Jak podaje Kamila Kowalczyk: „poprzez renarracje rozumiane są takie teksty kultury, które bazują przede wszystkim na zakorzenionym w masowej wyobraźni (treściowym i gatunkowym) wzorcu” — *eadem*, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Wrocław 2016, s. 6.

²⁵ M. Rusinek, *Księżde potworów*, Warszawa 2016, s. [11].

skawiania bestii dochodzić ma do osławiania lęków czytelników”²⁶. Hipotetyczny adresat dzięki takiemu przedstawieniu groźnego potwora może pozbyć się lęków przed tym, co nieznanne. Kategoria grozy zostaje tutaj zatem „rozbrojona dziecięcym śmiechem”²⁷.

Wizerunek zbliżony do klasycznego, jednak również niewzbudzający grozy, zaprezentowała Nikola Kucharska w obrazkowej książce *Legendy polskie dla dzieci w obrazkach*²⁸. Potwór z głową koguta i tułowiem smoka schował się w podziemiach ulicy Krzywe Koło i tam natrafiają na niego Halszka i Maciek, później uratowani przez ojca w srebrnej zbroi.

Ciekawym przykładem dającym sposobność do przekształcenia tradycyjnego wizerunku Bazyliszka pozostaje czwarta część cyklu Rafała Kosika, zatytułowana *Felix, Net i Nika oraz pułapka nieśmiertelności*, w której autor we współczesne przygody głównych bohaterów wprowadza postaci z legend warszawskich. Policja szuka grasującego po mieście potwora nazwanego przez mieszkańców Bazyliszkiem (pojawia się najczęściej w nocy i w dodatku w podziemiach Warszawy), który tak naprawdę okazuje się maszyną z wszczepionym mózgiem umierającej żony naukowca Knipszyca. Kreaturę pierwszy raz spotyka kanalarz i wystraszony nie umie opisać jej wyglądu; miejsce wystąpienia tego zdarzenia od razu nasuwa skojarzenia, że ten nieznaną stwór to legendarny Bazyliszek. Później stwór będzie pojawiał się między innymi w metrze, w składzie win — wciąż to miejsca kojarzone z podziemiami. Postać potwora z powieści zachowuje potworną i nie-naturalną hybrydyczność, którą miał w sobie Bazyliszek z dawnych przekazów — w tym przypadku to mechaniczne ciało z mózgiem człowieka. Robot ma trzy metry wysokości, wielkie jak łyżka koparki dłonie, a z oczu/reflektorów wydobywa się zielone światło. W mieście wzrasta strach przed nieznanym stworem, pojawiają się wzmianki na jego temat w telewizji i prasie — pokazany jest mechanizm wzbudzania paniki przez media. Stwór okazuje się jednak niegroźny i jak mówią główni bohaterowie — „jego jednym grzechem jest to, jak wygląda [...]”. A wszyscy się go boją, bo ta baba nazwała go bazyliszkiem”²⁹. Lustro użyte w legendzie do zabicia potwora tutaj przewrotnie służy do jego uratowania — folia termiczna zasłania obraz łazikowi, który szuka Bazyliszka, by go zgładzić.

Postać Bazyliszka łączona jest w tekstach kultury również z powstaniem warszawskim, czego dowodem jest chociażby komiks *Legenda o Powstaniu* Tomasa Pastuszki³⁰, zamieszczony w antologii pokonkursowej wydanej z inicjatywy Muzeum Powstania Warszawskiego. Stwór, noszący znaczące imię Bazyli i będący

²⁶ V. Wróblewska, „Od potworów do znaków pustych”. *Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń 2014, s. 140.

²⁷ Zob. K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016.

²⁸ N. Kucharska, *Legendy polskie dla dzieci w obrazkach*, Warszawa 2015.

²⁹ R. Kosik, *Felix, Net i Nika oraz pułapka nieśmiertelności*, Warszawa 2009, s. 477.

³⁰ T. Pastuszka, *Legenda o Powstaniu*, [w:] *Powstanie '44 w komiksie. Antologia prac konkursowych*, koncepcja J. Ołdakowski, Warszawa 2009.

tutaj bohaterem pozytywnym, zostaje oślepiiony przez hitlerowców i traci swój śmiertcionośny wzrok, ostatekiem sił zamienia jednak umierającą Syrenkę w kamień, tym samym czyniąc ją pomnikiem i jednocześnie symbolem Warszawy. Natomiast Tomasz Bukowski uczynił stwora bohaterem swojej powieści *Obiekt R/W0036*, w której przedstawił przygody Bazyliuszka atakującego zarówno Niemców, jak i Polaków podczas powstania warszawskiego³¹.

Tradycyjne zapisy legend służą więc współczesnym twórcom jako punkt wyjścia do stworzenia czegoś nowego³². Takie podejście widoczne jest również w projekcie *Legendy polskie*, zrealizowanym pod patronatem Allegro (jednej z największych platform transakcyjnych online w Polsce). Jego twórcy starali się stworzyć kompletne uniwersum, między innymi kręcąc filmy krótkometrażowe czy opracowując dodatkowe materiały, takie jak wywiady oraz covery starych, bardzo dobrze znanych odbiorcom utworów.

Film krótkometrażowy o Bazyliuszku w reżyserii Tomasza Bagińskiego, za tytułowany *Operacja Bazyliuszek* (2016), skierowany — w przeciwieństwie do *Smoka* (2015), pierwszej części projektu Allegro, opowiadającej o Smoku Wawelskim — jest już do starszego odbiorcy. Akcja dzieje się w odległej przyszłości, a bohaterem filmu jest policjant Boguś Kołodziej, jeden z ostatnich Piastów (*sic!*). Główne role powierzono Pawłowi Domagale i Olafowi Lubaszence. Jak mówi Marcin Dyczak, dyrektor marketingu Allegro:

Potwory we współczesnej polskiej kinematografii pojawiają się bardzo rzadko, a nam zależało na stworzeniu Bazyliuszka na miarę naszych czasów, który nie jest z tektury czy plastiku. Dlatego tej części animacji poświęciliśmy dużo uwagi. W efekcie powstało skrzyżowanie ptaka, gada i owada, żartobliwie przez nas nazywane „kurczakiem”³³ — choć tak naprawdę to potwór, nad stworzeniem którego pracowało wiele osób, aby w możliwie najbardziej realistyczny sposób przedstawić postać, która zamienia ludzi w kamień³⁴.

Twórcy traktują Bazyliuszka jak stworzenie, które realnie istnieje i zagraża społeczeństwu, dlatego do walki z nim zaangażowane są służby specjalne. Co ciekawe, potwór, jak przystało na współczesne czasy, zostaje zabity za pomocą spojrzenia w telefon. Gra zaproponowana przez twórców obejmuje nie tylko zmianę fabuły i wyglądu bohaterów, lecz także pozwala zaistnieć na nowo utworom muzycznym (dzisiaj już niekiedy mniej popularnym). W czołówce filmu pojawia się piosenka *Nigdy więcej* Piotra Szczepanika, w której wybrzmiewają słowa „nigdy więcej nie patrz na mnie takim wzrokiem”, zyskujące tym samym nowe znaczenie. Podobnie dzieje się z końcowym utworem — *Mój jest ten kawałek podłogi*

³¹ T. Bukowski, *Obiekt R/W0036*, Warszawa 2009.

³² Należy również wspomnieć o licznych adaptacjach teatralnych (również muzycznych) historii o Bazyliuszku, nie są one jednak przedmiotem szczegółowej refleksji ze względu na ograniczoną objętość artykułu oraz to, że wymagają innego instrumentarium badawczego i osobnej analizy.

³³ W filmie wprost nazywany „kurczakiem na sterydach”.

³⁴ A. Stachowiak, *Bazyliuszek żyje! Allegro przedstawia kolejną polską legendę*, <https://bit.ly/3hLYlgK> (dostęp: 16.01.2020).

w aranżacji Mateusza Schmidta i wykonaniu Andrzeja Donarskiego — ten, kto podgląda „straszynm okiem cyklopa”, to w domyśle tytułowy Bazyliiszek. Wykorzystanie dawnych przebojów, które pozornie nie łączą się z daną historią, pozwala na odczytanie ich w nowym kontekście i zarazem powtórne spopularyzowanie, co jest dowodem na wielopoziomowe zabiegi twórców.

Z kolei filmową adaptacją skierowaną do młodszych odbiorów jest na przykład powstała na podstawie wersji Oppmana jeden z odcinków serialu *Baśni i bajki polskie*, produkowanego w latach 2002–2009 przez TV Studio Filmów Animowanych w Poznaniu dla TVP1³⁵, pod tytułem *Bazyliiszek* (2004). Ta animowana wersja pozbawiona jest brutalności i grozy obecnej w *Operacji Bazyliiszek*, a potwór przypomina niezbyt dużego koguta z ogonem węża i — podobnie jak w bestiariuszu Rusinka — zostaje tutaj w pewien sposób oswojony.

Filmom z serii *Legendy polskie* wyświetlanym w portalu YouTube, gdzie cieszyły się ogromną popularnością (w okresie prowadzenia niniejszych rozpoznai)³⁶, towarzyszył również e-book, w którym zawarte zostało opowiadanie *Spójrz mi w oczy* Elżbiety Cherezińskiej, inspirowane legendą o Bazyliiszk³⁷. W tej futurystycznej wizji Polska powróciła do systemu monarchicznego, a na tronie zasiada Anna Jagielonka XIII. Niekonkretna przyszłość została ubrana w tradycyjny kostium — państwo nazywa się Królestwo Polskie, pojawiają się również elementy związane ze znaną odbiorcy historią (między innymi nazwiska i imiona królów oraz królowych oraz stroje sarmackie). Wydarzenie, wokół którego osnuta jest opowieść, to wybór przez królową przyszłego małżonka i ojca następcy tronu. Jednym z gości na dworze jest tajemniczy chiński uczoney — pan Li, wynajmujący apartament przy ulicy Krzywe Koło (*sic!*). Jak się okazuje w dalszej części opowiadania, to naukowiec jest potworem chcącym podstępnie wykorzystać i zapłodnić królową, zdecydowaną na przywrócenie starej dynastii za pomocą metody pana Li, polegającej na pobraniu materiału genetycznego od jednego z dawnych królów Polski i wyhodowaniu żywego plemnika na bazie wyabstrahowanego z nich DNA. Znak szczególny Bazyliiszka zarówno w dawnych przekazach, jak i w współczesnych nawiązaniach to uśmiercające spojrzenie, dlatego w wersji Cherezińskiej pan Li swój straszliwy wzrok ukrywa pod soczewkami, dzięki którym może na co dzień normalnie patrzeć. Sposób, w jaki autorka potraktowała postać Bazyliiszka, dobrze oddaje dialog, który toczy się między panem Li a dwoma chłopcami:

³⁵ Więcej o filmowych adaptacjach baśni i bajki ludowej oraz problemów z tym związanych na przykładzie tego serialu pisze Violetta Wróblewska w artykule *Filmowe adaptacje baśni i bajek ludowych. Problemy przekładu intersemiotycznego*, „Dzieciństwo. Literatura i kultura” 1, 2019, nr 1, s. 9–29.

³⁶ Świadectwem tego jest między innymi znacząca liczba wyświetleń filmów na portalu YouTube. Przykładowo film o Bazyliiszk³⁷ zatytułowany *Operacja Bazyliiszek* ma prawie 8 milionów wyświetleń, a o Babie Jadze (pod tytułem *Jaga*) — ponad 6 milionów (stan na styczeń 2020 roku).

³⁷ Szerzej na ten temat pisałam w artykule M. Niewieczerał, *Stare i nowe miasto. Przyszłość bohaterów warszawskich legend*, „Literatura Ludowa” 63, 2019, nr 1, s. 34–35.

— Pan Li — zachnął się Paweł. — Co za banalny kryptonim bazyliuszka! Jak wszyscy daliśmy się nabrać!

— Jest pan wybrykiem natury — zadziwiająco spokojnie powiedział Piotr.

— Potworem poczętym wbrew niej — dodał bliźniak. — Jak w legendzie wyklutym pewnie z koguciego jaja!

— Oj, oj, jacy zasadniczy! — zaśmiał się Li. — Czy widzicie ogon, koguci łeb i tę całą resztę? Można to ująć inaczej, bardziej współcześnie, mówiąc, że jestem...

— Supermenem? — roześmiał mu się w twarz Paweł. — Jest pan wybrykiem natury i wynaturza pan wszystko, czego się tknie.

— Przeciwnie. Moją domeną jest doskonałość. Pigmalion chciał wyrzeźbić idealny kamień i tchnąć w niego życie, ja biorę życie i zamieniam w idealny kamień. To nie podlega dyskusji³⁸.

Pan Li/Bazyliuszek uznaje więc swoją „potworność” za doskonałość. Tak jak Pigmalion zakochał się w stworzonym przez siebie posągu, tak tutaj wydaje się, że dla pana Li ideałem jest on sam. W tej renarracji to antagonistą staje się głównym bohaterem i zyskuje nową historię, następuje całkowite odwrócenie akcentów — to nie on ma zostać pokonany, cała intryga pana Li ma na celu bowiem opanowanie Europy. Jednak i w tej opowieści Bazyliuszka spotyka ten sam los co w dawniejszych przekazach — zostaje pokonany i uwięziony w gabinecie luster, w którym to ma spojrzeć sobie w oczy, by przekonać się, kim naprawdę jest: potworem czy ideałem?

Intertekstualne zabiegi budowania opowieści prawdziwej, tworzenie prequeli oraz sequeli, dopisywanie dalszych ciągów, wydawałoby się zakończonych historii czy negowanie tradycyjnej wersji — wszystkie te działania jednocześnie budują kolejną opowieść, wokół której być może powstaną następne, zupełnie nowe. Zasadne wydaje się w tym miejscu powtórne nawiązanie do koncepcji transfikcjonalności, która wyjaśnia motywacje twórców tego typu tekstów i czynniki determinujące podejmowanych przez nich praktyk:

Kluczowy jest tu z pewnością swoisty sentyment i świadomość wpływu, jaki na kształt konwencji wywarły określone utwory, w tym te literackie, filmowe, komiksowe czy serialowe. Ogromną rolę odgrywa także odwoływanie się do znajomego imaginarium jako zbioru motywów, które można w dowolny sposób ze sobą łączyć czy odświeżać poprzez zaprezentowanie ich z odmiennej perspektywy. Nie bez znaczenia zapewne pozostaje też fakt, że wiele tekstów zawierających ikoniczne postaci konkretyzuje pewne uniwersalne reguły, dylematy i wpisanie ich we współczesny dyskurs ma znacznie większy sens niż wymyślanie nowych czy podejmowanie prób osadzenia ich w zbiorowej świadomości. Realizacje przywołujące znane postaci są zatem okazją do opowiedzenia na nowo, w odmienny sposób, czasem przewrotnie, kontrarnie, niekiedy zaś komplementarnie o bohaterach, których kojarzy prawie każdy odbiorca³⁹.

Bazyliuszek wędruje więc po różnych miejscach, różnych tekstach kultury. Jednak prawie żaden z utworów nie przewiduje dla niego happy endu. Aby świat

³⁸ E. Cherezińska, *Spójrz mi w oczy*, [w:] *Legendy polskie*, red. M. Cetnarowski, Warszawa 2015, s. 60.

³⁹ K. Olkusz, *Narracje fikcjonalne na przykładzie serialu Once Upon a Time*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017, s. 84.

odzyskał równowagę, konieczne jest zabicie odrażającego potwora. Bazyliiszek w omawianych tekstach cechuje się hybrydycznością, podlega również wielu metamorfozom i interpretacjom, aczkolwiek wciąż symbolizuje coś złego lub potwornego i nienaturalnego, co narusza porządek świata. Transfikcjonalne praktyki oraz zabawa z tradycją literacką powodują, że każda opowieść, a zarazem każdy potwór nie jest zastanym tworem, funkcjonującym jedynie jako utrwalony obraz, ale może nadal egzystować i jednocześnie ewoluować, a zarazem wyrażać te same lęki co dawne stwory.

Bibliografia

Teksty

- Bukowski T., *Obiekt R/W0036*, Wydawnictwo SOL, Warszawa 2009.
- Cherezińska E., *Spójrz mi w oczy*, [w:] *Legendy polskie*, red. M. Cetnarowski, Powergraph, Warszawa 2015, s. 28–71 [nlb].
- Chotomska W., *Legenda o warszawskim Bazyliiszk*, [w:] *Legendy warszawskie. Antologia*, red. J. Odnous, Muzeum Warszawy, Warszawa 2016, s. 96–101.
- Jezierski E., *Bazyliiszek*, [w:] *Legendy warszawskie. Antologia*, red. J. Odnous, Muzeum Warszawy, Warszawa 2016, s. 56–64.
- Knothe J., *Bajka o Bazyliiszk*, [w:] *Legendy warszawskie. Antologia*, red. J. Odnous, Muzeum Warszawy, Warszawa 2016, s. 81–95.
- Kucharska N., *Legendy polskie dla dzieci w obrazkach*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2015.
- Kosik R., *Felix, Net i Nika oraz pułapka nieśmiertelności*, Powergraph, Warszawa 2009.
- Nowak Z., *Bazyliiszek na Krzywym Kole*, [w:] *Legendy warszawskie. Antologia*, red. J. Odnous, Muzeum Warszawy, Warszawa 2016, s. 102–108.
- Oppman A., *Bazyliiszek*, [w:] *Legendy warszawskie. Antologia*, red. J. Odnous, Muzeum Warszawy, Warszawa 2016, s. 65–80.
- Pastuszka T., *Legenda o Powstaniu*, [w:] *Powstanie '44 w komiksie. Antologia prac konkursowych*, koncepcja J. Oidakowski, Egmont–Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 40–50.
- Rusinek M., *Księga potworów*, Wydawnictwo Zwierciadło, Warszawa 2016.
- Sapkowski A., *Pani Jeziora*, SuperNOWA, Warszawa 2001.

Opracowania

- Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2014.
- Kowalczyk K., *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej Trickster–Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016.
- Leszczyński G., *Bazyliiszk, syreny i inne banialuki*, „Guliwer” 1997, nr 5, s. 5–9.
- Morta K., *Czy bazyliiszek rumpit saxa?*, [w:] *Paradoksologia w starożytności i średniowieczu*, red. M. Wolny, M. Chudzikowska-Wołoszyn, Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych UWM, Olsztyn 2017, s. 87–106.

- Niewieczerzał M., *Stare i nowe miasto. Przyszłość bohaterów warszawskich legend*, „Literatura Ludowa” 63, 2019, nr 1, s. 32–39.
- Olkusz K., *Narracje transfiksjonalne na przykładzie serialu Once Upon a Time*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017, s. 81–114.
- Olkusz K., *Transfiksjonalność w literaturze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 61, 2018, nr 1, s. 159–165.
- Sala B.G., *W upiornym laboratorium. Homunkulus, golem, potwór Frankensteina, Mr Hyde i inni*, Bosz, Szymanik i Wspólnicy, Olszanica 2018.
- Slany K., *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2016.
- Vandenborre K., „Baśń miejska”, czyli o tym, jak przestrzeń miasta zmieniła baśń, „Rocznik Komparatystyczny” 3, 2012, s. 97–114.
- Wróblewska V., *Filmowe adaptacje baśni i bajek ludowych. Problemy przekładu intersemiotycznego*, „Dzieciństwo. Literatura i kultura” 1, 2019, nr 1, s. 9–29.
- Wróblewska V., „Od potworów do znaków pustych”. *Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.

Źródła internetowe

- Bazyliśzek*, reż. A. Kukuła, 2004, [w:] *Baśnie i bajki polskie*, prod. E. Sobolewska, <https://bit.ly/3eyQAbL> (dostęp: 30.01.2020).
- Miancki A., *Bazyliśzek*, [hasło w:] *Polska bajka ludowa. Słownik*, red. V. Wróblewska, <https://bit.ly/3wKbZoM> (dostęp: 20.01.2020).
- Operacja Bazyliśzek*, reż. T. Bagiński, 2016, <https://bit.ly/3BhHU3m> (dostęp: 15.02.2020).
- Stachowiak A., *Bazyliśzek żyje! Allegro przedstawią kolejną polską legendę*, <https://bit.ly/3hLYlgK> (dostęp: 16.01.2020).

“I Take Life and Turn It into a Perfect Stone” — the Story of the Warsaw Basilisk

Summary

The paper aims to examine images of the Basilisk in Polish children’s and young adult literature. It also compares the monster’s image known from traditional urban legends with its depictions in their postmodern versions. In the original variants of the legends, this creature takes various forms — supposed to be a monster that hatches from the egg laid by a rooster, it is often described as an animal the size of a hen, with a turkey neck and head and a frog’s eyes; partially a cock, partially a reptile, etc. The hybrid image of the Basilisk allows the elements of its characteristics to be used in later versions of the story and its re-workings. The analysis herein focuses on *Legendy Warszawskie. Antologia* [Warsaw Legends: An Anthology] (2016) which presents six versions of the Basilisk’s legend. These texts are juxtaposed with the project “Legends of Poland” by Allegro (e-book and a short movie *Operacja Bazyliśzek* [Operation Basilisk]), as well as with the novel *Felix, Net i Nika oraz Pułapka Nieśmiertelności* [Felix, Net and Nika and the Trap of Immortality] (2007) by Rafał Kosik, and *Księga Potworów* [The Book of Monsters] (2016) by Michał Rusinek. The author concludes that the Basilisk may be seen as a transfictional figure that transcends the boundaries of the original storyworld, which shows that — as many other legendary monsters — it should be seen not as a past phenomenon, but rather as something that still “lives” in culture and constantly evolves.

Krzysztof Rybak
ORCID: 0000-0001-8018-2622
Uniwersytet Warszawski

Minotaur, Morlok, bestia... Obrazy niemieckich żołnierzy w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*

Słowa kluczowe: polska literatura dziecięca, potworność, Zagłada, Holokaust, II wojna światowa, wojna

Keywords: Polish children's literature, monstrosity, Shoah, Holocaust, World War II, war

Wojna jest zjawiskiem chaotycznym i niezrozumiałym, zarówno dla dzieci, jak i dorosłych: trudno pojąć jej genezę, skomplikowany przebieg i skutki. Nie inaczej jej obraz kreują autorzy utworów skierowanych do niedorosłych czytelników. Aby poradzić sobie z wydarzeniami, których uczestnikami dziecięcy bohaterowie stali się mimowolnie, protagoniści odwołują się do pokładów wyobraźni, która pomaga w oswojeniu otaczającego ich świata. Z jednej strony pozwala ona zrekonstruować utraconą dziecięcą arkadię, z drugiej przekształca obce twory w znane dziecięcej imaginacji obrazy, w tym obrazy potworności¹.

Niniejszy tekst jest poświęcony właśnie tego rodzaju upiornym przedstawieniom niemieckich żołnierzy, zawartym w wybranych polskich książkach dla nie-

* Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2016–2020 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant” Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Projekt nosi tytuł „Oczami dziecka. Zagłada w polskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej po roku 1989” i jest realizowany na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego pod opieką prof. dr. hab. Grzegorza Leszczyńskiego (Wydział Polonistyki UW). Więcej informacji na stronie projektu zob. K. Rybak, *Oczami dziecka*, <https://bit.ly/2VZ0MEf> (dostęp: 27.12.2019).

¹ Tego rodzaju oswojenie świata można odnaleźć również w kulturze ludowej; zob. V. Wróblewska, „*Od potworów do znaków pustych*”. *Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń 2014, s. 7.

dorosłych o Zagładzie Żydów². W pierwszej kolejności omówię przykłady takich kreacji antagonistów, nierzadko pozbawionych wszelkich cech ludzkich, ukazując paralele łączące ich obrazy z fragmentami literatury dokumentu osobistego powstałymi w czasach II wojny światowej. Następnie rozważę zebrany materiał w kontekście tezy o „banalności zła” postawionej przez Hannah Arendt w ramach jej spostrzeżeń dotyczących natury niemieckich zbrodniarzy wojennych³.

Należy na wstępie wspomnieć, że potwornieniu ulegają nie tylko postaci antagonistów, ale też pojęcia abstrakcyjne i maszynieria wojskowa. Dzieje się tak choćby w, co prawda niemówiących o Zagładzie⁴, autobiograficznych opowiadaniach Joanny Papuzińskiej, których bohaterka i narratorka Asiunia, słysząc niejasne dla pięcioletniej dziewczynki słowo, widzi potwora: „Front tędy przeszedł — mówili bracia, a ja myślałam [...], że ten front to taki zły olbrzym z bajki, coś jakby troll [...], który szedł i ogromnymi nożyskami wszystko deptał i łamał”⁵. Również na ilustracji Macieja Szymanowicza potwór przybiera postać szarego, włochatego giganta z długim ogonem i rogami, łamiącego drzewa i niszczącego domy⁶, powraca również w przedsennych wyobrażeniach Asiuni, chowającej się przed nim pod kołdrą⁷.

Abstrakcyjny „front” to nie jedyne zjawisko, które nabiera potwornych cech: „Niemcy byli silniejsi, mieli dużo więcej żołnierzy, karabinów, armat i wszystkiego niż my. I mieli swoje straszne czołgi, żelazne potwory, które strzelały do ludzi na ulicach”⁸. Choć w tym wypadku „żelaznymi potworami” określane są czołgi,

² Poruszane w tekście zjawiska były sygnalizowane już wcześniej; zob. np. K. Rybak, *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*, Warszawa 2019, s. 87–97. O figurze odczłowieczonego nazisty w literaturze anglojęzycznej zob. m.in. L. Kokkola, *Representing the Holocaust in Children's Literature*, London 2003, s. 132–137. O podobnym zjawisku mówiła Agnieszka Karczewska w referacie *Obraz Niemców w dziecięcej literaturze o Zagładzie (od roku 2007)* wygłoszonym w trakcie konferencji „Przestrzenie literatury dla młodego czytelnika. Perspektywa niemiecka i polska” (Oświęcim, 19–20 października 2017). Niestety nie miałem okazji wysłuchać jej wystąpienia, a autorka nie opublikowała do tej pory swoich rozważań.

³ Zob. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 2010.

⁴ Twórcy książek dla dzieci o wojnie — zarówno autorzy, jak i ilustratorzy — bardzo często w swoich publikacjach przywołują figury potwora; zob. m.in. P. Beręsewicz, *Czy wojna jest dla dziewczyny?*, Łódź 2010; D. Cali, S. Bloch, *Wróg*, przeł. K. Skalska, Poznań 2014; J. Dukaj, *Wroniec*, Kraków 2009. Podobnie przedstawiani się antagoniści w utworach o uchodźcach; zob. K. Rybak, *Żyd i uchodźca. Znaczące powinowactwa narracyjne w polskiej literaturze dziecięcej ostatniej dekady*, „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty” 2017, nr 2, s. 44–62.

⁵ J. Papuzińska, *Asiunia*, Łódź 2011, s. 28.

⁶ Zob. *ibidem*.

⁷ „[...] kiedy byłam już trochę większa, zły front poszedł sobie gdzieś daleko, a może nawet całkiem przepadł. Zostały po nim tylko sterty gruzu w naszym mieście [...]. Niestety, ten zły olbrzym czasami odwiedzał nas w snach i wciąż się go baliśmy” — J. Papuzińska, *Krasnale i olbrzymy*, Łódź 2015, s. 14–15.

⁸ J. Papuzińska, *Mój tato szczęściarz*, Łódź 2014, s. 16.

a więc środki transportu i destrukcji będące w posiadaniu Niemców, autorzy często nakładają maski potworów samym żołnierzom. Wykreowani przez dorosłych pisarzy dziecięcy bohaterowie wykorzystują własną wyobraźnię i tworzą fantastyczne obrazy — często oddawane przez ilustratorów — by oswoić drastyczne zachowanie antagonistów.

Trzeba zaznaczyć, że potworność przeciwników zostaje podkreślona w wielu dostępnych w Polsce utworach, w każdym przypadku jest ona jednak realizowana w sposób szczególny; ich krótkie omówienie ułatwi podział figur na trzy grupy. Podział postaci związany jest z cechami zewnętrznymi i zakłada (1) zachowanie naturalnego wyglądu człowieka lub przekroczenie fizycznej normy, tworząc istoty zdeformowane, będące (2) całkowicie efektem imaginacji autora lub (3) nawiązaniami do innych tekstów kultury.

W pierwszej grupie znajdują się z pozoru zwykli ludzie, których potworność objawia się w wypowiedziach bohaterów lub narratora. Można wśród nich umieścić *Kotkę Brygidy* Joanny Rudniańskiej — Stańcia, gosposia głównej bohaterki, mówi bowiem o niemieckich żołnierzach „one”⁹, co rozumiem nie tylko jako wykorzystanie niskiego rejestru językowego, ale też zastosowanie uprzedmiotowiającego rodzaju nijakiego. Z kolei w *Listach w butelce* Anny Czerwińskiej-Rydel występują „bestie w niemieckich mundurach”¹⁰, a w książce o znaczącym tytule *Ta potworna wojna* Grażyny Bąkiewicz potworem nazywany jest Adolf Hitler¹¹. Wskazane strategie odczłowieczenia zakładają wydobycie na wierzch monstrualnych cech, zachowując przy tym realizm przedstawienia — również na poziomie ilustracji jak w przypadku książek Czerwińskiej-Rydel i Bąkiewicz — i nie angażując wyobraźni młodych bohaterów.

Inaczej jest w kolejnych wyłonionych grupach postaci. W drugiej zawierają się realizacje potworności fizycznej, objawiającej się odstępstwem od normy, niebędące jednak odwołaniami do znanych z kultury stworzeń. Taką postacią można odnaleźć w *Rutce* Joanny Fabickiej — w negatywnym świetle przedstawiony zostaje przewodniczący Rady Żydowskiej łódzkiego getta Chaim Morechaj Rumkowski, którego ostrej krytyki i utożsamienia z nazistami można się doszukać choćby w *Dzienniku* Dawida Sierakowiaka¹². Rumkowski zostaje przez Fabicką ukazany jako latający upiór pożerający motyle, zwany „Białym Panem”¹³, postać wymyka się jednak jednoznaczny interpretacjom. Anna Pekańec twierdzi enigmatycznie, że pożeranie motyli w *Rutce* to „metafora niezwykle czytelna dla dorosłych

⁹ Zob. J. Rudniańska, *Kotka Brygidy*, Lasek 2007, s. 35, 58, 72.

¹⁰ A. Czerwińska-Rydel, *Listy w butelce. Opowieść o Irenie Sendlerowej*, Łódź 2018, s. 73.

¹¹ Zob. G. Bąkiewicz, *Ale historia... Ta potworna wojna*, Warszawa 2019, s. 54.

¹² W pisany w łódzkim getcie dzienniku kilkunastoletni Dawid Sierakowiak stwierdził, że „lepszego od Rumkowskiego nie mogli sobie Niemcy znaleźć”, a jedną z jego przemów określił „prawdziwie »führerowską«” — *idem*, *Dziennik*, oprac. E. Wiatr, A. Sitarek, Warszawa 2016, s. 179, 188.

¹³ Zob. J. Fabicka, *Rutka*, Warszawa 2016, s. 105, 142–144.

i stanowiąca punkt wyjścia do dyskusji z młodymi czytelnikami”¹⁴. Katarzyna Slany widzi w tej kreacji „mocno zarysowaną postać”, podlegającą — jak inne elementy pejzażu getta — „interpretacji tylko przez dojrzałego odbiorcę, wyposażonego w ogólną wiedzę o Holokauście, jednak nawet wówczas jest to interpretacja intuicyjna”¹⁵. Maciej Skowera twierdzi natomiast, że Fabicka inspirowała się postacią greckiego boga Kronosa, pożerającego własne dzieci¹⁶. Tak nieoczywiste konotacje postaci Rumkowskiego mogą wiązać się z jego statusem — z jednej strony był to bowiem najważniejszy Żyd łódzkiego getta, podobnie jak jego pobratymcy skazany na Zagładę, choć próbujący odsunąć w czasie swoją śmierć, wykonując polecenia Niemców; z drugiej został upamiętniony — zarówno w literaturze dokumentu osobistego (Sierakowiak), jak i beletrystyce (*Kupiec łódzki* Adolfa Rudnickiego i *Fabryka mucholapek* Andrzeja Barta¹⁷) — jako postać negatywna. Podobnie niejednoznaczną genezę mają odczłowieczeni żołnierze, których często na poziomie ilustracji reprezentują czarne oficerki. Katarzyna Wądolny-Tatar wskazuje, że te elementy ilustracji używane są w kategorii synekdochy¹⁸, sam zaś traktując je jako wyraz potworności, zakładającej gigantyczne rozmiary antagonistów — takie obrazy można odnaleźć w *Jest taka historia* Beaty Ostrowickiej z ilustracjami Joli Richter-Magnuszewskiej czy *Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać* (*Bruno. Il bambino che imparò a volare*, 2012; wyd. pol. 2016) Nadii Terranovy i Ofry Amit¹⁹.

Ostatnią grupę tworzą modyfikacje figur znanych z tekstów kultury, takich jak mity i literatura fantastyczna. Mitologiczne harpie przypominają niemieccy żołnierze przedstawieni przez Joannę Concejo w książce obrazkowej *Dym* (*Fume*,

¹⁴ A. Pekaniec, *Dwie opowieści o wojnie, Holokauście i nie tylko*. Kotka Brygidy Joanny Rudniańskiej i Rutka Joanny Fabickiej, „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty” 2017, nr 1, s. 18. Ten motyw nie jest obcy w mówieniu o Zagładzie — o krematoriach w Oświęcimiu pisze izraelski historyk Otto Dov Kulka: „Okrażałem je, jak ćma okraża płomień, wiedząc, że wpadnięcie weń jest nieuniknione, a mimo to ciągle krążyłem wokół, chcąc, nie chcąc — nie zależało to ode mnie — podczas gdy wszyscy moi znajomi, motyle, nie wszyscy, ale prawie wszyscy trafili tam i stamtąd nie wyszli” — *idem, Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, przeł. M. Szczubiałka, Wołowiec 2014, s. 27.

¹⁵ K. Slany, Rutka Joanny Fabickiej jako przykład postpamięciowej literatury dla dzieci, „Maska” 2017, nr 35, s. 87.

¹⁶ Zob. M. Skowera, *Rutka*, [hasło w:] *Our Mythical Childhood Survey*, <https://bit.ly/3ioCNFR> (dostęp: 27.12.2019).

¹⁷ Zob. A. Rudnicki, *Kupiec łódzki*, [w:] *idem, Kupiec łódzki. Niebieskie kartki*, Warszawa 1963, s. 8–51. W powieści Barta Rumkowski nazywany jest między innymi „Chaimem Groźnym” i „potworem” — *idem, Fabryka mucholapek*, Warszawa 2008, s. 60, 160.

¹⁸ Zob. K. Wądolny-Tatar, *Synekdocha jako trop wizualny w książkowych ilustracjach dla dzieci (na przykładzie wybranych narracji słowa i obrazu o drugiej wojnie światowej)*, [w:] *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. A. Ungeheuer-Gołąb, U. Kopeć, Rzeszów 2016, s. 169–170.

¹⁹ Zob. B. Ostrowicka, *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku*, Łódź 2012, s. 54–55; N. Terranova, O. Amit, *Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać*, przeł. J. Wajs, Wrocław 2016 [b.n.s.].

2008; wyd. pol. 2011), ukazani jako latające postaci z ostrymi dziobami i czarnymi, gęsto opierzonymi skrzydłami zamiast rąk²⁰. Za tą interpretacją ilustracji Concejo przemawia nie tylko ich wygląd (harpie były najczęściej przedstawiane pod postacią uskrzydłonych kobiet albo ptaków z ludzką głową), ale również natura tych stworzeń — porywały one bowiem dzieci i dusze²¹. Natomiast w *Bezsenności Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali postać mitologicznego Minotaura przyjmują między innymi niemieccy żołnierze „grasujący” w łódzkim getcie. W czasie ucieczki przed jednym z nich tytułowa bohaterka wraz z przyjaciółmi biegnie dobrze znanymi uliczkami i przejściami „labiryntu bałuckich domów, szop i komórek”²². Literacki opis uzupełnia ilustracja Joanny Rusinek, na której widać uciekające dzieci, a za nimi cień goniącego je mężczyzny. Potworność Niemca sugeruje nie tylko ciemna sylwetka, lecz także ręce ułożone w kształt przypominający rogi Minotaura. Ponadto w oczach dziewczynki mitologicznym potworem staje się Rumkowski — 5 września 1942 roku rozpoczęła się bowiem „Wielka Szpera”, w ramach której okupant chciał się pozbyć osób niezdolnych do pracy:

Pewnego dnia najważniejszy człowiek w getcie, [...] Rumkowski, którego wszyscy się bali, ale go słuchali, powiedział, że muszą oddać dzieci i starych ludzi. Jutka wiedziała, że ten potwór Minotaur chce ich pożreć. [...] wiedziała, że potwór — człowiek z głową byka — chce pożreć dzieci i ich babcie, i dziadków²³.

Rumkowski w oczach Jutki staje się ludożerczym, potwornym Minotaurem i mimo że jest Żydem, to w *Bezsenności Jutki* — podobnie jak w *Rutce Fabickiej* — zostaje odczłowieczony i wpisany w krąg antagonistów, skutecznie realizuje bowiem politykę nazistowską.

W *Arce czasu* Marcina Szczygielskiego świat getta i niemieckiej okupacji w Warszawie widzimy oczami Rafała, miłośnika książek, szczególnie fantastyki. Chłopiec czyta między innymi *Wehikuł czasu* (*The Time Machine*, 1895; wyd. pol. 1899) Herberta George’a Wellsa, który wpłynął na niego tak mocno, że zaczął postrzegać otaczający go świat przez pryzmat powieściowych wydarzeń. Z perspektywy chłopca niemieccy żołnierze są w związku z tym potwornymi, groźnymi i szpetnymi „Morlokami”, a Żydzi „Elojami” — białymi, czystymi istotami terroryzowanymi przez tych pierwszych²⁴. Siła wyobraźni i wrażliwość czytelnicza

²⁰ A. Fortes, J. Concejo, *Dym*, przeł. B. Haniec, Toruń 2011, [b.n.s.]. Choć Jędrzej Wijas widzi w nich „czarne kruki o zimnym spojrzeniu”, ilustracja Concejo wydaje się otwarta na interpretację — *idem*, *Mała opowieść o wielkiej historii. Refleksje na marginesie książki „Dym” Antonia Fortesa i Joanny Concejo*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji*, red. U. Chęcińska, Szczecin 2016, s. 254.

²¹ P. Grimal, *Harpie*, [hasło w:] *idem*, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. J. Łanowski, przeł. M. Bronarska et al., Wrocław 2008, s. 119.

²² D. Combrzyńska-Nogala, *Bezsenność Jutki*, Łódź 2012, s. 49. Bałuty to jedna z dzielnic Łodzi.

²³ *Ibidem*, s. 66.

²⁴ M. Szczygielski, *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz*, Warszawa 2013, s. 35–36.

chłopca sprawiły, że postrzegana przez niego rzeczywistość to świat zdominowany przez strasznych czarnych „Morloków”, którzy „pożerają” jasnych „Elojów” — jak zauważa Rafał, „widocznie taka jest natura Morloków, muszą zabijać”²⁵.

W literaturze dziecięcej pojawia się również postać Frankenstein (nie jego potwora!). W *Ostatnim przedstawieniu panny Esterki*, książce obrazkowej Adama Jaromira z ilustracjami Gabrieli Cichowskiej, jeden z wychowanków Korczakowskiego Domu Sierot wspomina spotkanie z tą postacią:

— Opowiedz tę o Frankensteinie — prosi Chaim.

— Dobra... [...] Wtedy jeszcze mieszkaliśmy na Lesznie. [...] Mur jest tam z jednej strony z kamienia, a z drugiej z desek. W jednym miejscu... szpara. Wecisiałem w nią nogę i — siup! — na drugą stronę. [...] Potem biegłem na rynek, kupowałem kilka bochenków chleba, biegłem z powrotem i przerzucałem je na drugą stronę. [...] Lecz raz zostałem przyłapany. Złapał mnie Frankenstein. Zbił i zabrał cały towar²⁶.

Podobnie dosadny opis działalności „Frankenstein”, „tego potwora z książek”²⁷, można odnaleźć w powieści Adama Michejdy *Skarb getta* z serii „Pilny na Tropie”, w której strażnik nazywany jest „diabelskim okrutnikiem”²⁸. Przy tej okazji warto odwołać się do literatury dokumentu osobistego tworzonej przez Żydów zmuszonych do przeniesienia się w obręb granic warszawskiego getta, postać Frankenstein jest bowiem związana z tym miejscem²⁹. Jak czytamy w zapisach Racheli Auerbach:

Mianem [Frankenstein — K.R.] ochrzcili pewnego żandarma policjanci żydowscy, a w ślad za nimi przyjęli je [...] interesanci wylotów, szmuglerzy żydowscy i polscy, sami nawet koledzy niemieccy. Powierzchnością i postawą gość ten w niczym nie przypomina filmowego potwora, granego [...] tak sugestywnie przez Borysa Karloffa. Jest to podobno człeczyna raczej niepozorny, niewysoki, o szczupłych plecach, wąskiej twarzy i długim nosie przy nieco tylko dziwniejszych, małych, niespokojnie biegających oczach. Ma on małą słabość. Lubi strzelać do tłumu³⁰.

Tak wyrażane potworne nacechowanie niemieckich żołnierzy często występuje w zapisach świadków Zagłady — Auerbach pisze również o „bestii”, która „nie pozwala nawet umrzeć tak, jak się chce” oraz „bestii z karabinem”³¹; po podobne metafory sięgają Chaim Aron Kapłan (na przykład „niemiecka bestia”, „ok-

²⁵ *Ibidem*, s. 203. Warto dodać, że niezwyklej siły postrzeganiu świata przez Rafała dodają ilustracje Daniela de Latoura, prezentujące przerażające, czarne sylwetki „Morloków”.

²⁶ A. Jaromir, G. Cichowska, *Ostatnie przedstawienie panny Esterki*, Poznań 2014, s. 42–43.

²⁷ A. Michejda, *Pilny na tropie. Skarb getta*, Warszawa 2019, s. 140.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Zob. J.H. Issinger, *Frankenstein w warszawskim getcie. Historia i legenda*, przeł. M. Półroła, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2016, nr 12, s. 187–208.

³⁰ R. Auerbach, *Pisma z getta warszawskiego*, oprac. K. Szymaniak, Warszawa 2016, s. 156–157. Aktor Boris Karloff znany jest z serii filmów, w których wcielił się w postać potwora Frankenstein: *Frankenstein* (1931), *Naręczona Frankenstein* (znany też jako *Powrót Frankenstein*, 1935) i *Syn Frankenstein* (1939).

³¹ *Ibidem*, s. 210–211.

rutny drapieżnik³²) oraz Abraham Lewin (między innymi „hitlerowska bestia”, „niemiecka nazistowska blond bestia” i „nazistowski potwór³³”).

Podobnie jak świadkowie i ofiary Zagłady autorzy prozy dziecięcej nie szczęśliwie określą odczłowieczających Niemców. Powielenie form występujących w literaturze dokumentu osobistego można uznać za — zapewne nieświadomy — zabieg zbliżający współczesne utwory literackie i świadectwa ofiar, nie tylko osadzający teksty przeznaczone dla młodego odbiorcy w realiach historycznych, ale też odzwierciedlający nastroje ofiar Zagłady. Warto zastanowić się więc nad ideologicznym znaczeniem wykorzystania potworów w prozie historycznej, która kształtuje światopogląd projektowanego niedorośłego czytelnika. Odczłowieczenie niemieckich żołnierzy można wpisać w nurt stereotypizacji grup narodowościowych, o czym w kontekście literatury dziecięcej pisały Gertruda Skotnicka i Joanna Papuzińska³⁴. Taka stereotypizacja jest wciąż żywa w rodzimej twórczości, trudno bowiem natrafić na utwory prezentujące skomplikowany świat wartości i moralnej dwuznaczności, zarówno po stronie niemieckiej, jak i polskiej czy żydowskiej. Choć stereotypy narodowe obecne w kulturze dziecięcej są niezwykle ciekawym zagadnieniem, chciałbym się skupić na wykorzystaniu figury potwora w kontekście natury sprawców. Czy nie jest bowiem tak, że prezentując Niemców jako monstra, autorzy sugerują, iż Zagłada została spowodowana przez nieludzkie, wręcz fantastyczne siły?

W pracach badaczy Zagłady pojawia się sugestia, aby nie mówić o nazistowskich zbrodniarzach jako o potworach, byli oni raczej „zwykłymi” ludźmi, w „każdym z nas” istnieje bowiem pierwiastek zła, który może doprowadzić do ludobójstwa. Problem ten stał się głównym tematem rozprawy Arendt zatytułowanej *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła* (*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1963; wyd. pol. 1987). We wstępie niniejszego tekstu wskazałem, że dziecięcy protagoniści odwołują się do pokładów wyobraźni, która pomaga w oswojeniu tego, co dzieje się wokół nich. Podobnie czynili dorośli, dla których Zagłada była trudna do pojęcia, w związku z czym jej sprawcy zostali pozbawieni cech ludzkich — taki obraz wyłania się z relacji filozofki, poświęconej procesowi Adolfa Eichmanna, jednego z nazistowskich zbrodniarzy, którzy zostali osądzeni i skazani. Jak jednak dowodzi autorka, u podłoża Zagłady legła „ba-

³² C.A. Kapłan, *Dziennik 1939. Megila życia*, przeł. i oprac. B. Górecka, Warszawa 2019, s. 65, 84. W innym miejscu Kapłan pisze, że „bestialstwo w stosunku do Żydów to narodowy obowiązek” Niemców — *ibidem*, s. 186. W relacji autora nie brakuje jednak przeciwnych, z pozoru realistycznych (ironicznych?), opisów okupanta: „Niemcy, którzy wkroczyli do miasta [Warszawy — K.R.], zadziwiają twarzami tryskającymi zdrowiem, świetnym umundurowaniem, rysami pełnymi godności i piękna” — *ibidem*, s. 121.

³³ A. Lewin, *Dziennik*, oprac. K. Person, Warszawa 2016, s. 96, 270, 137, 149.

³⁴ Zob. G. Skotnicka, *Barwy przeszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939–1989*, Gdańsk 2008, s. 53–57; J. Papuzińska, „My i oni”, czyli stereotypy narodowe w polskiej literaturze dziecięcej, [w:] *eadem*, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996, s. 102–105.

nalność zła”, a nie nieludzkie usposobienie jej sprawców. Rekonstrukcja procesu i towarzyszących mu wydarzeń jasno wskazuje na stosunek opinii publicznej do Eichmanna: jest on nazywany „potworem” o „nienasyconej żądzy krwi”³⁵. Choć to emocjonalne porównanie może być zrozumiałe, zwłaszcza w kontekście działalności nie tylko Eichmanna, ale i całej maszynierii Zagłady, Arendt przytacza również wyniki badań psychiatrów, którzy uznali go za „normalnego”³⁶, i demaskuje „potworność” zarzucaną mu przez niektórych komentatorów³⁷, odrzuconą natomiast przez sędziów i samego oskarżonego³⁸. Badaczka konkluduje:

kłopot z Eichmannem polegał na tym, że ludzie takich jak on było bardzo wielu, a nie byli oni sadystami ani osobnikami perwersyjnymi, byli natomiast — i wciąż są — okropnie i przerażająco normalni³⁹.

W miejscu „przerażająco normalnych” niemieckich żołnierzy w polskiej literaturze pojawiają się jednak potworni naziści, należy więc stwierdzić, że zdaniem twórców na taką banalność zła najwyraźniej nie są gotowi młodzi odbiorcy. Wydaje się, że autorzy nakładają antagonistom maski potworności, by wykluczyć zbrodniarzy ze wspólnoty, pozostawić ich na marginesie kultury i cywilizacji, a tym samym zlokalizować przyczyny Zagłady poza ludzkim rozumem i aksjologią. W dominacji tego rodzaju konwencji widzę jednak zagrożenie, może to bowiem prowadzić do fałszywego pocieszenia, że Zagłada lub inne, równie dramatyczne wydarzenie, już się nie powtórzy, gdyż jej sprawcy wpisywani są w sferę fantastyki, a sam przebieg wydarzeń nabiera cech niesamowitości. Tego rodzaju strategia może ponadto wpłynąć na projektowanego czytelnika dziecięcego, który w każdym przeciwniku będzie mógł dostrzec wyłącznie potwora, a nie drugiego człowieka.

Bibliografia

Teksty

- Auerbach R., *Pisma z getta warszawskiego*, oprac. K. Szymaniak, ŻIH, Warszawa 2016.
 Bart A., *Fabryka mucholapek*, W.A.B., Warszawa 2008.
 Bąkiewicz G., *Ale historia... Ta potworna wojna*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2019.
 Beręsewicz P., *Czy wojna jest dla dziewczyn?*, Literatura, Łódź 2010.
 Cali D., Bloch S., *Wróg*, przeł. K. Skalska, Zakamarki, Poznań 2014.
 Combrzyńska-Nogała D., *Bezsensowność Jutki*, Literatura, Łódź 2012.
 Czerwińska-Rydel A., *Listy w butelce. Opowieść o Irenie Sendlerowej*, Literatura, Łódź 2018.
 Dukaj J., *Wroniec*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

³⁵ Zob. H. Arendt, *op. cit.*, s. 14, 321.

³⁶ Zob. *ibidem*, s. 36.

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 72.

³⁸ Zob. *ibidem*, s. 319, 358.

³⁹ *Ibidem*, s. 359.

- Fabicka J., *Rutka*, Agora SA, Warszawa 2016.
- Fortes A., Concejo J., *Dym*, przeł. B. Haniec, Tako, Toruń 2011.
- Jaromir A., Cichowska G., *Ostatnie przedstawienie panny Esterki*, Media Rodzina, Poznań 2014.
- Kaplan C.A., *Dziennik 1939. Megila życia*, przeł. i oprac. B. Górecka, ŻIH, Warszawa 2019.
- Kulka O.D., *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślania o pamięci i wyobraźni*, przeł. M. Szczubiałka, Czarne, Wołowiec 2014.
- Lewin A., *Dziennik*, oprac. K. Person, ŻIH, Warszawa 2016.
- Michejda A., *Skarb getta*, Oficyna 4em, Warszawa 2019.
- Ostrowicka B., *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku*, Literatura, Łódź 2012.
- Papuzińska J., *Asiunia*, Literatura, Łódź 2011.
- Papuzińska J., *Krasnale i olbrzymy*, Literatura, Łódź 2015.
- Papuzińska J., *Mój tato szczęściarz*, Literatura, Łódź 2014.
- Rudniańska J., *Kotka Brygidy*, Pierwsze, Lasek 2007.
- Rudnicki A., *Kupiec łódzki*, [w:] *idem, Kupiec łódzki. Niebieskie kartki*, PIW, Warszawa 1963, s. 8–51.
- Szczygielski M., *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz*, Wydawnictwo Piotra Marciszuka STENTOR, Warszawa 2013.
- Sierakowiak D., *Dziennik*, oprac. E. Wiatr, A. Sitarek, ŻIH, Warszawa 2016.
- Terranova N., Amit O., *Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać*, przeł. J. Wajs, Format, Wrocław 2016.

Opracowania

- Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Znak, Kraków 2010.
- Grimal P., *Harpie*, [hasło w:] *idem, Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. J. Łanowski, przeł. M. Bronarska et al., Wrocław 2008, s. 119.
- Issinger J.H., *Frankenstein w warszawskim getcie. Historia i legenda*, przeł. M. Pórola, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2016, nr 12, s. 187–208.
- Kokkola L., *Representing the Holocaust in Children's Literature*, Routledge, London 2003.
- Papuzińska J., *Dziecko w świecie emocji literackich*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 1996.
- Pekaniec A., *Dwie opowieści o wojnie, Holokauście i nie tylko*. *Kotka Brygidy Joanny Rudniańskiej i Rutka Joanny Fabickiej*, „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty” 2017, nr 1, s. 8–29.
- Rybak K., *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*, WUW, Warszawa 2019.
- Rybak K., *Oczami dziecka*, <https://bit.ly/2VZ0MEf> (dostęp: 27.12.2019).
- Rybak K., *Żyd i uchodźca. Znaczące powinowactwa narracyjne w polskiej literaturze dziecięcej ostatniej dekady*, „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty” 2017, nr 2, s. 44–62.
- Skotnicka G., *Barwy przeszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939–1989*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Skowera M., *Rutka*, [hasło w:] *Our Mythical Childhood Survey*, <https://bit.ly/3ioCNFR> (dostęp: 27.12.2019).
- Slany K., *Rutka Joanny Fabickiej jako przykład postpamięciowej literatury dla dzieci*, „Maska” 2017, nr 35, s. 81–94.
- Wądołny-Tatar K., *Synekdocha jako trop wizualny w książkowych ilustracjach dla dzieci (na przykładzie wybranych narracji słowa i obrazu o drugiej wojnie światowej)*, [w:] *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. A. Ungeheuer-Gołąb, U. Kopeć, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 164–176.

Wijas J., *Mała opowieść o wielkiej historii. Refleksje na marginesie książki „Dym” Antóna Fortesa i Joanny Concejo*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji*, red. U. Chęcińska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2016, s. 249–260.
Wróblewska V., „*Od potworów do znaków pustych*”. *Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

Minotaur, Morlock, a Beast... Images of German Soldiers in Polish Children's Literature about the Holocaust

Summary

The aim of the article is to create a 'bestiary' of monstrous German soldiers appearing in Polish Holocaust children's literature of the 21st century. Body of analyzed works consists of *Rutka* by Joanna Fabicka, *Bezsenność Jutki* by Dorota Combrzyńska-Nogala, and *Arka czasu* by Marcin Szczygielski, among others. The figures of monstrosity were divided into three groups, as the characters (1) preserve the natural appearance of a man, or exceed the physical norm as being (2) the result of the author's imagination or (3) references to other cultural texts. The negative and inhuman way of depicting the antagonists raises a certain doubt, caused by the reading of *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* by Hannah Arendt — the final part of the article is devoted to the problem expressed in the subtitle of her work.

Natalia Panuszewska

ORCID: 0000-0002-2041-7677

Uniwersytet Warszawski

Koszmar władzy. Potworność we *Wroncu* Jacka Dukaja

Słowa kluczowe: Jacek Dukaj, potwór, wyobraźnia, stan wojenny

Keywords: Jacek Dukaj, monster, imagination, martial law

Wroniec Jacka Dukaja to momentami makabryczna baśń o stanie wojennym¹. Pewnej grudniowej nocy ojciec kilkuletniego Adasia, głównego bohatera powieści, zostaje porwany przez tytułowego Wronca, będącego ucieleśnieniem autorytarnej władzy. Chłopiec, pragnący odzyskać swoją rodzinę, zostaje tym samym zmuszony do walki z kierowanym przez Wronca krwawym systemem. Zanim w końcu Adaś stanie przed obliczem Wronca, musi się najpierw zmierzyć z agresywnymi, gotowymi do stosowania przemocy oddziałami na usługach potwora, które polują na niego zarówno we dnie, jak i w nocy. Jedyne, co pozwala chłopcu przetrwać próby, jest potęga jego wyobraźni.

Celem niniejszego artykułu jest analiza spotworniałych i wynaturzonych przez dziecięcą imaginację przejawów władzy, które — choć świat przedstawiony *Wronca* jest fantastyczny — zakorzenione są w świecie rzeczywistym: ich nazwy, zachowanie bądź pewne cechy wyglądu odsyłają do kontekstu historycznego zewnętrznego wobec tekstu powieści. Podjęta zostanie również kwestia roli dziecięcej wyobraźni w kreowaniu świata przedstawionego — i tego, co się dzieje, kiedy zostaje ona ograniczona.

¹ Por. P. Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice 2017, s. 166–167; P. Zańko, *Bajka niedokończona* — *Wroniec Jacka Dukaja*, „Ex Nihilo: Periodyk Młodych Religioznawców” 2011, nr 1 (5), s. 100–113.

Wrońcowe monstra

Potwory pojawiające się na kartach *Wrońca* są niezwykle charakterystyczne: wszystkie stanowią przetworzenie istniejących realnie struktur związanych ze stanem wojennym oraz codzienną rzeczywistością PRL-u. Są więc upostacowanymi przejawami autorytarnej władzy, które w ramach powieści zostały wyolbrzymione i zdeformowane przez dziecięcą wyobraźnię głównego bohatera². Tym samym można uznać, że ich „potworność” wynika ze skonfrontowania młodego protagonisty z czynnikiem traumatyzującym³. Oznaczałoby to, że dziecięca imaginacja poddała przekształceniom niezrozumiałe elementy opresyjnego systemu, który niespodziewanie wdarł się do znajomego, codziennego świata Adasia⁴, co w efekcie pozwoliło na nadanie im łatwiejszych do zrozumienia — i zneutralizowania — form⁵.

Potwory we *Wrońcu* wykreowano zgodnie z konwencjonalnym wyobrażeniem o monstrum, które scharakteryzował Noël Carroll: są przerażające i niebezpieczne⁶, a ich działania bezpośrednio zagrażają bohaterowi powieści. Wszystkie są większe od Adasia, co ułatwia im wywoływanie w chłopcu strachu⁷. Ponadto wiele z nich przyjmuje formy hybrydalne — zespalają w sobie elementy z różnych kategorii⁸: metalowe Suki, mimo swoich psich kształtów i instynktów, przewożą w brzuchach wrogów Wrońca; Milipanci, choć wydają się istotami ludzkimi, mają ręce nierozzerwalnie zrośnięte z pałami; a patrolujące miasto Złomoty składają się z przypadkowych części, takich jak betonowe płyty czy druty.

Monstra łączy jedna cecha: każde z nich przynależy do konkretnej grupy. Wchodzące w skład jakiegoś ogółu potwory zachowują się w ten sam sposób, posługują identycznym słownictwem, a ponadto zazwyczaj mają takie same cechy zewnętrzne. Opisać jedno monstrum z danej grupy to opisać je wszystkie. Doskonale podkreślają to ilustracje autorstwa Jakuba Jabłońskiego — straszydła w ramach konkretnego „gatunku” zostały na nich przedstawione w taki sam sposób, bez jakichkolwiek cech jednostkowych⁹. Co więcej, brak indywidualności potworów uwydatnia również nazewnictwo — ich nazwy własne obejmują całe, kon-

² Por. K. Olkusz, *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz 2010, s. 152; M. Marcela, *Monstruarium nowoczesne*, Katowice 2015, s. 29.

³ K. Olkusz, *op. cit.*, s. 158.

⁴ K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016, s. 203.

⁵ *Ibidem*, s. 9.

⁶ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 78.

⁷ *Ibidem*, s. 87–88.

⁸ Por. *ibidem*, s. 79–87.

⁹ Warto również zauważyć, że ilustracje Jabłońskiego pełnią dodatkową funkcję w strukturze powieści: często uzupełniają informacje zawarte w tekście *Wrońca* o szczegóły, które na pozór mogą wydawać się nieistotne, jak na przykład zmiany zachodzące w wyglądzie bohaterów czy elementy wystroju wnętrza odsyłające do realiów PRL-u.

kretnie oznaczone grupy, a ponadto stanowią zazwyczaj nośniki cech lub funkcji istot. Wpisuje się to w twierdzenie Eugeniusza Grodzińskiego dotyczące nazw własnych: zbiór ciał (rozumiany tutaj jako zbiór postaci) może być traktowany jako jeden przedmiot (jeden desygnat), o ile zauważalne są związki łączące te ciała¹⁰ — w tym wypadku każdemu przedstawicielowi danej grupy przypisana jest taka sama nazwa własna oraz konkretne cechy psychiczne i fizyczne. Jednakże to właśnie nazewnictwo, a nie sam wygląd stworów wskazuje, do jakich realnych, zewnętrznych wobec tekstu, kontekstów odwoływał się autor w trakcie kreowania świata przedstawionego *Wrońca*¹¹. Występujące w tekście monstra są więc mani-festacją konkretnych ówczesnych obaw i fobii¹².

Potwory w powieści są pozbawione indywidualności, co sprawia, że stają się jeszcze bardziej przerażające — funkcjonują niczym zmasowana i bezmyślna horda¹³, gotowa bez zastanowienia wykonać każde polecenie wszechpotężnego Wrońca. Nie da się z nimi dyskutować, można przed nimi jedynie uciekać lub próbować je oszukać. Ich głównym celem jest wzbudzenie strachu, który warunkuje posłuszeństwo wobec autorytarnej władzy. Pozwalają więc na utrzymanie systemowego porządku świata przedstawionego¹⁴.

Przykłady

Adaś w trakcie swojej przygody ma do czynienia z szerokim spektrum potworów; część z nich próbuje dostarczyć chłopca Wrońcowi, część natomiast bezpośrednio zagraża jego życiu. Na ich tle szczególnie wyróżnia się kilka grup monstrów, które oddziałują zarówno na losy bohatera, jak i całego miasta, stanowiąc najlepsze przykłady spotworniałej władzy.

Bubek i. To człękoksztaltne potwory z metalowymi pazurami i dziobami, najeżone czarnymi piórami; formą przypominają antropomorficzne ptaki. Są wyjątkowo niebezpieczne, ponieważ jako jedyne odznaczają się przebiegłością i inteligencją. Co więcej, ich częściowo ptasie kształty sugerują, że są stosunkowo bliskie i wierne Wrońcowi, a „martwe ślepia Bubeka przypominały Adasiowi ślepia samego Wrońca. Ich spojrzenie paraliżowało, odbierało wolę”¹⁵. Wydaje się więc, że będą stanowić największą przeszkodę w dotarciu do Wrońca. Na szczęście jednak stosunkowo łatwo je pokonać: gdy Adaś pokazuje im lśniąca złoto i zielono, plastikową Dolarową Amerykę, szybko się amerykanizują i odwracają od swojego

¹⁰ E. Grodziński, *Zarys ogólnej teorii imion własnych*, Warszawa 1973, s. 41.

¹¹ A. Cieślakowa, *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich*, [w:] *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 33.

¹² K. Olkusz, *op. cit.*, s. 143. Por. J.J. Cohen, *Monster Culture (Seven Theses)*, [w:] *idem, Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis 1996, s. 4.

¹³ N. Carroll, *op. cit.*, s. 90.

¹⁴ Por. M. Marcela, *op. cit.*, s. 28.

¹⁵ J. Dukaj, *Wroniec*, il. J. Jabłoński, Kraków 2009, s. 169.

pana. Daje to chłopcu nadzieję, że ostatecznie uda mu się zwyciężyć monstrum, które czeka na niego na końcu drogi, na samym szczycie Wieży.

Nazwa potworów, choć jest neologizmem stworzonym na potrzeby powieści, w oczywisty sposób odsyła do ubeków, pracowników Urzędu Bezpieczeństwa. Co jednak ciekawe, jest zarazem grą słowną — łączy w sobie wyraz „bubek”, który jest potocznym określeniem „osoby wzbudzając[ej] niechęć mówiącego przez swoje zachowanie, często wskazujące na to, że uważa się ona za ważniejszą lub lepszą od innych”¹⁶, oraz sufiks „-ki”, który pogardliwie deklasuje stwory (por. „ci ubecy”, ale: „te Bubeki”). Zarazem jednak „Bubek” brzmi też jak słowo zasłyszane i przekręcone przez dziecko, które nie wie, do czego dana nazwa się odnosi¹⁷.

Złomoty. Są prawdopodobnie najsilniejszymi potworami na usługach Wrońca, których celem jest brutalne pacyfikowanie wszelkich przejawów nieposłuszeństwa ze strony mieszkańców miasta. Nazwa Złomotów jasno wskazuje, co było źródłem jej inspiracji — ZOMO, czyli Zmotoryzowane Odwoły Milicji Obywatelskiej; jest ona nawet wypisana na hełmie potwora, „tylko brakowało w niej drugiej i szóstej litery”¹⁸. Zarazem jednak można ją odczytać jako połączenie dwóch wyrazów: „zło” oraz „łomot”. Jest to o tyle znaczące, że słowa te trafnie określają funkcję potwora, którą jest bezmyślne używanie przemocy na rozkaz władzy.

Każdy Złomot, mimo że inspirowany oddziałem rewolucyjnym milicji, jest „wielkim jak kombajn Bizon”¹⁹ robotem poddanym antropomorfizacji, który składa się z niepasujących do siebie elementów, takich jak części maszyn, sznurki do snopowiązałki czy betonowe płyty. Tak długo, jak nie atakuje, wydaje się stosunkowo niegroźny: „nic nie mówił. Tylko skrzypiał i pobrzękiwał metalicznie. Buchały mu spod pancerzy trujące spaliny, parował mu spod butów śnieg”²⁰. Kiedy jednak zaczyna wypełniać swoją funkcję, staje się prawdziwą maszyną zniszczenia, niezważającą na to, że zawzięcie atakując wrogów, niszczy zarazem wszystko inne, co go otacza: „Napatoczył mu się pod buciory maluch z jednym reflektorem. To zdeptał jednookiego malucha. Wpadł na latarnię. I już po latarni. Wpadł na kiosk. Nie ma kiosku. Huknął w wielki portret Wrony. Wrona padła”²¹. Adasiowi ledwo udało się uciec przed jego ciosami. Tym samym podkreślona zostaje rola każdego Złomota — jest on wykonawcą wydawanych przez Wrońca wyroków, katem, który sięga po przemoc w sposób bezsensowny i mechaniczny. Odziera to go — mimo stosunkowo antropomorficznych kształtów — z wszelkich pozorów człowieczeństwa, dlatego wydaje się jeszcze bardziej przerażający.

¹⁶ *Bubek*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, <https://bit.ly/3kA8nTJ> (dostęp: 14.12.2019).

¹⁷ K. Kosiński, *Mała apokalipsa (nie tylko) dla dzieci*, „Więź” 2010, nr 4 (618), s. 150. Por. inne nazwy w ramach świata przedstawionego powieści, na przykład Miłypan/Milipanci, U-Lotki, Członki czy Pozycjoniści.

¹⁸ J. Dukaj, *op. cit.*, s. 152.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 152–153.

²¹ *Ibidem*, s. 155.

Maszyna-Szarzyna. To istota, która — poza Wrońcem — ma tak naprawdę największy wpływ na świat przedstawiony powieści. Krzysztof Kosiński określa ją jako „totalitarne *perpetuum mobile*”²², wysysające z ludzi kolory: poddani jej działaniu mieszkańcy miasta szarzeją i ulegają władzy Wrońca, podczas gdy sama Maszyna-Szarzyna pochłania barwy i rośnie dzięki nim w siłę. Maszyna nie ma konkretnego kształtu, składa się z przeróżnych kabli oraz telewizorów, które nieustannie transmitują nadawane przez władzę szum i szarość. Jej obsługą zajmują się Maszyniści-Szarzyniści, którzy mozolnie, „kabel po kablu, kineskop po kineskopie przesuwają Maszynę przez miasto”²³.

Maszyny-Szarzyny nie można przyporządkować do konkretnego, rzeczywistego pierwowzoru, co odbija się w nazwie istoty, która jest neologizmem niemającym u swojej podstawy realnego desygnatu. Stanowi ona raczej ogólne odzwierciedlenie peerelowskich mediów, które podlegając władzy, transmitowały materiały propagandowe mające na celu wykształcenie pożądanых postaw w społeczeństwie. W związku z tym Maszyna nie została przedstawiona jako istota o cechach antropomorficznych czy posiadająca jakiegokolwiek załączki świadomości, wręcz przeciwnie — jest po prostu mechanicznym środkiem służącym do kontrolowania ludzi. A mimo to w oczach Adasia nabiera ona cech żyjącego potwora: tworzące ją kable i anteny „poruszały się jak żywe”²⁴ i przerażały chłopca w równym stopniu co inne monstra służące władzy. Co więcej, choć Maszyna nie może świadomie podjąć pościgu za bohaterem, stanowi dla niego tak naprawdę największe zagrożenie — gdyby Adaś, poddany jej mocy, zupełnie zszarzał, nie byłby w stanie sprzeciwić się Wrońcowi i uratować ojca.

Wroniec. Najważniejsza z bestii, która czyha na Adasia i ze szczytu swojej Wieży kontroluje całe miasto. Wygląda jak wrona i podobnie jak inne potwory jest ogromna, bezlitosna i krwiożercza. Zarówno nazwa, jak i wygląd Wrońca to czytelne nawiązanie do Wojskowej Rady Obrony Narodowej (WRON), która w okresie stanu wojennego była najwyższym organem administracyjnym państwa²⁵. Doszło tu więc do metonimicznego zrównania funkcji i nazwy monstrum z ich realnymi odpowiednikami — organem rządowym, jego oficjalnym akronimem, a także pełnioną przez niego funkcją. W przeciwieństwie jednak do przeanalizowanych już potworów w przypadku Wrońca nazwa nie jest neologizmem i powstała na podstawie rzeczywistego desygnatu — wroniec to inaczej czarnowron, czyli jeden z podgatunków wrony²⁶.

Wydawać by się mogło, że wszechpotężny Wroniec nie wpisuje się w żadną grupę potworów i zarządza miastem zgodnie z własną wolą. Jednakże dopiero na ostatnich kartach powieści, kiedy dochodzi do konfrontacji między potworem

²² K. Kosiński, *op. cit.*, s. 151.

²³ J. Dukaj, *op. cit.*, s. 81.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Por. P. Gorliński-Kucik, *op. cit.*, s. 157.

²⁶ *Czarnowron*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://bit.ly/3kzrY6M> (dostęp: 10.12.2019).

a Adasiem, okazuje się, że stwór jest zaledwie jednym przejawem autorytarnej władzy: na niebie kłębią się bowiem miliony kruków, najwierniejszych sług Wrońca, a pośród nich znajdują się setki innych Wrońców, które są gotowe w każdej chwili przystąpić do działania. Sam potwór również potwierdza, że należy do grupy, która zachowuje się w określony sposób: „BĘDZIE NASTĘPNY. I NASTĘPNY. I NASTĘPNY. ZAWSZE NASTĘPNY!”²⁷. W ten sposób sugeruje także, że działanie jednostki ma tak naprawdę znikomą wpływ na zmianę świata przedstawionego²⁸. Co więcej, wpisuje się to w tezę Jeffrey’a Jerome’a Cohena, zgodnie z którą potwora nie można tak naprawdę pokonać, gdyż zawsze jest on gotów odrodzić się i powrócić, nawet jeśli jego forma lub funkcja ulegnie częściowej przemianie²⁹. Zarazem można w tym dostrzec swoistą diagnozę systemów autorytarnych: to, kto stoi na czele państwa, nie ma znaczenia, ponieważ zawsze pojawi się ktoś gotowy go zastąpić, podczas gdy terror pozostanie ten sam³⁰.

Należy również zwrócić uwagę, że Wroniec, jako potwór „nadrzędny” względem pozostałych, pełni w fabule jeszcze jedną ważną funkcję. To on stoi na czele mechanizmu prowadzącego do szarzenia obywateli; stanowi tym samym antytezę sił twórczych, a jedynym, czego się obawia — jak zauważa K. Kosiński — jest słowo niekontrolowane³¹, które może prowadzić do osłabienia lub, ostatecznie, obalenia jego władzy. Dlatego też porwał ojca Adasia — opozycyjnego pisarza — a następnie ścigał chłopca, który dzięki swojej wyobraźni zyskał wpływ na rzeczywistość świata przedstawionego.

Siła wyobraźni

Jak już zostało powiedziane, dziecięca wyobraźnia może przekształcać elementy niezrozumiałe czy traumatyczne i nadawać im znamiona potworności. Zarazem jednak, w ramach świata przedstawionego omawianej powieści, jest jedynym czynnikiem pozwalającym na stawienie oporu bestiom, które służą Wrońcowi. To właśnie dzięki sile swojej wyobraźni oraz — prawdopodobnie odziedziczonemu po ojcu³² — talentowi pisarskiemu Adaś wpływa na otaczającą go rzeczywistość. Imaginacja w świecie przedstawionym powieści jest więc równoważna sile twórczej.

²⁷ Pisownia oryginalna; J. Dukaj, *op. cit.*, s. 232.

²⁸ P. Zańko, *op. cit.*, s. 103.

²⁹ J.J. Cohen, *Monster Culture...*, s. 4–6.

³⁰ P. Sterczewski, *Dukaj i krytycy robią stan wojenny. O Wrońcu i wokół Wrońca*, „Polisemia. Czasopismo naukowe antropologów literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2010, nr 3, <https://bit.ly/36MwPcw> (dostęp: 18.11.2019).

³¹ K. Kosiński, *op. cit.*, s. 152.

³² Jest to stosunkowo częsty motyw w twórczości Dukaja, jak bowiem zauważa Piotr Goriński-Kucik: „Protagoniści Dukaja są wyjątkowi »z urodzenia«, ich wyjątkowość pochodzi często od Ojca, kimkolwiek był” — *idem, op. cit.*, s. 157–158.

Chłopiec z łatwością zapisuje słowa, które następnie pozwalają mu oszukiwać czyhające na niego potwory — tworzy na przykład fałszywe przepustki dla swojej rodziny, choć ich tekst głosi zaledwie: „ADAM. [...] DO MAMY I TATY. I SJOSTRY. NIE WUJKA. [...] PSZEPUŚCIĆ. PROSZE”³³. Ostatecznie to wiara w sprawczą moc zapisanych przez niego słów³⁴ pozwala Adasiowi dotrzeć do Wrońca. Mimo że potwór był dla wszystkich niedostępny, ponieważ przebywał na szczycie Wieży, która „ma [...] dziesiątki pięter. A Wroniec jest zawsze na tym jednym piętrze wyżej”³⁵, chłopiec, pisząc na ścianie „WRONIEC — KONIEC”, otwiera drzwi do pomieszczenia, w którym czekało na niego monstrum.

Spotkanie Adasia z Wrońcem w finale powieści jest niezwykle makabryczne — potwór zmusza chłopca do wypicia swojej krwi. Stanowi to część ceny za zawarcie przez nich układu: bohater wyrzeka się władzy nad słowami w zamian za zwrócenie mu rodziny i powrót do normalności. Tym samym składa ofiarę z własnego talentu pisarskiego, którą Przemysław Zańko określa mianem „symbolicznej śmierci”³⁶. Wroniec przepowiada bowiem chłopcu: „OPUŚCISZ TE KRAINY. NIKT CI JUŻ NIE DA WIARY. CHOĆBYŚ MÓWIŁ I MÓWIŁ, PISAŁ I PISAŁ. TY TEŻ NIE UWIERZYSZ. BĘDĄ CIĘ NUDZIĆ. WYŚMIEJESZ POTWORY I CUDA, I TAJEMNICE. SŁOWA BĘDĄ BRZMIAŁY JAK SŁOWA. PRZEJRZYSZ JE NA WYLOT. NIC INNEGO SIĘ ZA NIMI NIE KRYJE, TYLKO RZECZY. BĘDĄ CIĘ NUDZIĆ. OPUŚCISZ TE KRAINY I NIGDY NIE POWRÓCISZ”³⁷. Innymi słowy, choć Adaś odzyskał najbliższych, zarazem sam siebie skazał na konformistyczną szarą codzienność³⁸, której nie będzie w stanie zmienić ani ubarwić mocą własnej wyobraźni. Co prawda nigdy nie zagrożą mu już żadne potwory, jednakże od tej pory będzie borykał się z nudą i niechęcią do artystycznego wyrażania swoich emocji. Niezwykle znamienne jest ponadto to, że kiedy Wroniec odbiera Adasiowi umiejętność wyobrażania sobie rzeczy i ich zapisywania, historia dobiega końca. Chłopiec budzi się w swoim domu, znużony i niechętny do jakichkolwiek przemyśleń. Można więc uznać, że nie tylko nie udało mu się ostatecznie pokonać antagonisty³⁹, lecz także swoim postępowaniem przyczynił się do utrzymania władzy Wrońca nad rzeczywistością⁴⁰.

W kontekście wyobraźni traktowanej jako siła twórcza należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden motyw pojawiający się na ostatnich kartach powieści. Wcześniej, w trakcie spotkania z Bubekiem, Adaś zostaje zadrapany przez potwora w czoło; szybko jednak zapomina o ranie. Dopiero kiedy — już po skończonej przygo-

³³ Pisownia oryginalna; J. Dukaj, *op. cit.*, s. 186.

³⁴ Por. P. Gorliński-Kucik, *op. cit.*, s. 167.

³⁵ J. Dukaj, *op. cit.*, s. 224.

³⁶ P. Zańko, *op. cit.*, s. 105.

³⁷ Pisownia oryginalna; J. Dukaj, *op. cit.*, s. 237.

³⁸ Por. K. Kosiński, *op. cit.*, s. 152.

³⁹ Por. P. Zańko, *op. cit.*, s. 105.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 106.

dzie — budzi się w domu, niewiele pamiętając ze swojej wyprawy, patrzy w lustro i dostrzega ranę: „Zadrapanie wyglądało jak litera. Ale Adaś nie znał takiej litery”⁴¹. Kwestia tajemniczej litery nie zostaje wytłumaczona w tekście powieści, a bohater szybko przestaje się nią przejmować. Jednakże jedna z ilustracji — które, jak już wspomniano, stanowią uzupełnienie narracji *Wrońca* — ujawnia, że znamię na czole Adasia przypomina alef, literę rozpoczynającą hebrajski alfabet; w mistyce żydowskiej jest ona utożsamiana z prapoczątkiem, nieskończonością i jednością⁴², a więc i z mocą twórczą. Wiąże się to z umiejętnościami, które posiadał bohater, kiedy przebywał w krainie Wrońca i był w stanie kreować otaczającą go rzeczywistość. Powróciwszy do codzienności, utracił swoją moc i wpisał się w szary, przeciętny świat, w którym już nic mu nie zagrazi. Znamię na czole to jedyny znak, że kiedykolwiek doszło do jakiejś przygody.

Zakończenie

Potwory we *Wrońcu* Jacka Dukaja są odziedziczeniem autorytarnych przejawów władzy. To w większości istoty właściwie bezmyślne, pozbawione indywidualności i zależne od systemu, któremu wiernie służą. Ich obecność nieustannie zagraża bohaterowi powieści. Jedynym sposobem na walkę z nimi jest wykorzystanie przez bohatera dziecięcego siły swojej wyobraźni, która stanowi największą moc twórczą w ramach świata przedstawionego utworu. Adaś jednakże, by odzyskać rodzinę, wyrzeka się tej mocy, a rzeczywistość, w której od tej pory będzie funkcjonował, tym samym „szarzeje” i zostaje pozbawiona swoich fantastycznych właściwości. Chłopcu już nie będą zagrażać żadne monstra, lecz nie będzie też na niego czekać żadna przygoda ani możliwość kreowania otaczającego go świata.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Dukaj J., *Wroniec*, il. J. Jabłoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Literatura przedmiotu

Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

Cieślakowa A., *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich*, [w:] *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie, Olsztyn 1993, s. 33–39.

⁴¹ J. Dukaj, *op. cit.*, s. 242.

⁴² Zob. I. Kania, *Opowieści Zoharu. O Kabale i Zoharze*, Kraków 2012, s. 5–13.

- Cohen J.J., *Monster Culture (Seven Theses)*, [w:] *idem, Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, s. 3–25.
- Gorliński-Kucik P., *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Grodziński E., *Zarys ogólnej teorii imion własnych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.
- Kania I., *Opowieści Zoharu. O Kabale i Zoharze*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2012.
- Kosiński K., *Mała apokalipsa (nie tylko) dla dzieci*, „Więź” 2010, nr 4 (618), s. 149–152.
- Marcela M., *Monstruarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Olkusz K., *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Raciborzu, Racibórz 2010.
- Słany K., *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2016.
- Zańko P., *Bajka niedokończona — Wroniec Jacka Dukaja*, „Ex Nihilo: Periodyk Młodych Religioznawców” 2011, nr 1 (5), s. 100–113.

Źródła internetowe

- Bubek, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, <https://bit.ly/3kA8nTJ> (dostęp: 14.12.2019).
- Czarnowron, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://bit.ly/3kzrY6M> (dostęp: 10.12.2019).
- Sterczewski P., *Dukaj i krytycy robią stan wojenny. O Wrońcu i wokół Wrońca*, „Polisemia. Czasopismo naukowe antropologów literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2010, nr 3, <https://bit.ly/36MwPew> (dostęp: 18.11.2019).

A Nightmarish Power: Monstrosity in *Wroniec* by Jacek Dukaj

Summary

Wroniec by Jacek Dukaj is a dark fairy tale set during the martial law in Poland (1981–1983). The protagonist of the story, a young boy named Adaś, has witnessed a kidnapping of his father by a monstrous bird — Wroniec. Adaś is set to find and rescue his father, but before he is able to do that, he has to fight many monsters who serve Wroniec. The only weapon that Adaś can use against them is the power of his own imagination. The purpose of this article is to analyse how the authorities of the martial law are seen as monsters by a young boy, changed into grotesque beings by his imagination. The article shows how Dukaj created the monsters based on the real authorities from the '80. The names, behaviour, and appearance of the monsters have been examined in order to do that. It is also noted how important in the creation of both monster and reality child's imagination is.

Maciej Skowera

ORCID: 0000-0002-0299-3515

Uniwersytet Warszawski

Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy — Biblioteka Główna

Województwa Mazowieckiego

Nikczemne skrzaty i inne (nie)baśniowe potworności dzieciństwa w *Złodziejach snów* Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby

Słowa kluczowe: baśń, literatura dziecięca, Małgorzata Strękowska-Zaremba, potworność, *Złodzieje snów*

Keywords: fairy tale, children's literature, Małgorzata Strękowska-Zaremba, monstrosity, *Złodzieje snów* [The Dream Stealers]

Małgorzata Strękowska-Zaremba (ur. 1960) to jedna z najbardziej docenianych przez grono odbiorcze¹, gremia jurorskie rozmaitych konkursów² oraz krytykę literacką³ współczesnych polskich autorek prozy dziecięcej i młodzieżowej.

¹ W popularnym serwisie lubimyczytac.pl średnia ocena jej utworów to 7,5 (stan na 12 lutego 2021 roku); dla porównania — nieco wyższą średnią uzyskały dzieła Justyny Bednarek (7,6), a trochę niższą Marcina Szczygielskiego (7,3).

² Zdobyła nominacje, wyróżnienia i nagrody w najważniejszych krajowych konkursach związanych z literaturą i książką dla młodych ludzi, by wymienić Konkurs Literatury Dziecięcej im. Haliny Skrobiszewskiej, „Książkę Roku” Polskiej Sekcji IBBY, Nagrodę Literacką im. Kornela Makuszyńskiego czy plebiscyt Empiku „Przecinek i Kropka”. W 2015 roku była także nominowana do Nagrody im. Astrid Lindgren (obok Medalu im. Hansa Christiana Andersena jest to najbardziej prestiżowy międzynarodowy laur w dziedzinie twórczości dla dzieci i młodzieży), a *Dom nie z tej ziemi* jej autorstwa znalazł się na liście *White Ravens* [Białych Kruków] — zestawieniu najlepszych dziecięcych książek z całego świata, przygotowywanym corocznie przez opiniotwórczą Internationale Jugendbibliothek München [Międzynarodową Bibliotekę Młodzieżową w Monachium]. Zob. *Małgorzata Strękowska-Zaremba*, <https://bit.ly/3hKNzap> (dostęp: 12.02.2021).

³ Zob. np. H. Diduszko, *Piękno i groza cierpienia*, „Świat Książki Dziecięcej”, dodatek do „Poradnika Bibliotekarza” 2019, nr 10; M. Kąkiel, *Bo jest Lilana, czy właśnie jej nie ma?*, „Nowe

W tej dziedzinie twórczości zadebiutowała ponad dwie dekady temu na łamach „Misia”, a od tego czasu spod jej pióra wyszło wiele utworów dla młodych czytelników i czytelniczek, w tym kilkadziesiąt książek (39 według stanu na 12 lutego 2021 roku)⁴.

Pisarka chętnie korzysta z różnych odmian gatunkowych literatury popularnej. Szczególnie często używa elementów narracyjnych charakterystycznych dla kryminału w jego detektywistycznej odsłonie, by wspomnieć jedynie cykl o Teosiu Kefirku (2010–2013)⁵. Nie stroni jednak również od motywów i wzorców fabularnych konstytutywnych na przykład dla baśni, powieści gotyckiej czy horroru. Twórczyni od kilkunastu lat z powodzeniem nawiązuje do tych konwencji, aby opowiadać o ważnych problemach współczesnych dzieci i młodzieży: rozstaniu rodziców i bezdomności w *Złodziejach snów* (2008), przemocy domowej w *Domu nie z tej ziemi* (2017), depresji w *Lilanie* (2019), wreszcie — we wszystkich tych tekstach — o rozmaicie się wyrażającej i wynikającej z różnych powodów samotności dziecka. W wywiadzie następująco wypowiada się na temat owej triady dzieł:

Trzy z moich książek [...] pisałam z nadzieją, że się mogą komuś przydać. Może rodzicom, żeby porozmawiali z dzieckiem, może nauczycielom albo terapeutom. A przede wszystkim młodym czytelnikom. Ja nauczyłam się współczuć dzięki książkom [...]. Lubię czytać kryminały, kilka też napisałam i chętnie do tego wrócę, kiedy będę miała czas. Kryminał polega na tym, że dzieje się zło, a szuka się przestępcy i go karze. Światu zostaje przywrócony porządek. Jeśli chodzi o te moje trzy książki, jestem na tym pierwszym etapie — pokazuję zło⁶.

W *Złodziejach snów*, *Domu nie z tej ziemi* oraz *Lilanie* można doszukać się inspiracji tradycyjnym i współczesnym monstruarium, które — by nawiązać do koncepcji Andrégo Malraux, tu przywoływanej za syntetyzującą tę teorię Joanną Hańderek — zajmuje istotną część kulturowego imaginarium cudowności, „związanego z wyobraźnią mityczną, baśnią, wyobrażeniami rzeczywistości tłumaczącej świat przez legendę”, a zaludnionego „przez wróżki, golemi i postacie składające się na mityczny czy legendarny opis rzeczywistości”⁷.

Książki” 2019, nr 12; *eadem*, *Zło z tej ziemi*, „Nowe Książki” 2017, nr 5; K. Rybak, *Usłyszeć zduszonego krzyk. Recenzja Domu nie z tej ziemi Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby*, „Kultura Liberalna” 2017, nr 25 (441), <https://bit.ly/3zdjqj5> (dostęp: 12.02.2021); *idem*, *W poszukiwaniu utraconego dzieciństwa. Recenzja Złodziei snów Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby*, „Kultura Liberalna” 2019, nr 34 (554), <https://bit.ly/370mREN> (dostęp: 12.02.2021).

⁴ Zob. *Małgorzata Strękowska-Zaremba...*

⁵ Na temat tego cyklu i jego związków z literaturą kryminalną zob. A. Mazurkiewicz, *Kryminał(ki) dla najmłodszych. O nurcie polskiej literatury kryminalnej adresowanej do dziecięco-młodzieżowego czytelnika po roku 1989. Rekonesans*, „Literatura i Kultura Popularna” 23, 2017, s. 130–132; A. Mityk, *Cykl o Teosiu Kefirku Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby wobec wzorca powieści detektywistycznej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 6, 2018.

⁶ B. Kęczkowska, *Czasem pieski mają smutne pyski. Dzieci potrzebują nie tylko wesołych książek*, <https://bit.ly/3kydfJ7> (dostęp: 12.02.2021).

⁷ J. Hańderek, *Metamorfozy i muzea*, Kraków 2010, s. 81.

W niniejszym tekście, stanowiącym przyczynek do dalszych badań nad baśniową i fantastyczną twórczością Strękowskiej-Zaremby, omawiam pierwszy ze wskazanych utworów — *Złodziejów snów*, poszukując w tej opowieści szeroko pojętych wątków i motywów o charakterze monsterologicznym (określenie Katarzyny Slany⁸). Warto podkreślić, że porządek chronologiczny wydawania tych książek pokrywa się z ich coraz wyższym pod względem wiekowym adresem czytelniczym oraz rosnącym stopniem narracyjnego skomplikowania tekstu⁹. Artykuł ma formę zwięzłego *case study*, w którym jednocześnie szkicowo odnoszę się do wykorzystanego przez pisarkę tropu genologicznego — odwołania do baśni jako konwencji i gatunku.

Złodzieje snów ukazali się pierwotnie w roku 2008 z ilustracjami Marty Kurczewskiej, nakładem Naszej Księgarni¹⁰, natomiast w 2019 roku to samo wydawnictwo opublikowało nową edycję utworu¹¹, tym razem w oprawie graficznej Daniela de Latoura, który przygotował także grafiki do *Domu nie z tej ziemi* oraz *Lilany*. Opowieść zdobyła wyróżnienie w konkursie „Książka Roku” Polskiej Sekcji IBBY (2008) oraz drugą nagrodę w I Konkursie Literatury Dziecięcej im. Haliny Skrobiszewskiej wraz z wpisaniem na Listę Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej — organizatora konkursu (2009).

W *Złodziejach snów* pisarka otwarcie nawiązuje do tradycji baśniowej — jest to dla moich dociekań istotne, gdyż klasyczna baśń, odwołując się do zasady klarownej aksjologii, w której absolutne dobro jest reprezentowane przez nieskazitelne piękno, a graniczne zło przez niezmierną brzydotę¹², bardzo często obsadza w rolach postaci negatywnych monstra różnej proveniencji: olbrzymy, ludzko-zwierzęce hybrydy, odrażające pod względem wyglądu i zachowania wiedźmy, okrutne matki lub macochy, ojców lub ojczymów dążących do zguby potomstwa¹³. Można powiedzieć, że poszczególne typy tego rodzaju opowieści, na przykład baśnie o potwornych narzeczonych (*Sinobrody*), o wilkach i dzieciopadach (*Czerwony Kapturek*, *Jaś i Małgosia*), o nikczemnych rodzicach (*O drzewie jałowca*, *Wieloskórka*), prezentują jednocześnie różne sposoby kulturowego ujmowania monstru-

⁸ Zob. K. Slany, *Czy w Strachopolis Doroty Wieczerek straszy?*, „Creatio Fantastica” 2017, nr 1 (56), s. 8.

⁹ W materiałach promocyjnych Polskiej Sekcji IBBY towarzyszących konkursowi „Książka Roku” *Lilane* poleca się czytelnikom i czytelniczkom mającym co najmniej 12 lat, a dwie pozostałe książki już ośmiolatkom, ale *Dom nie z tej ziemi* wydaje mi się zdecydowanie bardziej złożony narracyjnie i trudniejszy problemowo niż *Złodzieje snów*.

¹⁰ Zob. M. Strękowska-Zaremba, *Złodzieje snów*, Warszawa 2008.

¹¹ Zob. M. Strękowska-Zaremba, *Złodzieje snów*, Warszawa 2019. Numery stron we wszystkich przypisach do cytatów ze *Złodziei snów* pochodzą z tego wydania.

¹² Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014, s. 119.

¹³ Zob. K. Kowalczyk, *Antagoniści we współczesnych renarracjach baśni na przykładzie czarownicy z Jasia i Małgosi braci Grimmów*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3 (450); K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016, s. 21–103.

alności. Co więcej, jak dowodzi Slany, w baśni kreuje się postaci potworów (także tych ludzkich) przez odniesienie do motywacji magicznej i psychicznej, co można postrzegać jako antycypację modelu monstrum właściwego literaturze grozy¹⁴ — podobnie czyni Strękowska-Zaremba, w *Złodziejach snów* prezentująca niezwykle istoty wywiedzione z baśniowo-ludowego imaginariów, a w *Domu nie z tej ziemi* oraz *Lilanie* — monstra inspirowane bardziej rozwiniętymi formami narracyjnymi: powieścią gotycką i horrorem paranormalnym.

Zasadniczy tekst utworu pisarka poprzedza apelem: „Mamo, tato, przeczytaj tę książkę ze swoim dzieckiem. To przypowieść o tym, jak trudno dzieciom zachować poczucie bezpieczeństwa w świecie ludzi dorosłych”¹⁵ — autorka zachęca więc do międzygeneracyjnej lektury, a trzeba pamiętać, że także tradycyjne baśnie pierwotnie były przeznaczone dla wszystkich członków i członkiń zbiorowości, zanim w XIX wieku wyobrażono je sobie na nowo jako opowieści przede wszystkim dla dzieci, poddano puryfikacji i infantyilizacji¹⁶. *Złodzieje snów*, jak píše Krzysztof Rybak, również „nie są książką jednoznacznie skierowaną wyłącznie do czytelnika dziecięcego, lecz także do dorosłych, którym mogą pomóc zrozumieć skomplikowany świat uczuć dzieci”¹⁷. Tematem dzieła pisarka czyni trudne i sprzeczne emocje kilkuletniej Basi, której towarzyszy nieco starszy brat Bartek — emocje rodzące się na skutek kłótni, separacji oraz planowanego rozvodu rodziców.

Choć narratorka nieustannie zaznacza, że historia, którą snuje, nie jest bajką¹⁸, utwór od początku ujawnia powinowactwa gatunkowe z tradycyjnymi baśniami, co widać na przykład w początkowym zdaniu, nawiązującym do słynnej formuły inicjalnej, i całym w zasadzie pierwszym rozdziałem opowieści:

To nie było za siedmioma górami, to nie było za siedmioma lasami, to było tam, niedaleko. Słyszałam, jak tata Basi i Bartka trzasnął drzwiami. Z półki spadł dzbanek i — brzdęk! — rozbił się w drobny mak. Słyszałam, jak porcelanowy pył wybucha tysiącem zdziwionych głosów i nagle, niespodziewanie, milknie. Słyszałam, bo to było bardzo blisko.

Tata nacisnął gaz, aż samochód zawył z bólu.

— Oj! — krzyknął samochód i odjechał.

[...]

¹⁴ K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej...*, s. 58.

¹⁵ M. Strękowska-Zaremba, *op. cit.*, s. 5.

¹⁶ Zob. M. Tatar, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales: Expanded Second Edition*, Princeton, NJ-Oxford 2003, s. 21–24.

¹⁷ Zob. K. Rybak, *W poszukiwaniu utraconego dzieciństwa...*

¹⁸ Przykłady z pierwszych kilkunastu stron: „talerz jej [Basi] nie odpowiedział, ponieważ to nie była bajka” (M. Strękowska-Zaremba, *op. cit.*, s. 9); „I choć nie była to bajka, Basia je [lalki] usłyszała” (*ibidem*, s. 11); „tego [czy ma dwa domy] Basia nie wiedziała, bo to przecież nie była bajka” (*ibidem*, s. 13). Magdalena Bielawska komentuje: „W momencie rozvodu rodziców wszelkie bajki znikają. Czy istnieje prawdziwa bajka bez obojga rodziców?” — *eadem*, *Zburzony dom. Rozwód jako temat w literaturze dziecięcej przełomu XX/XXI wieku*, „Bibliotekarz Podlaski” 40, 2014, nr 3, s. 279.

Nikt nic nie mówił. Mama Basi i Bartka patrzyła w milczeniu za odjeżdżającym samochodem. Jej sąsiedzi zerkali zza firanki na ulicę i też milczeli. Basia i Bartek siedzieli w pokoju na piętrze z twarzami przylepionymi do szyby, więc nie mogli poruszać ustami. Basia i Bartek nie byli z bajki i nie znali czarów, a jednak usłyszeli krzyk bólu, który wydał samochód.

I nic więcej nie wydarzyło się na ulicy Pachnących Bzów¹⁹.

Inaczej niż w klasycznych opowieściach magicznych nie mamy tu do czynienia z wydarzeniami rozgrywającymi się w nieokreślonej czasoprzestrzeni „dawno, dawno temu”, lecz z sytuacją, która dzieje się „tu i teraz”. Jednocześnie Strękowska-Zaremba podąża za wyznacznikami genologicznymi baśni, zwłaszcza w zakresie struktury: rozpoczyna opowieść od obrazu domu oraz przedstawienia postaci (sytuacja początkowa), jak również pod względem morfologicznym zbliża się do bajki ludowej — u podstaw historii Basi i Bartka stoi bowiem konflikt rodziców jako problem wywołujący kłopoty dziewczynki ze snem i pełniący tym samym proppowską funkcję numer VIII/VIIIa (szkodzenie/brak)²⁰; wprost wyrażona informacja o nim odpowiada natomiast funkcji numer IX (pośrednictwo, moment łączący)²¹. Na wzór układu funkcji bajki magicznej (od inicjalnego problemu do jego neutralizacji), oczywiście z pewnymi uproszczeniami²², rozwija się dalsza akcja utworu, w której możemy dostrzec wiele z opisanych przez rosyjskiego folklorystę elementów struktury wydarzeniowej tradycyjnych narracji.

Po wyprowadzce ojca i nieustających sprzeczkach rodziców (także o samą kilkulatkę: „Tata wziął Basię na ręce, ale mama mu ją zabrała, więc ręce taty pociągnęły dziewczynkę w swoją stronę, a ręce mamy w swoją. Rodzice mieli cztery ręce, cztery dłonie i aż dwadzieścia palców. A Basia była jedna”²³) bohaterka zaczyna cierpieć na bezsenność — traci dawne sny, te „w kolorowe kwiatki, w kolo-

¹⁹ M. Strękowska-Zaremba, *op. cit.*, s. 7.

²⁰ Opis funkcji obecnych w bajce magicznej Władimir Propp zaczyna od (niestanowiącego odrębnej funkcji) elementu określanego jako „sytuacja początkowa” („wymienia się członków rodziny albo przedstawia przyszłego bohatera”), po którym następuje składająca się z siedmiu funkcji opcjonalna część przygotowawcza. Właściwym początkiem bajki magicznej jest funkcja numer VIII („antagonista wyrządza jednemu z członków rodziny szkodę lub krzywdę” — uszkodzenie) lub VIIIa („jednemu z członków rodziny czegoś brakuje, pragnie on coś posiadać” — brak). Zob. *idem, Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011, s. 32, 36. Funkcja ta stanowi rozwiązanie bajki magicznej; zob. *ibidem*, s. 32. Kontekst układu funkcji według Proppa przywołuję w tekście wybiórczo i szkieletowo; analiza utworu w odniesieniu do schematu bajki magicznej nie jest bowiem głównym przedmiotem artykułu. Strękowska-Zaremba zastosowała także wiele innych nawiązań do baśni jako gatunku i konwencji, by wymienić cudowność jako element świata przedstawionego, obecność realistycznych ram opowieści, teleologiczną fabułę, zwięzłość narracji, wykorzystanie postaci pomocników, powtarzające się formuły (na przykład zacytowane już, a pojawiające się w różnych wariantach na koniec każdego rozdziału zdanie: „I nic więcej nie wydarzyło się na ulicy Pachnących Bzów”). Na temat tych wyróżników zob. W. Kostecka, *op. cit.*, s. 119–121.

²¹ „Bohater dowiadyuje się o nieszczęściu lub braku; zostaje poproszony o coś lub otrzymuje polecenie; zostaje wysłany lub pozwala mu się odejść” — W. Propp, *op. cit.*, s. 37.

²² Propp zauważa, że „rzadko która bajka posiada wszystkie funkcje. Nie narusza to jednak prawa kolejności” — *ibidem*, s. 24.

²³ M. Strękowska-Zaremba, *op. cit.*, s. 13.

rową kratkę, w kolorowe historyjki”²⁴. Jak pisze Magdalena Bielawska, „z chwilą utraty jednego z rodziców na oczach Basi [...] świat gubił barwy i wszystko, co niegdyś było kolorowe, zrobiło się blade i przezroczyste”²⁵. Choć na pozór kolejne dni nie różnią się od wcześniejszych (co zostaje podkreślone przez pojawiające się w tekście wielokrotnie słowa „jak zwykle”, odnoszące się do rutynowych czynności wykonywanych przez mamę, Basię i Bartka), problemy protagonistki stopniowo się nasilają. Codziennosc wraz ze swoją powtarzalnością, udawaniem, że nic się nie stało, okazuje się nie do zniesienia; jest potworna i obezwładniająca.

Kilkulatka, nie mogąc zasnąć, wpatruje się zatem w rozgwieżdżone niebo. Poszukuje na nim zaginionych snów, ale ich nie odnajduje: „To jednak nie była bajka, więc sny nie wędrowały księżycową drogą, nie pływały na łódkach z obłoków, nie wspinały się po gwiazdnych pajęczynach”²⁶. Gdy zamyka oczy, widzi tylko „puste miejsce”²⁷, które pozostało po snach. Słyszy także (lub wydaje jej się, że słyszy) zabawki, domowe sprzęty i inne przedmioty, początkowo jęczące, jakby w ztroskaniu, współczuciu lub smutku, a później — tak czynią lalki — obwiniające ją o całą sytuację na wzór nieustannego obustronnego zrzucania na siebie winy przez rodziców.

Zwyczajne rzeczy nabierają więc niezwyklego kształtu, ale od pewnego momentu nie jawią się jako wspaniałe magiczne rekwizyty, nie są to przyjazne ożywione artefakty dzieciństwa, lecz znaki oskarżycielskie, przypominające o niszczącym domowe życie problemie, wynaturzone i przez to monstrualne. Choć wszyscy, nawet płacząca ukradkiem mama i również dotknięty odejściem taty Bartek, próbują sprawić, by Basia znów śniła; choć poszukują dla niej jak najwspanialszych bajek (te dawne, o dziewczynce mieszkającej z mamą i tatą, to według bohaterki kłamstwa, a nie cudowne, dające otuchę opowieści do poduszki); choć w sprawę zostaje zaangażowany lekarz (prawdopodobnie psychiatra); choć gwiazdy i księżyc współczują kilkulatce — nikomu nie udaje się jej pomóc. „Co wieczór Basia kładła się do łóżka i co wieczór czekała na swoje sny. Tęskniła za nimi. Odeszły na zbyt długo. Dziewczynka bała się, że ktoś je skrzywdził i już nigdy do niej nie wrócą. Bała się pustego miejsca po snach. I bała się tego, że się boi”²⁸ — czytamy w utworze.

W końcu Bartek, nie mogąc się pogodzić ze stanem Basi, znajduje w internecie informację, która — tak początkowo sugeruje narracja — pozwala na zidentyfikowanie sprawców problemów dziewczynki. Okazują się nimi niezwykle postaci:

Złodzieje snów, Latusy [...] to francuskie skrzaty, kuzyni naszych krasnoludków. Niestety, nie mają one dobrych zamiarów wobec ludzi. Zamieszkują domy, w których są małe dzieci, i kradną im najpiękniejsze sny. Dziecko pozbawione snów choruje, co może dopro-

²⁴ *Ibidem*, s. 17.

²⁵ M. Bielawska, *op. cit.*, s. 278.

²⁶ M. Strękowska-Zaremba, *op. cit.*, s. 27.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, s. 35.

wadzić nawet do jego śmierci. Aby je uratować, trzeba zwrócić się o pomoc do króla złodziei snów, który mieszka w Luwrze — pałacu władców francuskich²⁹.

Pisarka odwołuje się tu do francuskiego (zwłaszcza normandzkiego) folkloru, w którym funkcjonowała wiara w stworzenia mające podobną nazwę: *lutins*³⁰, przeniesiona wraz z kolonizatorami do Kanady (między innymi do prowincji Quebec)³¹. Podobnie jak nasze rodzime kraśniaki, dziwożony, boginki, hoboldy³², ale i brytyjskie *fairies*, znane były one jako istoty kapryśne i złośliwe, choć — po obłąskawieniu — mogące również przynieść człowiekowi pomoc.

Strękowska-Zaremba korzysta z elementów charakterystyki „małego ludku”, sprawiając, że w toku narracji to Latusom zostaje przypisana wina za wywołanie problemów Basi ze snem. W nomenklaturze stosowanej przez Władimira Proppa są one antagonistami — inicjatorami początkowego konfliktu, postaciami, które w baśniach bardzo często przyjmują kształt monstrów różnego autoramentu. Pisarka, jak sądzę, rozmyślnie nie kreśli wszakże bliższej charakterystyki owych stworzeń. Poprzestaje na nielicznych, porozrzucanych po całym utworze, tajemniczych wzmiankach na ich temat, ale nie opisuje ani wyglądu, ani — poza domysłami dzieci i jedną uwagą narratorki³³ — zachowania demonicznych istot wywiedzionych z tradycji ludowej.

Nieco więcej, ale wciąż niewiele mówią na ich temat ilustracje ozdabiające obie edycje dzieła. W wersji Kurczewskiej Latusy zostają zaprezentowane jako stwory w pewnej mierze przypominające długouche gremliny (nie istoty znane z folkloru miejskiego, które miały psuć urządzenia techniczne, lecz stworzenia z filmu *Gremliny rozrabiają* Joego Dantego z 1984 roku³⁴), ale w maskach

²⁹ *Ibidem*, s. 57.

³⁰ Komentarz pisarki: „Długo nosiłam się z myślą napisania książki o tym, jak rozstanie rodziców wpływa na dzieci, ale szukałam czegoś, za czym mogłabym ukryć realistyczną warstwę opowieści. W tym czasie przygotowywałam na konkurs scenariusz filmu krótkometrażowego dla dzieci [...], który miał się rozgrywać we Francji i dotyczyć francuskich dzieciaków. Skontaktowałam się ze znajomą mieszkającą w Paryżu i ona zebrała mi różne ciekawostki o Francji. Była tam też wzmianka o *lutins* i uwaga, że nie zawsze są to przyjazne stwory, są oceniane pozytywnie i negatywnie, właściwie to wymuszają na dzieciach sny, by je w siebie wchłaniać. [...] od razu wyobraziłam sobie złośliwe skrzaty, które są złodziejami snów” — wiadomość e-mail Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby do Macieja Skowery z 20 stycznia 2020 roku, archiwum prywatne autora.

³¹ Zob. B. Bergeron, *La chasse aux lutins. Chronique d'une tradition réinventée*, „Rabaska” 11, 2013. W taką istotę zmienia się tytułowy bohater *Księcia chochlika* (*Le Prince Lutin*, 1697), baśni Marie-Catherine d'Aulnoy.

³² Zob. V. Wróblewska, *Demony*, [hasło w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska, <https://bit.ly/3rhMPl6> (dostęp: 12.02.2021); *eadem*, *Krasnoludki*, [hasło w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*..., <https://bit.ly/3hM1hKi> (dostęp: 12.02.2021).

³³ „Za murem, w najbrzydszych zakamarkach Luwru, skrzaty Latusy tapetowały ściany kolorowymi snami Basi, a pałacowe myszy płakały, słuchając kolorowych historii, z których okradziono małą dziewczynkę z ulicy Pachnących Bzów” — M. Strękowska-Zaremba, *op. cit.*, s. 71.

³⁴ Zob. A. Sapkowski, *Gremlin*, [hasło w:] *idem*, *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2011, s. 198–199 (mam świadomość, że *Rękopis*... nie jest źródłem naukowym, ale powołuję się na tę publikację z uwagi na jej popularność).

złodziei i w stereotypowo francuskim odzieniu, jak berety i szaliki (zob. il. 1); de Latour natomiast ukazuje je niczym popkulturowych złoczyńców: ponownie w czarnych maskach, ale też w prochowcach i z workami, do których Latusy wkładają skradzione sny (zob. il. 2).

W pewnym momencie dzieci zastanawiają się, czy złośliwe stworzenia w ogóle istnieją:

— Latusy nie są prawdziwe. Nie widziałam ich. Nigdy ich nie widziałam. Nic mi nie zabrały, nic mi nie oddadzą, bo nie są prawdziwe. — W oczach Basi pojawił się lęk, równie ciemny jak puste miejsce po snach.

Bartek uspokajał Basię:

— Gdyby skrzaty były nieprawdziwe, nadal miałabyś swoje sny. Ale ich nie masz, a to znaczy, że ktoś je ukradł. Latusy muszą być prawdziwe, bo nikt inny nie byłby tak niedobry, żeby okraść małą dziewczynkę z jej kolorowych snów³⁵.



Ilustracja 1. M. Kurczewska, [*Latus*], [w:] M. Strękowska-Zaremba, *Złodzieje snów*, 2008, s. 36

Wydaje się jednak, że mimo wszystko owe istoty, niewystępujące w zasadzie we własnej osobie, pozostają w tej opowieści raczej metaforą, a może nawet nie-realnym kozłem ofiarnym — kimś, na kogo można zrzucić winę za problemy, aby nie obwiniać samego/samej siebie i najbliższych (tu: rodziców), być może po to, aby móc już po wszystkim normalnie funkcjonować:

³⁵ M. Strękowska-Zaremba, *op. cit.*, s. 81.



Ilustracja. 2. D. de Latour, [*Latusy*], [w:] M. Strękowska-Zaremba, *Złodzieje snów*, 2019, s. 56

W *Złodziejach snów* kwestia winy w pewnym momencie dotyka całą rodzinę. Rodzice wzajemnie obwiniają się o rozpad małżeństwa, [...] również dziecko zaczyna się obwiniać. Nawet lalka przytaknęła: „To Basi wina”³⁶.

Zidentyfikowawszy antagonistów (proppowska funkcja numer X — początek przeciwdziałania)³⁷, Basia i Bartek uciekają z domu (funkcja numer XI — wyprawa)³⁸, aby pojechać do Francji i odzyskać sny dziewczynki. Po drodze poznają bezdomnego chłopca Karolka, zwanego Karaluchem, który pomaga im

³⁶ M. Bielawska, *op. cit.*, s. 276.

³⁷ Zob. W. Propp, *op. cit.*, s. 39.

³⁸ Zob. *ibidem*.

w podróży — i któremu Basia opowiada własne sny, jednocześnie je sobie przypominając (pozbawiony rodziny Karolek sam bowiem nigdy nie miał snów). Jak pisze Agnieszka Miernik:

Bohaterka zanurza się w świecie marzeń, w twórczej wyobraźni, z którą miała wspałały kontakt przed separacją rodziców, a kiedy zagląda na drug[ą] stronę „przez dziurę w niebie”[...] spotyka wielobarwny świat fantazji, „wielkoludy wyższe od najwyższych gór, latające smoki, gadające kruki, połyskliwe wróżki i grube czarownice. Wszyscy uśmiechali się do [...] [Basi] przyjaźnie”. Magiczne opowieści pomagają dziewczynce zasnąć, leczą rany i dają wytchnienie³⁹.

Dochodzi do odwrócenia tradycyjnego wizerunku baśniowych monstrów — okazują się nie groźne, a przyjacielskie. Znacznie straszniejsze od nich są bowiem potworności realnego świata: kłótnie rodziców, separacja, rozwód, samotność, zimno, głód (Bartek i Basia kradną w sklepie jedzenie), bezdomność i sieroctwo. To one, a nie francuskie skrzaty, nawet nie ich rzekomo potężny król (do którego, jak się okazuje, wystarczy napisać list z prośbą o zwrócenie marzeń), są tym, co w *Złodziejach snów* może przerażać, bo odbiera dzieciom takie dzieciństwo, jakie w idealistycznych, warunkowanych romantycznym dyskursem⁴⁰ wyobrażeniach kojarzymy z tym okresem życia. Rybak słusznie pisze:

Droga, w którą wyruszają dzieci, jest [...] nie tyle drogą ku dorosłości, co raczej poszukiwaniem straconego dzieciństwa. Ku tej interpretacji kieruje również kreacja postaci Karalucha, bezdomnego, opuszczonego chłopca, który nie pamięta, czym są sny. W obliczu nieznanego czytelnikowi wydarzenia (być może kryzysu rodzinnego) bohater musiał szybko się usamodzielnic, poznawszy brutalność świata dorosłych. Bezsensowność — tak Basi, jak i Karalucha — staje się więc mechanizmem psychologicznym rezonującym z dramatycznymi zmianami w życiu, naruszającymi idylliczny porządek dzieciństwa⁴¹.

W zakończeniu utworu, po rozmowie z kierowcami ciężarówek, którzy powiadamią rodziców o miejscu, w którym przebywają dzieci, rodzeństwo wraca do domu, a stosunki między matką i ojcem ulegają poprawie. Karaluch natomiast wychodzi z kryzysu bezdomności, gdy trafia do rodzinnego domu dziecka⁴². Inaczej niż sądzi Halina Bejger⁴³, nie mamy tu jednak do czynienia z prostym baśniowym happy endem: gdy dzieci powracają do domu rodzinnego, pisarka wy-

³⁹ A. Miernik, *Rozwód a literatura dla dzieci*, „Ateneum. Przegląd Familiologiczny” 2015, nr 1, s. 62. Cytaty wewnętrzne pochodzą ze *Złodziejów snów*.

⁴⁰ Zob. M.J. Kehily, *Zrozumieć dzieciństwo. Wprowadzenie w kluczowe tematy i zagadnienia*, [w:] *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem*, red. M.J. Kehily, przeł. M. Kościelniak, Kraków 2008, s. 20.

⁴¹ K. Rybak, *W poszukiwaniu utraconego dzieciństwa...*

⁴² Fragmenty utworu, o których mowa w tym i poprzednim akapicie, realizują niektóre kolejne proppowskie funkcje, począwszy od funkcji numer XII — pierwszej funkcji darczyńcy (zob. W. Propp, *op. cit.*, s. 40; role donatorów odgrywają początkowo Karolek, a później kierowcy ciężarówek); nie omawiam ich w tym miejscu szczegółowo z uwagi na rozmiary niniejszego szkicu.

⁴³ Zob. H. Bejger, *Problematyka sieroctwa w polskiej literaturze dziecięcej*, „Scientific Bulletin of Chełm: Section of Pedagogy” 2016, nr 1, s. 86.

zerowuje numerację rozdziałów (od 1 do 14 rosnącą, a od 15, w którym Bartek dowiaduje się Latusach, malejąca), a do kolejnych cyfr — znów wprowadzanych w porządku rosnącym — w pewnym momencie zaczyna dodawać znaki zapytania (0, 1, 2, 3?, 4?, 5?)⁴⁴. Przy rozdziałach ze znakami zapytania nie ma tekstu — nie mamy bowiem pewności, co stało się później; do tej niewiedzy przyznaje się też narratorka w ostatnich zdaniach utworu: „Nie wiem także, co będzie potem. Zakwitną inne krzewy, drzewa i kwiaty — tyle wiem na pewno...”⁴⁵.

Potworności zostają obłąskawione — ale nie w pełni pokonane; świat naprawiono — ale być może tylko częściowo. Taki zabieg wyróżnia *Złodziei snów* spośród podobnych utworów dla młodych odbiorców i odbiorczyń. W przeciwieństwie do wielu dzieł literatury dziecięcej korzystających z grozotwórczych figur wyobraźni po to, aby w momencie kulminacyjnym zneutralizować te straszne istoty karnawałowym śmiechem⁴⁶, bądź też infantyilizujących tradycyjne monstra na zasadzie, którą oddaje formuła „od potworów do znaków pustych”⁴⁷, proza Strękowskiej-Zaremby, choć pozwala na oswojenie problematycznych kwestii, nie ucieka się do skonwencjonalizowanych chwytów — autorka prezentuje bowiem rozmaicie pojmowaną potworność, dziwność, grozę „na serio”. Co więcej, monstrualne i przerażające są u niej, co trzeba dobitnie zaznaczyć, nie tylko postaci, lecz także (a może przede wszystkim) zjawiska abstrakcyjne, ludzkie zachowania, trudne doświadczenia egzystencjalne; w kolejnych powieściach zaś — miejsca i przestrzenie (*Dom nie z tej ziemi*), przyroda, sztuka (*Lilana*) i (w obu utworach; znacznie bardziej przy tym niż w *Złodziejach snów*) rodziny, w których wychowują się młode bohaterki.

Bibliografia

Teksty

Strękowska-Zaremba M., *Złodzieje snów*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2008, 2019.

Opracowania

Bejger H., *Problematyka sieroctwa w polskiej literaturze dziecięcej*, „Scientific Bulletin of Chełm: Section of Pedagogy” 2016, nr 1.

Bergeron B., *La chasse aux lutins. Chronique d'une tradition réinventée*, „Rabaska” 11, 2013.

⁴⁴ W pierwszym wydaniu numeracja jest inna: konsekwentnie malejąca od rozdziału 18 aż do końca utworu; nie ma tu rozdziału o numerze 0 ani rozdziałów opatrzonych znakami zapytania.

⁴⁵ M. Strękowska-Zaremba, *op. cit.*, s. 81.

⁴⁶ Zob. K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej...*, s. 195–208.

⁴⁷ Zob. V. Wróblewska, „*Od potworów do znaków pustych*”. *Ludowe demony w literaturze dla dzieci*, Toruń 2014.

- Bielawska M., *Zburzony dom. Rozwód jako temat w literaturze dziecięcej przełomu XX/XXI wieku*, „Bibliotekarz Podlaski” 40, 2014, nr 3.
- Diduszko H., *Piękno i groza cierpienia*, „Świat Książki Dziecięcej”, dodatek do „Poradnika Bibliotekarza” 2019, nr 10.
- Hańderek J., *Metamorfozy i muzea*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Kąkiel M., *Bo jest Lilana, czy właśnie jej nie ma?*, „Nowe Książki” 2019, nr 12.
- Kąkiel M., *Zło z tej ziemi*, „Nowe Książki” 2017, nr 5.
- Kehily M.J., *Zrozumieć dzieciństwo. Wprowadzenie w kluczowe tematy i zagadnienia*, [w:] *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem*, red. M.J. Kehily, przeł. M. Kościelniak, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008.
- Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2014.
- Kowalczyk K., *Antagoniści we współczesnych renarracjach baśni na przykładzie czarownicy z Jasia i Małgosi braci Grimmów*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3 (450).
- Mazurkiewicz A., *Kryminał(ki) dla najmłodszych. O nurcie polskiej literatury kryminalnej adresowanej do dziecięco-młodzieżowego czytelnika po roku 1989. Rekonesans*, „Literatura i Kultura Popularna” 23, 2017.
- Miernik A., *Rozwód a literatura dla dzieci*, „Ateneum. Przegląd Familiologiczny” 2015, nr 1.
- Mityk A., *Cykl o Teosiu Kefirku Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby wobec wzorca powieści detektywistycznej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 6, 2018.
- Propp W., *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2011.
- Sapkowski A., *Gremlin*, [hasło w:] *idem, Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, superNOWA, Warszawa 2011.
- Słany K., *Czy w Strachopolis Doroty Wieczerek straszy?*, „Creatio Fantastica” 2017, nr 1 (56).
- Słany K., *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2016.
- Tatar M., *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales: Expanded Second Edition*, Princeton University Press, Princeton, NJ-Oxford 2003.
- Wróblewska V., *„Od potworów do znaków pustych”. Ludowe demony w literaturze dla dzieci*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

Źródła internetowe

- Kęczkowska B., *Czasem pieski mają smutne pyski. Dzieci potrzebują nie tylko wesołych książek*, <https://bit.ly/3kydfJ7> (dostęp: 12.02.2021).
- Małgorzata Strękowska-Zaremba*, <https://bit.ly/3hKNzap> (dostęp: 12.02.2021).
- Rybak K., *Usłyszeć zduszony krzyk. Recenzja Domu nie z tej ziemi Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby*, „Kultura Liberalna” 2017, nr 25 (441), <https://bit.ly/3zdjq5> (dostęp: 12.02.2021).
- Rybak K., *W poszukiwaniu utraconego dzieciństwa. Recenzja Złodziei snów Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby*, „Kultura Liberalna” 2019, nr 34 (554), <https://bit.ly/370mREN> (dostęp: 12.02.2021).
- Wróblewska V., *Demony*, [hasło w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska, <https://bit.ly/3rhmp16> (dostęp: 12.02.2021).
- Wróblewska V., *Krasnoludki*, [hasło w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska, <https://bit.ly/3hM1hKi> (dostęp: 12.02.2021).

Wicked Gnomes and Other (Non-)Fairy-Tale Childhood Monstrosities in Małgorzata Strękowska- Zaremba's *Złodzieje snów* [The Dream Stealers]

Summary

The first part of the article provides a short outline of the works by Małgorzata Strękowska-Zaremba, a well-known and critically acclaimed Polish children's author, and gives special attention to her interest in certain popular literature genres. Among her works, a prominent place is occupied by three books in which the writer uses various genres and conventions of the fantastic to discuss important real-life problems: parents' divorce and homelessness in *Złodzieje snów* [The Dream Stealers] (2008/2019), domestic violence in *Dom nie z tej ziemi* [The Otherworldly House] (2017), and depression in *Lilana* (2019). The main part of the paper covers an analysis of *Złodzieje snów*, which is focused on monsterological plots and motifs shown in the context of the use of fairy-tale conventions in the book. Strękowska-Zaremba utilises the figure of demonic gnomes (derived from French folklore) who in the story are believed to have stolen the dreams of the protagonist, little Basia, after her parents separated. However, as the author of the article claims in its last part, in *Złodzieje snów*, these creatures from the folk imagery are much less monstrous than real-life problems, including separation and divorce, loneliness, and homelessness. This also applies to *Dom nie z tej ziemi* and *Lilana*, which is briefly stated in the conclusion.

Literackie światy i zaświaty

Jakub Z. Lichański

ORCID: 0000-0002-1943-5069

Biblioteka i Pracownia im. A. i S. Lichańskich

Złociejowo Katarzyny Ryrych — czy powieść o kryzysie współczesnej cywilizacji?

Słowa kluczowe: K. Ryrych, R. Kipling, A.A. Milne, T. Jansson, J. Andrzejewski, powieść o kryzysie wartości, wyobrażenia, *anima naturaliter christiana*

Keywords: K. Ryrych, R. Kipling, A.A. Milne, T. Jansson, J. Andrzejewski, novel about the value crisis, imagination, *anima naturaliter christiana*

Wprowadzenie

Wydawca tak przedstawia książkę Katarzyny Ryrych:

W Złociejowie koty mówią „dzień dobry”. W Złociejowie skrzat pomaga w remoncie. W Złociejowie porządku pilnuje nieulekły strażnik miejski. W Złociejowie nocą ozywają zabawki. W Złociejowie spotyka się miłość, na którą czekało się pół wieku. W Złociejowie spełniają się marzenia¹.

Czy to zatem „współczesna bajka”? Na pozór tak. Co więc budzi mój niepokój jako badacza? Przede wszystkim uważna lektura całej powieści, ale też wynik jej oglądu jako obiektu estetycznego². Nasuwają się wtedy dziwne refleksje; wydaje się, że to kolejna historia o „bajkowym dzieciństwie”. Coś jakby skrzyżowanie Jansson z Lindgren i *Kubusiem Puchatkiem* (przemawiają za tym między innymi mówiące zwierzęta, także ozywające zwierzęta-zabawki), a jednak pozostaje pewien niepokój. Skąd reminiscencje wojenne, dlaczego pojawia się

¹ K. Ryrych, *Złociejowo*, il. G. Rigall, Gdańsk 2019.

² N. Hartmann, *Über die Stellung der ästhetischen Werte im Reich der Werte überhaupt*, [w:] *idem, Kleinere Schriften*, t. 3, Berlin 1958, s. 314–321 (polskie tłumaczenie w: W. Galewicz, *N. Hartmann*, Warszawa 1987, s. 309–320); A. Mordka, *Ontologiczne podstawy estetyki. Zarys koncepcji Nicolaia Hartmanna*, Rzeszów 2008, s. 127–167.

domowy, czyli skrzat (nazywany przez część protagonistów hobbitem), dlaczego mamy tu pozornie schematyczny podział na Złociejowo i Zławieś (sama nazwa budzi pewien opór) oraz wybrzmiewają jakieś dalekie echa Żeromskiego (lekar-ka ratująca życie zabiedzonego romskiego dziecka — i taka opowieść pojawia się w *Złociejowie*) itd.?

Zarazem mój opór wzbudziła recenzja Karoliny Stępień zamieszczona na łamach „Kultury Liberalnej”, acz zawiera ona wiele trafnych obserwacji:

Z początkiem wakacji, na życzenie mamy, Weronika i Filip wyjeżdżają z dużego miasta do cioci zamieszkałej w zapomnianym przez świat Złociejowie. Początkowo niechętnie nastawieni, już po kilku dniach nie potrafią wyobrazić sobie powrotu do miejskiej rzeczywistości. Stopniowo poznają mieszkańców miasteczka i angażują się w życie niewielkiej społeczności, przy okazji ucząc się empatii, wyrozumiałości i bezinteresowności. „Grupa postaci, zasadniczo poczciwych, chociaż niepozbawionych wad, snuje się po rolniczej okolicy. Bohaterowie składają sobie wizyty i mówią” — tak Marcin Wicha porównuje „Emmę” Jane Austen do „Kubusia Puchatka”³ i podobnie zdaje się być w przypadku bohaterów „Złociejowa”; wszyscy są tu serdeczni i uczynni, żyją w zgodzie z naturą i celebryją codzienność w sposób, którego sprzyja panująca akurat pora roku. [...] W Złociejowie dominuje odpowiedzialna za ciepły i przytulny nastrój aura „babciowości” [...]. Starsze panie czuwają nad miasteczkiem, gotowe spotkać się w sprawie niecierpiącej zwłoki o każdej porze dnia i nocy i rozwiązać wszelkie palące problemy⁴. Większość tych kobiet się czerpie ze wspomnień o ludziach i historiach sprzed lat — w Złociejowie przeszłość łączy się z terażniejszością niemalże namacalnie, dodając bieżącym wydarzeniom głębi i przywołując uczucie subtelnej nostalgii⁵. Pamięć o tym, co było, objawia się tu poprzez bogate i fascynujące rekwizytorium. Przedmioty takie jak stare poradniki z przepisami, skrzynie z książkami⁶, porcelanowe figurki zwierząt czy dziecięce zabawki przesiąknięte są dziwną, tajemniczą magią. Najbardziej magiczne wydają się jednak zwierzęta, a przede wszystkim koty, które w „Złociejowie” spotkać można na każdym kroku. Sprawują one władzę nie tylko nad mieszkańcami miasteczka, którzy rozumieją ich mowę i traktują je z nabożnym szacunkiem, lecz także — co bardzo ciekawe — nad narracją; koty zdają się bowiem odgrywać w opowieści różne role, od chóru greckiego po *deus ex machinę* [sic!]⁷.

³ M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzucilem*, Kraków 2017, s. 43.

⁴ Wśród nich na przykład losu dzieci z domu dziecka nagle pozbawionych nawet tego miejsca! Kłania się tu z daleka, jakże subtelnie, cień Janusza Korczaka. A także, również bardzo subtelne, wykpienie tak zwanej żywej historii; przeszłość ma być żywa, a nie, w specjalny sposób i przy specjalnych okazjach, przypominana. Na szczególną uwagę zasługuje w powieści scena na cmentarzu, gdy przeszłość, niejako „sama z siebie”, powraca. I co więcej, sugeruje, jak rozwiązywać bieżące problemy; tymczasem przeszłe przeżycia często są wyłączną własnością tych, których dotyczą.

⁵ Uwaga jest niezrozumiała bez dodania choćby i tego, że szczególna więź łączy żywych i umarłych, bo tak naprawdę nie są oni umarli, dopóki pamiętamy o nich i w swoisty sposób wprowadzamy ich do naszego bieżącego życia.

⁶ Tyle że schowane przed wrogiem, który najechał kraj (chodzi oczywiście o agresję Niemiec w 1939 roku, acz ta kwestia jest wspomniana w sposób dyskretny). Także jak konie, które zostają ukryte przed Niemcami, a potem, wbrew nadziei, zostają przez nich odnalezione. Tu nie ma magii, to są wspomnienia, a czasem coś, co nadal ma olbrzymią wartość i to nie tylko sentymentalną.

⁷ K. Stępień, *Gdzie koty mówią dobranoc. Recenzja książki „Złociejowo” Katarzyny Ryrych [KL dzieciom]*, „Kultura Liberalna”, <https://bit.ly/3iuqx6X> (dostęp: 7.02.2020). Ta uwaga jest kompletnie niezrozumiała; koty, ale i psy, nie odgrywają takich ról, a po prostu są zwyczajnymi protagonistami w opowieści, protagonistami, którym autor pozwolił przemówić własnym głosem i któ-

Parę „drobiazgów” pominięto⁸: a to właśnie wspomnienia wojenne, a to problem dorosłych i dzieci ze Złejwsi (to osoby, które początkowo są kompletnie pozbawione wyobraźni i fantazji — na wstępie nad Zławsią nie świecą gwiazdy)⁹, a także los dzieci z domu dziecka, które nagle zostają bezdomne, oraz historię człowieka, który ocalił konie przed rzeźnią i dał podwaliny pod zbudowanie schroniska dla starych koni, itd. Nie tylko o to jednak chodzi. Autorka recenzji — jak sądzę bez złej woli — nie dostrzegła złożoności opowieści Ryrych. Nie zauważyła, że nie jest to po prostu kolejna „mutacja” znanych wątków czy pomysłów, a raczej nawiązanie do rodzimej tradycji, dziś już bądź zapomnianej, bądź odrzucanej jak Konopnicka¹⁰ czy Makuszyński¹¹. Tradycja Jansson, Milne’a czy Lindgren narzuca się niejako automatycznie i to raczej w sferze powierzchownych podobieństw. Ale czy raczej nie jest to opowieść mocno osadzona w rodzimej, polskiej tradycji i baśniowej, i literackiej?

Warto też zwrócić uwagę, iż zachowanie protagonistów w powieści Ryrych nie budzi — przywołajmy opinię Hartmanna — wątpliwości co do poprawności ich przedstawienia¹².

Hartmann wyróżnia sześć warstw treści przedstawionych (w poziomie pierwszego planu):

1. warstwę tworców z natury dostępnych dla prostego spostrzeżenia (a więc i wyobrażenia) zmysłowego, obejmującą w szczególności wszystkie zmysłowo spostrzegalne aspekty przedstawionych w dziele postaci — ich ruchy, gesty, postawy itd.¹³;

rzy są traktowani jak partnerzy. Takie zabiegi są znane choćby z powieści Kiplinga (*Puk z Pukowej Górki*) czy Lagerlöf (*Cudowna podróż*), ale i Konopnickiej (*O krasnoludkach i sierotce Marysi*).

⁸ Ten typ streszczeń dobitnie dowodzi, że są one świetnym przykładem zniekształcania treści książki; niestety, tak jest i w tym wypadku. Pominąłem jeszcze między innymi kwestię walki z trzymaniem psów na łańcuchach (w Złejwsi) i podtrzymywania tradycji, która okazuje się siłą tworzącą, a nie sentymentalizmem, czegoś, co najlepiej nazwać za Tertulianem *anima naturaliter christiana*. Pomijam chęć polemiki z uwagą Marcina Wichy, albowiem nie jest ona przedmiotem niniejszych rozważań (acz jest przykładem absurdalności wskazywanych rodzajów porównań utworów literackich i trywialnych uwag z takich porównań wynikających).

⁹ O znaczeniu gwiazd piszę dalej.

¹⁰ Tu pozwolę sobie na przewrotną uwagę; otóż nie byle kto, a Sławomir Mrożek w powieści graficznej — to osobny problem, który tylko sygnalizuję — *Ucieczka na południe*, Warszawa 1961, daje bardzo pochlebną opinię na temat powieści Konopnickiej *O krasnoludkach i sierotce Marysi* (acz cała sprawa jest ujęta lekko żartobliwie).

¹¹ Z Makuszyńskim sprawa jest bardziej skomplikowana i znów tylko sygnalizuję problem i wskazuję na opracowanie Mariusza Urbanka, *Makuszyński. O jednym takim, któremu ukradziono słońce*, Gorlice-Warszawa 2017; z jego powieści wskażę na nieco zapomnianą już *Wyprawę pod psem*, w której tytułowy pies nie mówi, ale jest równoprawnym protagonistą.

¹² Zob. N. Hartmann, *op. cit.*

¹³ Zarówno ludzie, jak i zwierzęta są opisani tak, jak je postrzegamy „na pierwszy rzut oka” — są to opisy, rzecz można, behawioralne; mistrzem takich przedstawień są w literaturze polskiej Jan Parandowski, Jarosław Iwaszkiewicz, a z młodszych na przykład Zbigniew Zielonka.

2. warstwę przedstawionej akcji, w jaką splatają się czyny i reakcje tych postaci, wzięte wraz z sytuacjami, w których następują (ale z wyłączeniem ich motywów i postaw psychicznych)¹⁴;

3. warstwę psychiki bohaterów występujących w danym dziele¹⁵;

4. warstwę ich całościowych „losów”, charakterystycznych w swej niepowtarzalnej dynamice całości ich doświadczeń życiowych¹⁶;

5. warstwę jednostkowych etosów, których nosicielami są przedstawione w dziele osoby, o ile zostaną obdarzone przez autora pewną idealną istotą aksjologiczną¹⁷;

6. warstwę reprezentowanych przez nie ogólnych typów osobowościowych¹⁸.

Wszystkie te warstwy są postrzegane przez odbiorcę jako dość oczywiste i nie budzą zdziwienia (jako na przykład fałszywe); mówiące zwierzęta czy domowy (= skrzat) mogą być zinterpretowane jako uproszczenie narracji, w której autorka rzeczywiście obdarza je mową, zamiast omawiać, co mogłyby owe zwierzęta myśleć, *resp.* mówić (co byłoby oczywistą antropomorfizacją bądź dość manierycznym nawiązaniem do tradycji bajki zwierzęcej)¹⁹. Innymi słowy, hartmannowskie warstwy poziomu pierwszego planu nie powinny budzić zdziwienia u odbiorcy. Żadna z postaci nie jest psychologicznie fałszywa; że ewentualnie jej opis jest nieco uproszczony to inna sprawa, ale wskazawszy ją, nie będę tej kwestii rozwijał²⁰.

¹⁴ Można dodać, że owe „składanie sobie wizyt i mówienie” (por. M. Wicha, *op. cit.*, s. 43) to nie plotkowanie, ale określone działania, w pełni uzasadnione logiką akcji.

¹⁵ Por. oba poprzednie przypisy. Psychika jest jednakże opisywana niejako „z zewnątrz”; autorka jak ognia unika wszelkich prób „introspekcji”. Jeśli się pojawiają, to są w pełni uzasadnione sytuacją — tak zwane rozmyślenia przed snem itp.

¹⁶ Autorka postępuje w tym wypadku jak każdy współczesny pisarz — owe „losy” odsłania fragmentarycznie i tylko wtedy, gdy jest to albo uzasadnione rozwojem akcji (na przykład sprawa pustej butelki po winie (?), która przywołuje historię Cyganki i jej dziecka), albo gdy jest to wynik wspomnień, które opowiada któryś z protagonistów (na przykład sprawa owego porcelanowego kota, który nagle okazuje się kimś, kto nie tylko umie mówić, ale jest swoistym towarzyszem skrzata; zarazem obaj pełnią funkcję penatów, czyli bóstw opiekuńczych domu — por. J. Parandowski, *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1975, s. 319–320). Zwracam uwagę, iż nie jest obojętne, że porcelanowy kot „mieszkał” w niszy, która była w piecu (znam takie nisze w piecach z domu moich dziadków).

¹⁷ Wszystkie osoby, jak się okazuje, i mieszkańcy Złejwsi są „nosicielami jednostkowych etosów”, które akurat w ich wypadku były „uśpione”; obudził je dopiero pewien drobny „wypadek”, który dotknął szczególnie panów (zamienili się miejscami ze swoimi... psami utrzymanymi na łańcuchach — co jest nawiązaniem do bardzo dawnej tradycji literatury sowizdrzalskiej i tradycji „świata na opak”); o mieszkańcach Złociejewa nie wspominam, bo jest to oczywiste.

¹⁸ Jest to wyraźnie zaznaczone przez Ryrych, ale znów opis jest czysto zewnętrzny; to my owe typy „odpoznamy”, nie są one przez pisarkę nazwane.

¹⁹ Sprawa jednak nie jest taka prosta, że wskażę choćby niektóre z bajek braci Grimmów, Afanasjewa czy Andersena (przykłady pomijam jako oczywiste); zresztą z takim samym zabiegiem mamy do czynienia w *Opowieściach z Narni* C.S. Lewisa czy w *Baśnioborze* Brandona Mulla.

²⁰ Problem ten omawiałem przy okazji rozważań o technice pisarskiej Jana Parandowskiego; por. J.Z. Lichański, *Wtajemniczenia i refleksje. Szkic monograficzny o Janie Parandowskim*,

Autorka podkreśla tylko pewne cechy postaci, w czym „trzyma się” wskazań idących jeszcze od Arystotelesa²¹. Można powiedzieć, iż Ryrych w pełni realizuje pewną zasadę, którą w odniesieniu do technik odbioru opisał najtrafniej chociażby Murray Krieger, określając ją jako „racjonalizację naszego odczytania oraz [naszą] odpowiedź na dzieło jako rezultat indywidualnej pracy krytycznej”²². Inaczej mówiąc — to my jako odbiorcy otrzymujemy książkę, która do pewnego stopnia jest swoistym zadaniem dla nas. Jak powie dalej przywołany Krieger:

jest to jednak totalna metafora, której znaczenia są wtopione w jej język. [...] przez analogię poeta nie podważa jednej części doświadczenia, porównując je z drugą²³.

Tak też postępuje Ryrych — jej powieść jest totalną metaforą, ale wynika ona ze sposobu opisu świata przedstawionego. Wprowadzone zaś w utworze analogie, między innymi z naszym światem, nie podważają — co wskazałem już, odwołując się do taksonomii Hartmanna — ani naszego doświadczenia świata rzeczywistego, ani doświadczenia lektury. Po prostu — poprzez metaforę i analogię (traktowane jako tropy) — są tylko pewnymi narzędziami, które wykorzystuje twórca, aby uczynić opisywany w powieści świat bardziej wyrazistym i zrozumiałym oraz, paradoksalnie, bardziej realnym.

Powieść tak, ale czy kryzys?

Gdy w 1953 roku Jerzy Andrzejewski ogłosił opowiadanie *Złoty lis*, wywołało to sporą konsternację; wskazał na to między innymi Stefan Lichański w swej recenzji. Zwracał wtedy uwagę, iż:

Złoty lis wywołał sporo nieporozumień. Bajkowy motyw złotego lisa, zjawiającego się w pokoju pięcioletniego Łukasza, by na kilka dni być bożyszczem marzeń i towarzyszem zabaw chłopczyka, a potem zniknąć bez śladu, odczytany został jako symbol poezji wypieranej z naszego życia przez racjonalistyczną oschłość i ciasny utylityzm²⁴.

Łódź 1986; szczególnie celne są przytaczane tam uwagi Zdzisława Skwarczyńskiego na temat tejże techniki.

²¹ Zob. Arystoteles, *Retoryka*, [w:] *idem, Retoryka — poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 283–284: „Musi on [mówca — J.Z.L.] przecież przedstawić czyny albo udowodnić ich realność, jeśli budzi to podejrzenie, albo ich znaczenie, albo ich ilość, albo też wszystkie te aspekty jednocześnie. Dlatego nie należy niekiedy prowadzić opowiadania w sposób ciągły, ponieważ tak przedstawioną sprawę trudno zapamiętać. Osobno — przedstawić czyny świadczące [na przykład] o męstwie bohatera, osobno — o mądrości lub sprawiedliwości”.

²² M. Krieger, *Theory of Criticism. A Tradition and its System*, Baltimore-London 1976, s. 3–4 n.; jeśli nie wskazano inaczej, przeł. J.Z.L.

²³ *Ibidem*, s. 197.

²⁴ S. Lichański, *O rudych i złotych lisach*, [w:] *idem, Literatura i krytyka*, Warszawa 1956, s. 327. W końcowej części badacz pisze: „W opowiadaniu podjął Andrzejewski sprawę jakości i poziomu naszego wewnętrznego życia, sprawę rozwikłania tego spłotu prawd i kłamstw, który uniemożliwia nam współodpowiedzialne i współtwórcze uczestniczenie w życiu epoki” — *ibidem*, s. 329.

To porównanie nasuwa się automatycznie, albowiem i dyskusja wokół tej właśnie książki Ryrych przypomina tę z 1953 roku:

Najbardziej problematyczne wydaje mi się jednak wprowadzenie do narracji elementów rzeczywistości istniejącej poza Złociejowem. Wizja magicznie odgradzonego od reszty świata utopijnego miasteczka funkcjonującego jako samoistny byt może wydawać nam się sugestywna i spójna, nawet jeśli czasem zbyt cikliwa — zgadzamy się bowiem na taką konwencję, całkiem zresztą zasadną w ramach całej narracji²⁵. Ale jeśli przeciwstawia się jej przesycone kapitalizmem wielkie miasto i Zławieś, gdzie ludzie znęcają się nad zwierzętami, nagle utopijność Złociejowa zdaje się przejaskrawiona. Ten kontrastowy podział na dobro i zło jest tu w moim odczuciu zbędny i uwydatnia naiwność opowieści [*sic!*], w której szkolny łobuz w jednej chwili staje się dobrym chłopcem i to za sprawą tymczasowego przemienienia w mysz (za karę!)²⁶.

Jak sądzę, tu może tkwić źródło nieporozumień przy opisie i analizie, ale też odbiorze *Złociejowa*. Wiąże się to z faktem, iż wskazane, a powierzchowne podobieństwa do książek Jansson, Lindgren czy Milne'a (a nawet zbieżności z utworami... Żeromskiego, Konopnickiej czy Makuszyńskiego) przesłaniają daleko głębszy związek, jaki dostrzegam z na poły już zapomnianą powieścią Rudyarda Kiplinga *Puk z Pukowej Górki* (*Puck of Pook's Hill*) lub nawet z dziełem Selmy Lagerlöf *Cudowna podróż* (*Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*). Dlaczego?

Mianowicie i *Pook's Hill*, i *resa genom Sverige* (podróż/podróżowanie po Szwecji/przez Szwecję) nie mają, na pozór, nic wspólnego z przygodami dwójki dzieci w Złociejowie. Jednak tak nie jest — one (a potem i sieroty, i mieszkańcy Złejwsi) też podróżują z miasta (lub ze Złejwsi) do Złociejowa. A że nie ma tam *Pook's Hill*, tylko pola i lasy? Czyż takie drobiazgi w krajobrazie mają wielkie znaczenie? Czy nie są to wszystko figury w sensie Auerbacha?²⁷ Takim „oczywistym kształtem wyrażenia” jest Złociejowo wraz z najbliższym otoczeniem.

²⁵ Gdy spojrzymy na przywołane wcześniej uwagi Kriegera, oczywiste okaże się, że zacytowana uwaga jest błędna. Świat Złociejowa nie jest „magicznie odgradzony od reszty świata”; to nasz świat, ale dostrzeżony inaczej — pisał o tym, przywołując Chestertona, Tolkien w swym studium *O baśniach*; por. *idem*, *O baśniach*, [w:] *idem*, *Drzewo i liść*, oprac. Ch. Tolkien, przeł. J. Kokot, Poznań 2000, s. 11–82, zwł. s. 47 n.; por. też uwagi na temat figury w sensie Auerbacha opisane w przyp. 27.

²⁶ K. Stępień, *op. cit.* I raz jeszcze nietrafne spostrzeżenie; oto znów mamy ten sam zabieg, o którym wspomniałem w poprzednim przypisie — owa przemiana nie następuje „w jednej chwili” — to opisany przez Kriegera zabieg „totalnej metafory” pozwalającej nagle zobaczyć świat i nasze zachowanie w innej perspektywie. Tu nasuwa się ogólniejsza uwaga, w której warto przywołać między innymi poglądy Maxa Schelera na kwestię etyki oraz hierarchii wartości — por. J. Tischner, *Etyka a historia. Wykłady*, oprac. i wstęp D. Kot, Kraków 2008, s. 384–404. Nawiasem mówiąc, właśnie tu przejawia się to, co najlepiej nazwać za Tertulianem *anima naturaliter christiana*; por. przyp. 8 oraz uwagi zawarte w przyp. 32.

²⁷ E. Auerbach, *Figura*, „*Archivum Romanicum*” 12, 1939, s. 436–489. Kwestie te opisałem między innymi w J.Z. Lichański, „*Piaskun*” *E.T.A. Hoffmanna — nowa interpretacja*, [w:] *idem*, *Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Warszawa, 2018, s. 351–352. Wskazałem tam za Auerbachem, iż „figura służy bowiem »ukryciu« dodatkowych treści w pozornie

W nim mieści się i dwór Złociejowskich, i Zławieś, i cmentarz, i wspomnienia wojny, i szpital itd. Trzeba tylko te elementy dostrzec w nowej perspektywie lub raczej — z nowej perspektywy. Jak powiada Gilbert K. Chesterton przywołany przez Tolkiena:

Chesterton wspominał ongiś, że dzieci, z którymi oglądał *Błękitnego ptaka* Maeterlincka, były rozczarowane, bo „sztuka nie skończyła się dniem sądu i para bohaterów nigdy nie dowiedziała się o wierności Psa i zdradzie Kota”. „Albowiem dzieci — pisze Chesterton — są niewinne i kochają sprawiedliwość; podczas gdy większość z nas, dorosłych, jest niegodziwa i dlatego wolimy miłosierdzie”²⁸.

I tu jest sedno problemu; oto sprawiedliwość zostaje wymierzona od razu — jak mawiała pewna moja znajoma — kogoś spotkała „kara Boża natychmiastowa”. Właśnie dlatego w powieści o Złociejowie mamy do czynienia nie z bajką o mówiących zabawkach czy zwierzętach lub trollach, ale z perspektywą kogoś, kto w otaczającym nas świecie umie dostrzec coś więcej. Jakiś przeblysłk tego, co pozornie, jak pisał Parandowski, pozostało „za zamkniętymi drzwiami czasu”²⁹.

Dyskusja

Cytowana już Karolina Stępień zwraca uwagę na problem, który wymaga chwili zastanowienia. W końcowej części swej recenzji pisze:

Kiedy przeczytałam, że autorka sama nazwała książkę „szczególną, taką, która będzie dorastać wraz z Czytelnikiem”, niemal natychmiast obudził się we mnie duch przekory. Postanowiłam, że nie dam się przekonać do kolejnego tekstu próbującego powtórzyć sukces takich literackich przestrzeni, jak Dolina Muminków czy Macondo. I rzeczywiście, powieści zarzucić można kilka (wspomnianych częściowo) potknięć, a także zbyt duże podobieństwo do „Łopianowego Pola”, książki Ryrych wyróżnionej nagrodą literacką w konkursie Książka Roku 2017 PS IBBY. A jednak tyle tu bezinteresownego dobra, wypieków domowej roboty, czytania na werandzie i zdystansowanych od problemów współczesnego świata puszystych kotów, że nie sposób nie zapragnąć spędzenia w Złociejowie przynajmniej jednego słonecznego popołudnia. Wspaniale jest od czasu do czasu przenieść się do świata, w którym najgorsze, co może się zdarzyć, to zakrztuszenie cukrem pudrem³⁰.

Przywołana uwaga jest wewnętrznie sprzeczna, ale nie to jest w niej istotne; otóż przywołanie Doliny Muminków, acz przypadkowe, wskazuje — nieświadomie zupełnie — na problem bardzo poważny. W swej biografii Tove Jansson pisze o tym Boel Westin:

Tove przenosi rzeczywistość wojenną na małego człowieczka w swoim opowiadaniu — rozłąkę, stratę, smutek, ale i nadzieję na odmianę na lepsze. Muminek i jego mama szukają

dość oczywistym kształcie wyrażenia” — *ibidem*, s. 352. Zawarłem tam także ważny dla zrozumienia problemu, czym jest figura, cytat z Kwintyliana (QUINT., IX.1.10sq).

²⁸ J.R.R. Tolkien, *O baśniach...*, s. 47.

²⁹ J. Parandowski, *op. cit.*, s. 21.

³⁰ K. Stępień, *op. cit.*

domu na zimę [...]. Rodzina Muminków to nie familia Janssonów, a w opowiadaniach o trollach nie chodzi o zapis własnego dzieciństwa. Jest to większy projekt, bardziej wizjonerski. Te historie mówią o zasadach istnienia, które wkrótce swobodnie się rozwiną. [...] Awanturnicy, którzy ruszają za kometą w Góry Samotne, są prawdziwymi bohaterami opowiadania. Cechuje ich chęć analizy. Po rozmowie z Piźmowcem Muminek pogrąża się w głębokich rozmyślaniach i zostaje przedstawiony (z emblematem spadającej gwiazdy za plecami) w pozie przypominającej słynną rzeźbę Rodina *Myśliciel*³¹.

Świat Muminków nie jest zatem taki prosty i banalny, jak się nam dotąd wydawało — to skomplikowana opowieść o nas samych i naszym poszukiwaniu piękna i dobra w świecie, który raczej nie jest dla nas miły. A jednak można w nim platońską ideę (z chrześcijańskim „dopowiedzeniem”) odnaleźć — trzeba tylko umieć szukać!

Poważniejszy problem nasuwa jednak sugestia, którą przedstawił już w 1908 roku Franz Riklin w studium *Wunscherfüllung und Symbolik der Märchen*. Przede wszystkim wskazał on na zatarcie w baśni (ale można to zapewne rozciągnąć na całą literaturę)³² granicy między referencyjnym a symbolicznym znaczeniem słów:

Und doch, welche Schwierigkeiten macht uns unsere eigene Sprache, nicht in Symbolen zu denken! Ist nicht fast jedes Wort ein Symbol! Alle abstrakten Begriffe mussten ja durch Worte bezeichnet werden, die zuerst etwas Sinnfälliges bedeuteten und oft jetzt noch bedeuten (z.B. *wägen*, *wiegen*, *erwägen*, *gewogen*; oder *gebildet* = instructus und *gebildet* im Sinne, wie es Goethe noch braucht = geformt, z.B. ein wohlgebildeter Jüngling.) [...] Gerade die Dichtersprache arbeitet so gerne mit Worten, deren Sinn mehrdeutig ist, um beides auf einmal zu bedeuten. Es ist nicht schwer, Beispiele von Symbolen zu bringen, welche die aufgezählten Eigenschaften teilweise oder ganz auf sich vereinigen.

[A jednak, jakie trudności sprawia nasz własny język, że nie myślimy symbolami! Czy nie prawie każde słowo jest symbolem?! Wszystkie abstrakcyjne terminy musiały być oznaczone słowami, które najpierw oznaczały coś konkretnego, a często [to znaczenie] nadal noszą (np. *zważyć*, *ważenie*, *zastanowić się*, *ważył/wykształcił/ukształtował*; lub *utworzone* = *instructus* i *utworzone* w tym sensie, jak to Goethe nadal używa = kształtuje, np. dobrze wykształcona młodzież). [...] W szczególności język poety lubi pracować ze słowami, których znaczenie jest dwuznaczne, ale znaczy jednocześnie [na obu planach — J.Z.L.]. Nietrudno podać przykłady symboli, które częściowo lub całkowicie łączą wymienione właściwości]³³.

³¹ B. Westin, *Tove Jansson: mama Muminków*, przeł. B. Ratajczak, Warszawa 2012, s. 145, 163, 172.

³² Wskazałem wcześniej, rozszerzając pewne uwagi niemieckich badaczy, na podobny zabieg, którego dokonał już E.T.A. Hoffmann w znanym opowiadaniu *Piaskun* (*Der Sandmann*); por. J.Z. Lichański, „*Piaskun*” *E.T.A. Hoffmanna...*, s. 343–363. Zapewne jednym z pierwszych „sygnałów” takiego zabiegu był słynny wiersz J.W. Goethego *Erlkönig* (*Król olch*), w którym Mistrz z Weimaru zostawia nas z niepokojącym pytaniem (które za kilkadziesiąt lat powtórzy Norwid w wierszu *W Weronie*), kto na p r a w d ę postrzega świat: ojciec czy syn? Nieco pełniej kwestie te przedstawi później Owen Barfield w znanym studium *Poetic Diction* (1927), jednak to zagadnienie pominę w dalszym opisie.

³³ F. Riklin, *Wunscherfüllung und Symbolik der Märchen*, Leipzig 1908, s. 32.

Jeśli tak, to może się okazać — zwracał na to uwagę już Kornificjusz³⁴ — iż właśnie znaczenie i siła obrazu, które kształtują tekst³⁵, powinny być związane z przedmiotem (o którym mówimy), i/lub ze słowem (które do wyrażenia/opisania przedmiotu wybieramy). Choć z teoretycznego punktu widzenia ta uwaga jest (lub może być) niezgodna z naszymi rozważaniami dotyczącymi między innymi kwestii komunikacji³⁶, to zapewne poprawnie opisuje ona to, co dzieje się zarówno w procesie twórczym, jak i w toku odbioru tekstu kultury. O tym właśnie procesie mówili wcześniej przywoływani Murray Krieger, J.R.R. Tolkien czy Stefan Lichański.

Konkluzje

Dla zrozumienia tej, pozornie błahej powieści, konieczne jest spojrzenie na to, co ukrywa się pod postacią figury, oraz do czego — nawet nieuświadomiona — tradycja Kiplinga i Lagerlöf jest konieczna jako szersza perspektywa. Swoiście deklarowane związki z — Milne’em czy Jansson — są powierzchowne³⁷. Istotniejsze jest coś zupełnie innego: osadzenie w tradycji polskiej — pochwała prowincji i bliskości z innymi, lecz także nawiązania do legend (opowieść o domowym³⁸) oraz tradycyjnych obyczajów, a zarazem subtelne nawiązania do konieczności zachowania pamięci o przeszłości, ale pamięci budującej naszą terażniejszość oraz przyszłość.

Zławień w tej perspektywie może wskazywać na coś daleko poważniejszego; chodzi o coś, co pozornie jest wrogie wszystkiemu, co reprezentuje Złociejowo. A jednak dzięki kobietom i ich intuicji, ale i dzięki dzieciom może się odrodzić. Zwracam uwagę, że gwiazdy w powieści Ryrych odgrywają nieco inną rolę niż w utworze Jansson. Nie są zagrożeniem, a symbolem odrodzenia³⁹. I acz wielka, tradycja literacka — że wskażę choćby Hermanna Brocha — jest całkiem przypadkowa:

³⁴ Q[intus] Kornificjusz, *Rhetorica ad Herennium*, przeł. i oprac. J.Z. Lichański, Warszawa 2019, III.20.33–23.39.

³⁵ Dodajmy dla jasności — z decyzji twórcy; por. J.R.R. Tolkien, *O baśniach...*, s. 11–80; zob. także S. Lichański, *Prawo do bajki — po ponad pół wieku*, [w:] J.Z. Lichański, *Filologia — filozofia — retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej*, Warszawa 2017, s. 77–89.

³⁶ W. Kubiński, *Obrazowanie a komunikacja. Gramatyka kognitywna*, Gdańsk 2014. Można te zagadnienia powiązać z kwestiami wizualizacji bądź nawet retoryki wizualnej; por. S.K. Foss, *Theory of Visual Rhetoric*, [w:] *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*, red. K. Smith *et al.*, New York 2004, s. 141–152.

³⁷ Acz, o ile Ryrych czytała studium Westin, związki z Jansson, ale właśnie w opisie autorki *Mamy Muminków*, mogą być daleko głębsze, niżby się wydawało przy powierzchownym odbiorze!

³⁸ Słowiańska odmiana trolli Jansson? Por. M. Łuczynski, *Demony domowe*, Słowiańska Mitologia, <https://bit.ly/3il5bZA> (dostęp: 1.12.2020).

³⁹ H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, M. Szubert, Warszawa 2003, s. 103–107.

Prawo moralne we mnie: zawieszony razem z sercem, z sercem, jak powiedział Weiprecht (= Einstein) samotny dźwięk serca w mroku nocy, samotne poznanie miłości, prawo moralne, ważne bez dowodu⁴⁰.

To przecież jej echo wyraźnie pobrzmiwa, gdy nad Zławsią zapalają się kolejne gwiazdy. Prawo moralne, więcej — przywrócenie porządku kosmicznego, symbol (odzyskanego!) światła boskiego lub duchowego (zapalające się gwiazdy) jest oczywiste. Czy to jednak nie jest typowa nadinterpretacja? Nie sądzę — obraz kolejnych gwiazd, które zaczynają świecić nad Zławsią, albowiem jej mieszkańcy przełamali się i przywrócili porządek oraz odzyskali światło (mimo że ich działania nie mają jakiegos wielkiego wymiaru metafizycznego⁴¹), jest dość oczywistą aluzją do takiej właśnie interpretacji tego opisu z powieści Ryrych.

Dlaczego jednak ma to niby być powieść o kryzysie? Dlatego, że świat Złociejowa może w każdej chwili zostać zniszczony i przekształcić się w Zławieś albo, co gorsza, w miasto. Miasto, które stało się — wbrew tradycji — figurą wyobcowania bądź czegoś wrogiego człowiekowi⁴². Także przemiana pani inspektor w mysz jest znów figurą tego, co właśnie swoiste przestrzeganie przepisów może z nami zrobić. Nasze ocalenie może wtedy zależeć wyłącznie od życzliwej opieki innych, a wówczas być może zostanie nam przywrócona ludzka postać.

Utwór Ryrych — może wbrew intencji autorki — ale tak wynika z logiki opisu powieści jako pewnego przedmiotu czy raczej obiektu — jest, podobnie jak dzieło Jansson (ale odczytane przez książkę Westin i zgodnie z intencjami Mamy Muminków), przypowieścią o zasadach istnienia⁴³, a także o tym, o czym

⁴⁰ H. Broch, *Die unbekannte Grösse*, red. i wyd. P.M. Lützel, Frankfurt am Main 2016, s. 140, przeł. J.Z.L.

⁴¹ Między innymi uwolnili psy z łańcuchów, pomogli uratować bardzo ciężko chorego człowieka (pana Jerzego, który opiekował się starymi koźmi), wreszcie dzięki dzieciom ze Złejwsi przełamali się i wspomogli sieroty, które zamieszkały w Złociejowie, czy wreszcie dostarczyli ziemniaki na coroczne święto pożegnania jesieni — to przecież drobiazgi. A jednak...

⁴² H. Biedermann, *op. cit.*, s. 215–216; miasto było symbolem boskiego ładu; to, że przekształciliśmy je w coś kompletnie przeciwnego, to zupełnie inna historia — por. V. Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München 1969.

⁴³ B. Westin, *op. cit.*, s. 163. Świetnie zwraca na ten fakt uwagę Olof Lagercrantz, gdy pisze o książce Tove Jansson, *W Dolinie Muminków*, przeł. I. Szuch-Wyszomirska, Warszawa 1964; Lagercrantz zwraca uwagę, że „Pierwszy raz czyta się to [chodzi o scenę, w której Muminek pod wpływem czarodziejskiego kapelusza zmienia się: dopiero Mama Muminka rozpoznaje go i mówi: »Tak, ty jesteś Muminek«. Urok zostaje zdjęty — J.Z.L.] z niesamowitym napięciem. Za drugim razem odczuwamy napięcie, któremu towarzyszy poczucie bezpieczeństwa. Bierze się ono stąd, iż znamy ciąg dalszy. Oddajemy się lekturze po raz trzeci” — *idem*, *O sztuce czytania i pisania*, przeł. J. Kubitsky, Warszawa 2011, s. 33. Ogólnie kwestie te omawia między innymi C.S. Lewis w studium *An Experiment in Criticism*, Cambridge 1995, s. 74 n., gdzie analizuje relacje między literaturą a życiem realnym. Zob. także C. Duriez, *Przewodnik po Narni*, przeł. J.J. Franczak, Kraków 2005 (o tyle ważne studium, iż pokazuje między innymi mitologiczne, filozoficzne i teologiczne „uwikłanie” *Opowieści z Narni* oraz, dodajmy przekornie, każdej opowieści — czy tego autor chce, czy nie).

piisał wspomniany Broch — o sile prawa moralnego, które zawsze nam towarzyszy i którego nie wolno zapominać⁴⁴. Jest jednak coś jeszcze, co pięknie określił C.S. Lewis:

Jednym z głównych celów sztuki jest oderwanie naszego spojrzenia od twarzy odbitej w lustrze, uchronienie nas od samotności. Kiedy czytamy „literaturę wiedzy”, mamy nadzieję, że dzięki lekturze nasze myślenie będzie bardziej poprawne i klarowne. Czytając utwór zrodzony z wyobraźni, powinniśmy, moim zdaniem, przywiązywać znacznie mniejszą wagę do tego, czy lektura wpłynie na zmianę naszych opinii (choć i taki wpływ możemy czasem zaobserwować), a zamiast tego wejść głębiej w sądy, a więc i postawy, odczucia i całość doświadczenia innych ludzi⁴⁵.

Jak sądzę, właśnie z tym „zabiegiem” mamy do czynienia w książce Ryrych — nie widzimy „twarzy odbitej w lustrze”, a czytamy o tym, co może „ochronić od samotności”. I to jest wielka zasługa pisarki — nie wiem, czy idea *theoi aien eontes*⁴⁶ jej przyświecała, ale szelest kroków Bogów słychać.

Bibliografia

Teksty

- Andrzejewski J., *Złoty lis*, [w:] *idem*, *Niby gaj. Opowiadania 1933–1958*, PIW, Warszawa 1961, s. 559–605.
- Broch H., *Die Unbekannte Grösse*, red. i wyd. P.M. Lützel, Suhrkamp Vlg., Frankfurt am Main 2016.
- Jansson T., *W Dolinie Muminków*, przeł. I. Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1964.
- Kipling K., *Puk z Pukowej Górki*, przeł. J. Birkenmajer, Wydawnictwo Polskie, Poznań 1935.
- Lagerloef S., *Cudowna podróż*, przeł. J. Motkowiczowa, oprac. A. Chojecki, Ossolineum, Wrocław 1992.
- Milne A.A., *Chatka Puchatka*, il. E.H. Shepard, przeł. I. Tuwim, Nasza Księgarnia, Warszawa 1979.
- Milne A.A., *Kubuś Puchatek*, il. E.H. Shepard, przeł. I. Tuwim, Nasza Księgarnia, Warszawa 1980.
- Ryrych K., *Złociejowo*, il. G. Rigall, Wydawnictwo Adamada, Gdańsk 2019.

Opracowania

- Arystoteles, *Retoryka*, [w:] *idem*, *Retoryka — Poetyka*, przeł. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 1–350.
- Auerbach E., *Figura*, „Archiwum Romanicum” 12, 1939, s. 436–489.
- Biedermann H., *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, M. Szubert, Muza, Warszawa 2003.
- Burke K., *Filozofia formy literackiej*, przeł. i oprac. E. Rajewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.
- Duriez C., *Przewodnik po Narni*, przeł. J.J. Franczak, Wydawnictwo M, Kraków 2005.

⁴⁴ J. Tischner, *op. cit.*, s. 384–404.

⁴⁵ C.S. Lewis, *op. cit.*, s. 85, przeł. R. Giedrojd.

⁴⁶ Gr. „Bogowie, którzy są zawsze” — Homer, *Iliada*, I.290 (XXIV.99).

- Foss S.K., *Theory of Visual Rhetoric*, [w:] *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*, red. K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatsis, K. Kenney, Routledge, New York 2004, s. 141–152.
- Hartmann N., *Über die Stellung der ästhetischen Werte im Reich der Werte überhaupt*, [w:] *idem, Kleinere Schriften*, t. 3, Berlin 1958, s. 314–321 [tłumaczenie w: W. Galewicz, *N. Hartmann*, WP, Warszawa 1987, s. 309–320].
- Klotz V., *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, Carl Hanser Vlg., München 1969.
- Kornificjusz Q[intus], *Rhetorica ad Herennium*, przeł. i oprac. J.Z. Lichański, DiG, Warszawa 2019.
- Krieger M., *Theory of Criticism. A Tradition and its System*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1976.
- Kubiński W., *Obrazowanie a komunikacja. Gramatyka kognitywna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2014.
- Lagercrantz O., *O sztuce czytania i pisania*, przeł. J. Kubitsky, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2011.
- Lewis C.S., *An Experiment in Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Lichański J.Z., *Boski Platon i niewiarygodny Kant. Filozofia i literatura — prolegomena*, cz. 2, [w:] *idem, Filologia — filozofia — retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej*, DiG, Warszawa 2017, s. 32–53.
- Lichański J.Z., *Filozofia i literatura: próba określenia wzajemnych związków*, [w:] *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczoł, J.M. Ruszar, Instytut Myśli Józefa Tischnera, JMR–Trans–Atlantyk, Kraków 2018, s. 29–57.
- Lichański J.Z., „Piaskun” E.T.A. Hoffmanna — nowa interpretacja, [w:] *idem, Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2018, s. 351–352.
- Lichański J.Z., *Prolegomena — filozofia i literatura, czyli boski Platon i niewiarygodny Kant*, [w:] *idem, Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2018, s. 103–148.
- Lichański J.Z., *Wtajemniczenia i refleksje. Szkic monograficzny o Janie Paradowskim*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986.
- Lichański S., *O rudych i złotych lisach*, [w:] *idem, Literatura i krytyka*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1956, s. 323–329.
- Lichański S., *Prawo do bajki — po ponad pół wieku*, [w:] J.Z. Lichański, *Filologia — filozofia — retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej*, DiG, Warszawa 2017, s. 77–89.
- Mordka A., *Ontologiczne podstawy estetyki. Zarys koncepcji Nicolaia Hartmanna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2008.
- Paradowski J., *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Riklin F., *Wunscherfüllung und Symbolik der Märchen*, Deuticke Vlg., Leipzig 1908.
- Tischner J., *Etyka a historia. Wykłady*, oprac. i wstęp D. Kot, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2008.
- Tolkien J.R.R., *O baśniach*, [w:] *idem, Drzewo i liść*, oprac. Ch. Tolkien, przeł. J. Kokot, Zysk i S-ka, Poznań 2000, s. 11–82.
- Urbanek M., *Makuszyński. O jednym takim, któremu ukradziono słońce*, Wydawnictwo Czarne, Gorlice-Warszawa 2017.
- Westin B., *Tove Jansson: mama Muminków*, przeł. B. Ratajczak, Marginesy, Warszawa 2012.
- Wicha M., *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Karakter, Kraków 2017.

Źródła internetowe

Łuczyński M., *Demony domowe*, Słowiańska Mitologia, <https://bit.ly/3il5bZA> (dostęp: 1.12.2020).
Stępień K., *Gdzie koty mówią dobranoc. Recenzja książki „Złociejowo” Katarzyny Ryrych [KL dzieciom]*, „Kultura Liberalna”, <https://bit.ly/3iuqx6X> (dostęp: 7.02.2020).

***Złociejowo* by Katarzyna Ryrych — a Novel about the Crisis of the Contemporary Civilization?**

Summary

Katarzyna Ryrych's *Złociejowo* novel is very interesting and seems to be a repetition of ideas known from A.A. Milne or T. Jansson. However, a careful reading suggests completely different associations, of which the closest are Jerzy Andrzejewski's *Złoty lis* [Golden Fox]. Therefore, the novel would be a kind of opposition to modernity, or rather —to the direction in which civilization is currently heading. The study is an attempt to describe the work and answer the question in the title.

Anna Maciejewska

ORCID: 0000-0002-6447-9482

Uniwersytet Wrocławski

O elementach fantastyki w literaturze XVI i XVII wieku. Wizje niezwykłych krain, państw i miast

Słowa kluczowe: literatura dawna, utopia, fantastyka, science fiction, rozrywka, państwo

Keywords: old literature, utopia, fantasy, science fiction, entertainment, state

Przedmiotem niniejszego artykułu jest omówienie tych wymaganych miejsc, które zostały ukazane w wybranych dziełach literackich powstałych w XVI i XVII wieku. Wobec tego nie tylko przedstawię występujące w literaturze wizje niezwykłych krain, wysp, państw i miast, a zatem wybrane światy fantastyczne, ale również rozważę to, w jaki sposób definiuje się utopię jako koncepcję literacką. Ponadto ustalę, czy można zaklasyfikować do science fiction określone — wymienione przeze mnie w tym artykule — dawne pisma. Na wstępie pragnę jednak zauważyć, że elementy fantastyki¹ były obecne już w piśmiennictwie starożytnym. O słuszności tego faktu świadczy chociażby napisane przez Lukiana z Samosat w II wieku n.e. dzieło *Prawdziwa historia*, które opowiada o podróży w kosmos oraz o swoistej wojnie międzyplanetarnej². Kolejne wieki przynoszą fascynację tym, co obce, niebezpieczne, nadzwyczajne, a wręcz nierealne i nadmysłowe. Coraz częściej tematami przewodnimi utworów literackich

¹ Utopii nie należy utożsamiać z fantastyką naukową. Zarówno jeden, jak i drugi ze wskazanych gatunków wykazywał wprawdzie — w określonych stadiach rozwoju — tendencję do „przełamania praw świata”, jednak fantastyka naukowa, zdaniem Wojciecha Kajtocha, ukształtowała się na gruncie utopii lub antyutopii, która utraciła funkcję poznawczą. Zob. *idem, Wstęp do „Przenicowanego świata” Arkadija i Borisa Strugackich*, Kraków 1994, s. 26–27; A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 28.

² D. Seed, *Science Fiction: A Very Short Introduction*, Oxford 2011, s. 2–3.

stawały się nie tylko walki toczone ze smokami i potworami, ale również niebezpieczne podróże. Bohaterowie tychże dzieł wyruszali zwłaszcza w wojaże do tajemniczych krain. Z pewnością na powstawanie literatury poruszającej wymienione wątki wpływ miały odkrycia nieznanymi dotąd lądów. Szczególnie w XVI oraz XVII wieku poszukiwano idealnych krain, wysp, państw czy miast, co miało swoje odzwierciedlenie w fabule powstałych ówczesnie utworów literackich. Należy do nich zaliczyć przede wszystkim *Utopię* Tomasza Morusa, *Miasto Słońca* Tomasza Campanelli, *Nową Atlantyde* Francisca Bacona, a także dzieła o podróży na Księżyc: *Somnium albo Astronomia lunarna* Johannesesa Keplera oraz *Tamten świat* Cyrana de Bergeraca. Muszę zaznaczyć, że te i inne dzieła omówię w niniejszym artykule, aby w szerokim zakresie przedstawić obecność elementów fantastyki w literaturze XVI i XVII wieku. Skupię się przede wszystkim na ukazaniu niezwykłych krain, państw i miast.

Motywy fantastyczne pojawiały się już w ustnej twórczości ludowej, a później także w utworach powstałych na podstawie baśni³. Ich popularność zdaniem Johana Huizingi wynikała z potrzeby ucieczki od codziennych problemów tego świata:

Skoro rzeczywistość ziemską jest tak beznadziejnie żałosna, a wyrzeczenie się świata tak przykre, tedy trzeba zabarwiać życie piękną złudą, trzeba uciekać w wymarzoną krainę świetlanych fantazji, przytłumić rzeczywistość urokiem ideału⁴.

Począwszy od epoki renesansu, zaczęto tworzyć dzieła literackie, w których opisywano idealne krainy, miasta i państwa. Były to utopie, czyli koncepcje nadszatkujące naturę ludzką, historię oraz prognozowany postęp techniki, a ponadto wiążące się zarówno z racjonalnymi, jak i moralnymi zasadami wizje lepszego uniwersum⁵. Należy zaznaczyć, że myśl utopijna, tworząc możliwe światy, wpływała na relatywizację świata istniejącego. Poza tym otwierała perspektywy dla rzeczywistych ulepszeń i zmian, także tych politycznych⁶.

Jeśli w dziełach literackich powstałych w XVI i XVII wieku pojawiają się motywy fantastyczne, to czy należy zaliczyć je do fantastyki? Anna Gemra w artykule *Po co fantastyka? Kilka uwag na marginesie lektur dawnych i współczesnych* wyjaśnia owo zagadnienie. Wskazuje, iż narodziny fantastyki przypadają na moment, w którym powstały dzieła przyjmujące ludyczność⁷ za swoją najważniejszą

³ H. Dubowik, *Fantastyka w literaturze polskiej: dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Bydgoszcz 1999, s. 29.

⁴ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1961, s. 55.

⁵ *Utopie*, [hasło w:] *Encyklopedia filozofii*, red. T. Honderich, przeł. J. Łoziński, t. 2, Poznań 1995, s. 946.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ludość wiąże się ze słowem *ludus* oznaczającym rozrywkę, zabawę, widowisko czy też sztukę teatralną. Zob. M. Bolińska, *Właściwości ludyczne opowiadań i bajek terapeutycznych (na wybranych przykładach)*, „Napis” seria 14, 2008, s. 452.

funkcję⁸. Jednak głównym celem wymienionych przeze mnie utworów literackich, takich jak *Utopia* T. Morusa, *Miasto Słońca* T. Campanelli, *Nowa Atlantyda* F. Bacona, nie było słuzenie rozrywce. Ukazane w nich światy to utopie, a zatem miejsca (od greck. *topos*) dobre (*eutopia*) i dotąd nieistniejące (*outopia*)⁹. Przedstawiają one idealne społeczeństwa, które zresztą — lecz nie te same — opisywał także Platon w *Państwie* i *Prawach*¹⁰. Od czasu wydania przez Morusa dzieła *Utopia* twórcy literaccy zaczęli poruszać tenże motyw w swoich utworach. Nie tylko kreowali te krainy, wyspy bądź miasta, ale również ukazywali ich mieszkańców¹¹. Warto podkreślić, że zarówno literatura polityczna, jak i fantastycznonaukowa zawiera liczne opisy idealnego społeczeństwa¹². Owo stwierdzenie odzwierciedla chociażby *Tamten świat* (pierwodruk ukazał się w 1657 roku¹³, natomiast przekład polski tego utworu w 1956 roku) C. de Bergeraca¹⁴. Można zatem dostrzec pewne podobieństwa pomiędzy niektórymi dziełami literatury dawnej a fantastyką, zwłaszcza że gatunek ten stale podlega przekształceniom i ewolucji. Fantasy zrodziło się bowiem między innymi z baśni, z której w rezultacie wyzbyto się reguł moralnych, ale „za to wyposażono ją w immanentną konsekwencję przedmiotową”¹⁵. Fantastyka naukowa powstała natomiast na gruncie utopii lub antyutopii pozbawionej funkcji poznawczej, a w tym kształcie będącej tłem przygód bohaterów. Na ich losy zresztą „w nowym, rozrywkowym już gatunku zaczęto zwracać szczególną uwagę”¹⁶. Warto zaznaczyć, że historia literatury powszechnej obfitowała w utwory wykorzystujące w mniejszym lub większym zakresie dominantę ludyczną¹⁷.

Fantastyka uznawana jest zwykle za przeciwieństwo tego rodzaju beletrystyki, w której świat przedstawiony to odwzorowanie rzeczywistości¹⁸. Przed-

⁸ A. Gemra, *Po co fantastyka? Kilka uwag na marginesie lektur dawnych i współczesnych*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2016, nr 28, s. 140.

⁹ J. Szacki, *Spotkania z Utopią*, Warszawa 2000, s. 11–12.

¹⁰ A. Świętochowski, *Utopia w rozwoju historycznym*, Warszawa 1910, s. 10.

¹¹ U. Eco, *Historia krain i miejsc legendarnych*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2013, s. 307.

¹² *Ibidem*.

¹³ M.B. Campbell, *Wonder and Science: Imagining Worlds in Early Modern Europe*, Ithaca 2004, s. 154.

¹⁴ U. Eco, *op. cit.*, s. 307.

¹⁵ W. Kajtoch, *op. cit.*, s. 26–27.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Gdy w XIX wieku rozpowszechniła się umiejętność czytania oraz zwiększyła dostępność tekstu, odkryto literaturę czasu wolnego. Od tego momentu zaczęła ona pozyskiwać coraz większe grono czytelników, a wpływ na to miały zapotrzebowania kulturowe oraz reguły ekonomiczne rynku. Zob. B. Trocha, *Literatura popularna w perspektywie badawczej. Rozważania metodologiczne*, [w:] W. Kajtoch, J.Z. Lichański, B. Trocha, *Literatura i kultura popularna. Metody: pro-pozycje i dyskusje*, Wrocław 2015, s. 77.

¹⁸ Do podobnych wniosków doszedł Umberto Eco, który w pracy *Nauka i fantastyka* zaakcentował odmienną fantastycznych światów przedstawionych od realistycznych. Jego zdaniem cała literatura to przestrzeń fikcji. W świecie przedstawionym fantastyki jest ona jednak intensywniejsza w porównaniu z fikcją realistyczną. Z kolei według Stanisława Lema fantastyka naukowa ukazuje to, co niezbyt prawdopodobne, ale ziszczalne, gdyż „uempirycznia cuda” i pewnym stop-

wszystkim różni się od fikcji mimetycznej tym, iż występują w niej byty ponadnaturalne, a także obiekty i zjawiska, które zgodnie z prawami natury w świecie realnym nie mogłyby współistnieć. Trzeba zaznaczyć, że gatunek ten nie ogranicza również twórczej wyobraźni¹⁹. Polski termin „fantastyka naukowa” zawiera w sobie jednak pewne rozbieżności. Pierwszy człon tejże nazwy wskazuje bowiem na nierzeczywistość, zmyślenie literackiego świata przedstawionego wobec realnego²⁰, drugi natomiast wiąże się z doświadczeniami oraz badaniami naukowymi. Cechy te charakterystyczne są dla całej science fiction²¹. Według Ryszarda Handkego o zaliczeniu któregoś z utworów do tej odmiany literatury fantastycznej decydują następujące czynniki:

1. Lokalizacja akcji w miejscu, do którego dotarcie nie mieści się w granicach prawdopodobieństwa, przynajmniej w momencie powstania opowieści.
2. Umieszczenie przedstawionych zdarzeń w czasie, który z perspektywy narratora jest — jak normalnie w epice przeszłością, jednak dla rzeczywistego odbiorcy utworu stanowi przyszłość.
3. Pojawianie się przedmiotów i sytuacji, których nazwanie i określenie, poprzez wskazanie właściwości, ujawnia ich pochodzenie spoza domeny szeroko rozumianej rzeczywistości empirycznej²².

Handke zaznacza przy tym, że przewaga pierwszej cechy pojawia się w odmianie powieści fantastyczno-naukowej poruszającej temat podróży kosmicznych, drugiej — w powieści przyszłościowej. Trzecia z nich nie tylko występuje wraz z dwoma poprzednimi, ale bywa również tak, iż towarzyszy powieści o fantastycznym wynalazku, która pozbawiona jest przestrzenno-temporalnych niezwykłości²³. Z tezami R. Handkego nie zgadza się Piotr Krywak. Jego zdaniem pierwszy wyróżnik wiąże się tylko z niektórymi utworami fantastyczno-naukowymi, a zatem nie jest uniwersalny²⁴.

niu stara się imitować realny świat. Zob. T. Stepnowska, *Spory o istotę i granice światów przedstawionych fantastyki*, [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M.M. Leś, W. Łaszkiwicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017, s. 14; S. Lem, *Ontologia porównawcza fantastyki*, [w:] *idem, Fantastyka i futurologia*, t. 1, Kraków 1973, s. 108.

¹⁹ P. Krywak, *Fantastyka Lema: droga do „Fiaska”*, Kraków 1994, s. 13.

²⁰ Maciej Wróblewski zauważa, iż zwykle ową odmianę literatury fantastycznej wiązano nie tylko z podróżami w przyszłość, ale także „z projektami światów jeszcze nieistniejących, chociaż możliwych do wykreowania z materii literackiej”. Natomiast zdaniem Very Graaf „nie może przestać istnieć widoczny związek między spekulacją science fiction a współczesnym naukowym obrazem świata”. Z tego też powodu dzieła czysto fantastyczne nie należą do wspomnianej odmiany literatury. Zob. M. Wróblewski, *Literatura i nauka. Wartości lektury fantastyki naukowej dla młodego czytelnika na przykładzie powieści Erazma Majewskiego*, „Literatura i Kultura Popularna” 14, 2008, s. 130; V. Graff, *Homo Futurus: analiza współczesnej science fiction*, przeł. Z. Fonferko, Warszawa 1975, s. 11.

²¹ P. Krywak, *op. cit.*, s. 14.

²² R. Handke, „Odruch warunkowy” Stanisława Lema, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1974, s. 308–309.

²³ *Ibidem*.

²⁴ P. Krywak, *op. cit.*, s. 17.

W niniejszym artykule przedstawię kilka dzieł literackich, które zawierają przynajmniej niektóre z wymienionych cech science fiction. Omawiając obecność elementów fantastyki w literaturze XVI wieku, nie sposób pominąć chociażby utworu *Utopia* T. Morusa. Dzieło to nawiązuje do dialogów platońskich o idealnym mieście-państwie, szczególnie do *Rzeczpospolitej* oraz dialogu *Kritias*. Ponadto ma ono kilka cech tożsamyh z baśnią oraz powieścią podróżniczo-fantastyczną²⁵, o czym świadczy między innymi ukazywanie państwa i społeczeństwa nieistniejącego, urojonego czy wręcz nadzwyczajnego²⁶. Nie ma jednak w owej utopii praktyk magicznych. Nie istnieją w niej także bohaterowie o siłach nadprzyrodzonych.

Trzeba również zaznaczyć, że utopia należy do jednych z „najstarszych zjawisk literackich, w których pojawiają się elementy fantastyczne w świecie fikcyjnym”²⁷. Dość często zalicza się ją wręcz do „gatunków fantastycznych”²⁸. Trudno ustalić, czy *Książeczka zaiste złota i niemniej pożyteczna jak przyjemna o najlepszym ustroju państwa i nieznaney dotąd wyspie Utopii* w zamierzeniu miała stanowić wizję świata doskonałego, a przy tym osiągalnego. Możliwe bowiem, że była projektem świata fikcyjnego, nieosiągalnego²⁹. Jak przekonuje Andrzej Dróżdź, utopie powstają z mitów. Początek procesu ich kształtowania się wyznacza negacja rzeczywistości, która doprowadza do rozbicia struktury świata³⁰.

W epoce renesansu zachodnioeuropejskie dzieła literackie zawierające elementy fantastyki miały przede wszystkim charakter utopijny lub baśniowy. *Utopia* Morusa i *Nowa Atlantyda* Bacona reprezentują pierwszy nurt, z kolei *Gargantua i Pantagruel* Rabelais’go — drugi. Ostatnie z wymienionych dzieł ma charakter baśniowy, albowiem traktuje o historii olbrzymów oraz o imaginacyjnych podróżach, lecz należy zaznaczyć, że utwór ten zawiera również cechy satyryczne i związany jest z „kulturą karnawału”³¹.

W dziele *Utopia* T. Morusa znamienne jest przekonanie, iż Rafał Hytlodeusz przebywał „w nieznanym kraju, Utopii, którego prawa i obyczaje mogłyby służyć jako przykład dla państw europejskich”³². Kraj ten — podobnie jak państwo Platona — stanowił wyobrażenie alternatywnej struktury organizacji społeczeństwa. Był zatem fikcją, a także czymś, co zostało stworzone za pomocą fantazji w trakcie poszukiwania innowacyjnych rozwiązań problemów istniejących w rzeczywistości³³.

²⁵ A. Krzewińska, *Początki utopii w literaturze staropolskiej*, Toruń 1994, s. 6.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 43.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A. Dróżdź, *Mity i utopie pedagogiczne*, Kraków 2000, s. 62–63.

³⁰ *Ibidem*, s. 68.

³¹ H. Dubowik, *op. cit.*, s. 53.

³² A. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 25.

³³ F. Vieira, *The Concept of Utopia*, [w:] *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, red. G. Claeys, Cambridge 2010, s. 5.

Jednak nie tylko w wydanym w 1516 roku dziele literackim Morusa³⁴, ale również w innych renesansowych utworach poruszających motyw utopii ukazywano wymagowane geografie. Przedstawiony w nich idealny świat znajduje się zazwyczaj w odległych, nieodkrytych krajach oraz na nieznanymi wyspach³⁵. Dla przykładu można tu wymienić chociażby książkę *Miasto Słońca* T. Campanelli, w której zawarte są opisy niesamowitych odkryć i wynalazków, zwłaszcza rogów słuchowych umożliwiających słyszenie harmonii niebios³⁶.

Z pewnością elementy fantastyczne zawiera *Nowa Atlantyda* F. Bacona. W tymże dziele jeden z ojców Domu Salomona opowiada zarówno o celach wskazanego stowarzyszenia, jak i wyposażeniu czy sprzęcie służącym do wykonywania prac. Ponadto omawia on zakres obowiązków poszczególnych członków instytucji działającej w Bensalem, a także panujące zwyczaje i obrzędy. Opisuje też specjalne zbiorniki, w których uzyskiwano tak zwaną wodę rajską. Przygotowano ją w odpowiedni sposób, a jej spożywanie było nad wyraz zbawienne dla zdrowia i skuteczne „jako lek oraz środek do przedłużania życia”³⁷. W Domu Salomona przeprowadza się różne eksperymenty, w tym sztucznie wytwarza się zjawiska atmosferyczne: śnieg, grad, deszcz, grzmoty, pioruny i błyskawice. Deszcz pozyskiwany jest również z mieszaniny ciał innych niż woda. Za sprawą występujących zjawisk atmosferycznych samoistnie w powietrzu tworzą się kolejne odmiany owadów i innych stworzeń, jak chociażby much, szarańczy i żab³⁸. Wydaje się, że już same te eksperymenty są innowacyjne i wręcz niemożliwe do spełnienia, ale biorąc pod uwagę kontekst wiedzy naukowej, a także hipotez znanych czytelnikom pierwodruku utworu Bacona, można wysnuć zupełnie odmienny wniosek. Bardzo prawdopodobne, iż Dom Salomona miał być — według koncepcji autora *Nowej Atlantydy* — wzorem tego, w jaki sposób społeczeństwo naukowe powinno funkcjonować w przyszłości. Ogromna przewaga Bensalamitów nad Europejczykami w zakresie wiedzy przyrodniczej wskazuje zatem na potencjalną wyższość przyszłości nad teraźniejszością³⁹. Elementów nierzeczywistych w *Nowej Atlantydzie* Bacona jest jednak wiele. Aby jak najlepiej poznać budowę ludzkiego ciała, członkowie Domu Salomona badają zachowanie zwierząt przy życiu mimo utraty przez nie organów. Potrafią także pobudzić do życia niektóre martwe organizmy⁴⁰.

Bacon w *Nowej Atlantydzie* przedstawił przy tym szerszy obszar tematyczny myśli utopijnej, niż miało to miejsce w dziele Morusa czy Campanelli. Głównym

³⁴ J.C. Davis, *Thomas More's "Utopia": Sources, Legacy and Interpretation*, [w:] *The Cambridge Companion...*, s. 29.

³⁵ N. Pohl, *Utopianism after More: The Renaissance and Enlightenment*, [w:] *The Cambridge Companion...*, s. 52.

³⁶ T. Campanella, *Miasto Słońca*, przeł. L. i R. Brandwajnowie, Wrocław 1955, s. 84–85.

³⁷ F. Bacon, *Nowa Atlantyda*, przeł. i oprac. W. Kornatowski, Warszawa 1954, s. 115.

³⁸ *Ibidem*, s. 115–116.

³⁹ Ch. Houston, *The Renaissance Utopia: Dialogue, Travel and the Ideal Society*, New York 2016, s. 104.

⁴⁰ F. Bacon, *op. cit.*, s. 117.

celem stworzonej przez niego utopii nie było już utrzymanie społecznego ładu, co uważano zresztą za rzekomy fundament funkcjonowania państwa, lecz panowanie dobrobytu wśród obywateli⁴¹. Formalnie władza nad olbrzymią wyspą, która została ukazana w *Nowej Atlantydzie*, należała do króla i senatu, aczkolwiek w rzeczywistości pieczę nad nią sprawowali uczeni z elitarnego towarzystwa o nazwie Dom Salomona. W wyniku długotrwałych badań znaleźli oni sposób na całkowite zapanowanie nad przyrodą. Ponadto znakomicie rozwinęli technikę, która pozwoliła uczynić życie społeczeństwa wygodnym i przyjemnym. Bacon stworzył w swoim dziele niezwykły świat: „Atlantydzi zdobyli umiejętność stwarzania nowych gatunków, przywracania młodości, a zwłaszcza »powiększania przyjemności zmysłowych«⁴². Z tego też powodu *Nowa Atlantyda* nazywana jest utopią technologiczną⁴³. Ukazane w niej wszelkie odkrycia i wynalazki to notabene rezultat systematycznie prowadzonych badań naukowych⁴⁴.

Nową Atlantyde można jednocześnie uznać za swoistą opowieść podróżniczą, podobnie zresztą jak *Utopię* Morusa czy *Miasto Słońca* Campanelli. Owo dzieło opisuje bowiem państwo, w którym rządy sprawują filozofowie oraz naukowcy. Należy zauważyć, że słuszność istnienia podobnej struktury władzy głosił już w starożytności Platon. Jednak u Bacona uczeni w mniejszym stopniu zajmują się sprawowaniem rządów, gdyż ich nadrzędnym celem jest prowadzenie badań. Z kolei pozyskiwanie informacji o dokonaniach naukowych reszty świata należy do zadań „kupców światła”, których co jakiś czas wysyłają w podróż mieszkańcy Atlantydy⁴⁵.

Bez wątplenia elementem wspólnym wszystkich trzech wymienionych dzieł — *Utopii* Morusa, *Miasta Słońca* Campanelli i *Nowej Atlantydy* Bacona — jest relacja z morskiej podróży, a zatem opowieść o tym, co przydarzyło się na morzu, zwłaszcza o napotkanych wyspach, miastach czy krainach. Warto aczkolwiek przy okazji przeanalizować również dzieła o podróży na Księżyc autorstwa takich twórców, jak J. Kepler czy C. de Bergerac⁴⁶.

Tamten Świat de Bergeraca wiąże się szczególnie z fantastycznością. Przejawia się ona w dwóch częściach tego utworu, opowiadających odpowiednio o państwach i cesarstwach Księżyca oraz Słońca. W pierwszej z nich główny bohater konstruuje maszynę, za pomocą której chciałby dotrzeć na Księżyc. Na początku

⁴¹ A. Drózd, *op. cit.*, s. 113–114.

⁴² *Ibidem*, s. 114.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ B. Gutowski, *Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny*, Warszawa 2006, s. 70.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 70–71.

⁴⁶ O ostatnim z wymienionych w następujący sposób wypowiedział się Waldemar Voisé: „I oto Cyrano de Bergerac, który prowadził życie barwne i urozmaicone — choć zupełnie odmienne od tego, jakiego obraz przekazał nam Edmund Rostand w swej sztuce z 1897 r. — napisał u schyłku swego burzliwego życia powieść fantastyczną, wydaną w 1655 r. już po jego śmierci; nosiła ona znamienity tytuł — *Tamten Świat*” — *idem*, *Cyrano de Bergerac. Między heliocentryzmem a darwinizmem*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 18, 1973, nr 3, s. 537.

jego starania, by spełnić marzenie, za każdym razem kończą się niepowodzeniem. W końcu mu się jednak udaje — bohater wzbija się w przestworza i mknie w kierunku owego ciała niebieskiego. Opisuje to słowami:

machina wysunęła mi się spod stóp, ujrzałem, jak spada na ziemię. [...] Rozglądając się za przyczyną cudu i dumając nad nią, postrzegłem, że jestem opuchnięty i że ciało moje lśni jeszcze od tłustego szpiku, którym namaściłem siniaki spowodowane upadkiem. Księżycyca akurat ubywało, znalazł się w kwadrze, kiedy zazwyczaj wysysa szpik zwierząt, wniosłem tedy, iż wypijał szpik, którym się nasmarowałem, chłonąc go tym mocniej, że przybliżałem się do księżycowego globu i że chmury bynajmniej nie osłabiały owej siły ssącej⁴⁷.

Okoliczności sprawiły, iż leciał do góry nogami, aż w końcu dotarł na miejsce:

Spadałem bardzo długo, tak przynajmniej sędzę, zamroczyło mnie bowiem, gdy na łeb na szyję leciał w otchłań; pamiętam tylko, że znalazł się pod drzewem, zaplątany pośród kilku dość grubych gałęzi, które obłamałem, spadając, i że z twarzy spływał mi sok rozgniecionego jabłka⁴⁸.

Po wylądowaniu na Księżycu spotkał — znanego ze Starego Testamentu — proroka Eliasza, który wyjaśnił mu, że znajdują się w ogrodzie Eden⁴⁹:

Ziemia ta jest Księżycem, który oglądacie z waszego Globu, a miejsce, gdzie stąpasz, to Raj, lecz Raj Ziemski, dokąd jak świat światem wpuszczono tylko sześć osób: Adama, Ewę, Enocha, mnie — czyli starego Eliasza, świętego Jana Ewangelistę i ciebie⁵⁰.

Okazało się zatem, iż bohater utworu upadł na Drzewo Życia rosnące w Raju Ziemskim. Jego pobyt w tymże miejscu nie był jednak długi, gdyż został z niego wypędzony przez wspomnianego biblijnego proroka.

W *Państwach i cesarstwach Księżycyca*, czyli w pierwszej części dzieła *Tamten świat* C. de Bergeraca, przedstawione zostało też inne państwo omawianego ciała niebieskiego. Bohater utworu spotkał tam dziwne istoty, które początkowo uznał za zwierzęta. Po dokładnym przyjrzeniu się im stwierdził jednak, iż mają one ludzkie rozmiary, kształty i twarze. Zdawało mu się, że trafił do państwa satyrów, syren i faunów. Sam bohater utworu traktowany był w tymże miejscu jak zwierzątko cyrkowe, a to z tego powodu, że kuglarz, sprawujący nad nim pieczę, kazał mu skakać na lince, aby zabawiać widzów. Dodatkowo dość oryginalny w owym państwie był sposób odżywiania się — do zaspokojenia głodu wystarczył zapach jedzenia, który sprawiał, że bohater stawał się syty.

Państwa i cesarstwa Słońca opowiadają z kolei o ucieczce bohatera z więzienia w skrzyni wyposażonej w soczewki. Skupiały one przede wszystkim promienie Słońca, a zarazem tworzyły wir, dzięki któremu skrzynia mogła być pociągnięta ku temu ciału niebieskiemu⁵¹.

⁴⁷ C. de Bergerac, *Tamten świat*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1956, s. 65.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 66.

⁴⁹ A. Roberts, *The History of Science Fiction*, London 2005, s. 48.

⁵⁰ C. de Bergerac, *op. cit.*, s. 70.

⁵¹ *Droga do science fiction*, t. 1. *Od Gilgamesza i Wellsa*, red. J. Gunn, Warszawa 1985, s. 133.

Przedostatni interesujący mnie tu utwór, czyli *Somnium albo Astronomia lunarna* J. Keplera, którego pierwodruk ukazał się w 1634 roku⁵² (pierwszy kompletny polski przekład natomiast w 2004 roku), zawiera elementy fantastyczne występujące wraz z przemieszaniem zabobonu i nauki. Jednak nawiązania do sił magicznych są tutaj zazwyczaj metaforyczne. Odnosi się to przede wszystkim do ukazywania demonów i czarów⁵³.

Kepler mógł być zdania, że podróż na Księżyc przy pomocy demona jest tylko odrobinę mniej prawdopodobna niż podróż przy użyciu innych środków, a za to może teologicznie bezpieczniejsza niż jakieś urządzenie fizyczne, które ktoś mógłby potraktować poważnie. Kiedy jednak bohater Keplera staje na Księżycu, znajduje takie warunki, jakie tam, zdaniem astronoma, rzeczywiście istnieją⁵⁴.

Zarówno siły nadprzyrodzone, jak i niezwykle wynalazki pojawiały się także w dziełach twórców literatury fantastycznej. Wiele takich koncepcji urzeczywistniło się w znacznie późniejszych innowacjach technicznych, aczkolwiek nie należy jednoznacznie wskazywać, że mogły stanowić inspirację dla przyszłych konstruktorów czy odkrywców⁵⁵. Zdarzenia opisane w dziele science fiction mogłyby się bowiem nigdy nie wydarzyć. Nawet jeśli dotychczas nie miały miejsca, to przypuszczalnie doszłyby do skutku, gdyby sytuacja potoczyła się inaczej⁵⁶. Odmiana literatury fantastycznej zwana science fiction prezentuje to, co wiąże się z nauką oraz z czymś niesamowitym. Cel owej twórczości „polega na przemyśleniu antropologicznych konsekwencji hipotez czy spekulacji naukowych oraz na stawianiu czytelnika wobec idei wielości możliwych wariantów”⁵⁷.

Szczególnie interesujące są fragmenty dzieła *Somnium albo Astronomia lunarna* Keplera, które wiążą się z nauką oraz zawierają opis mieszkańców Księżyca. Ów utwór literacki nie tylko zwraca uwagę na specyfikę astronomii, ale również zawiera w swej treści fikcję⁵⁸ fantastyczną. Choć jego świat przedstawiony jest wyobrażony, to jednak obejmuje spekulacje astronomiczne⁵⁹. Jak podkreślają Mark L. Brake i Neil Hook, sposób, w jaki zostały w *Somnium* ukazane zamieszka-

⁵² W. Poole, *Kepler's "Somnium" and Francis Godwin's "The Man in the Moone": Births of Science-Fiction 1593–1638*, [w:] *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period*, red. Ch. Houston, Farnham 2013, s. 59.

⁵³ *Droga do science fiction...*, t. 1, s. 116.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ A. Gemra, *op. cit.*, s. 142.

⁵⁶ S.M. Bernardo, G.J. Murphy, *Ursula K. Le Guin: A Critical Companion*, Westport 2006, s. 14.

⁵⁷ K. Uniłowski, *Fantastyka i realizm*, [w:] *Literatura popularna*, t. 2. *Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos *et al.*, Katowice 2014, s. 21–22.

⁵⁸ Warto zaznaczyć, że fantastyka jest pewnym zabiegiem w zakresie fikcji. Nie należy jej zatem definiować jako „brak podobieństwa do rzeczywistości realnej”, bo oznaczałoby to, że jest tym samym co fikcja. Zob. A. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 20.

⁵⁹ D. Swinford, *The Lunar Setting of Johannes Kepler's "Somnium"*, *Science Fiction's Missing Link*, [w:] *Classical Traditions in Science Fiction*, red. B.M. Rogers, B.E. Stevens, Oxford 2015, s. 34.

łe światy pozaziemskie, świadczy o tym, iż wspomniane dzieło literackie Keplera przejawia cechy właściwe science fiction⁶⁰. Natomiast zdaniem Briana W. Aldissa zaprezentowane w owym utworze opisy księżycowych mieszkańców stały się podwaliną do powstania — istniejącej do czasów obecnych — odmiany literatury fantastycznej⁶¹. Brian Stableford uważa wręcz, że przyszłość przedstawiona w *Somnium* jest nie tylko głównym załączkiem science fiction, ale także znaczącym podgatunkiem czy ewolucyjną fantazją⁶².

Kolejne wyobrażone, a przy tym niezwykle miejsce zostało ukazane w dziele *Gargantua i Pantagruel*. F. Rabelais opisał w tymże utworze krainę tytułowych olbrzymów, którą z początku określił mianem Utopii. Nazwę zapożyczył zatem z wydanej 16 lat wcześniej książki T. Morusa⁶³. Z jednej strony wydaje się, że krainę Gargantui i Pantagruela, a zatem Turenię, wykreowano na wzór Utopii, z drugiej — można zauważyć pomiędzy nimi wiele różnic. Na pewno elementem spajającym te wyobrażone miejsca jest niezwykłość. W dziele *Gargantua i Pantagruel* poszczególne zdarzenia i postaci przedstawiono jednak w sposób groteskowy, co wskazuje, iż Turenia jest tak naprawdę parodią Utopii. Do tego należy wspomnieć o odkrywaniu w gardzieli Pantagruela nowego świata przez Alkofrybasa:

I oto przyszło mi na myśl, że to jednak szczerą prawdą, co powiadają, że połowa świata nie wie, jak żyje druga połowa. Nikt bowiem jeszcze nie opisał tego kraju, gdzie jest więcej niż dwadzieścia pięć zamieszkałych królestw, nie licząc miejsc pustynnych i szerokiej odnogi morskiej; napisałem też o tym wielkie dzieło zatytułowane *Historia Gardzielców*: tak ich nazwałem, ponieważ zamieszkują w gardzieli mego pana Pantagruela. Wreszcie zapragnąłem wrócić i przeszedłszy przez brodę, wskoczyłem mu na ramiona, stamtąd zaś zsunąłem się na ziemię i upadłem przed nim⁶⁴.

W świecie znajdującym się w gardzieli Pantagruela zdumiewające i absurdalne jest to, iż owa kraina nie różni się w sposób szczególny od naszej rzeczywistości. Człowiek sadzący kapustę prezentuje się tam jako rodzimy Europejczyk, a Alkofrybas (czyli sam autor dzieła) jako przybysz z innego uniwersum⁶⁵. Warto zaznaczyć również, że utwór literacki *Gargantua i Pantagruel* ma satyryczną wymowę. Ponadto tak jak fantastyka pełni funkcję ludyczną, lecz do jego nadrzędnych celów należy ukazanie — w humorystyczny sposób — niedoskonałej natury człowieka oraz krytykowanie i wyśmiewanie ludzkich wad.

⁶⁰ M.L. Brake, N. Hook, *Different Engines: How Science Drives Fiction and Fiction Drives Science*, New York 2008, s. 11.

⁶¹ B.W. Aldiss, *The Detached Retina: Aspects of SF and Fantasy*, Liverpool 1995, s. 151.

⁶² B. Stableford, *Science Fiction and Ecology*, [w:] *A Companion to Science Fiction*, red. D. Seed, Hoboken 2005, s. 129.

⁶³ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, t. 1, Warszawa 1968, s. 441.

⁶⁴ F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, przeł. T. Boy-Żeleński, t. 1, Warszawa 1973, s. 287–288.

⁶⁵ E. Auerbach, *op. cit.*, s. 442.

Literackie światy możliwe przedstawione są w tekstach zarówno fantastycznych, jak i realistycznych, a ponadto istnieją w wyobraźni czytelnika⁶⁶. Przede wszystkim uwodzą go, do czego przyczynia się światotwórcza moc słowa. W dziełach literatury fantastycznej podszyta jest ona emocjami, nadzieją i lękami oraz „wahaniem między postawą utopijną a dystopijną, między traumą a doświadczeniem budującym”⁶⁷. Omówionych przeze mnie utworów literackich, takich jak *Utopia* T. Morusa, *Miasto Słońca* T. Campanelli, *Nowa Atlantyda* F. Bacona, nie powinno się jednak zaliczać do fantastyki. To samo dotyczy wymienionych w niniejszym artykule dzieł reszty twórców: J. Keplera, C. de Bergeraca, F. Rabelais’go. Mimo wszystko wskazana literatura z XVI i XVII wieku zawiera pewne elementy fantastyki, co można zauważyć już w opisie wykreowanych, a zarazem niezwykłych krain, państw oraz miast. Z pewnością owe dzieła literatury dawnej, ale i utwory science fiction, kreują światy alternatywne, aczkolwiek nie oznacza to, że nigdy nie dojdzie do ich urzeczywistnienia⁶⁸. Ich konsekwentne dążenie do poszerzenia uniwersum w wymiarze przestrzeni oraz oderwanie od konwencji mimetycznych, wiążących się z umieszczaniem zdarzeń akcji w prawdziwych granicach topograficznych i geograficznych naszej planety, sprawiło, iż owe dzieła literackie wykazują między sobą pewne podobieństwa⁶⁹.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Bacon F., *Nowa Atlantyda*, przeł. i oprac. W. Kornatowski, PAX, Warszawa 1954.
Bergerac C. de, *Tamten świat*, przeł. J. Rogoziński, PIW, Warszawa 1956.
Campanella T., *Miasto Słońca*, przeł. L. i R. Brandwajnowie, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955.
Kepler J., *Sen, czyli Wydane pośmiertnie dzieło poświęcone astronomii księżycowej*, przeł. D. Sutkowska, J. Włodarczyk, Scholar, Warszawa 2004.
Morus T., *Utopia*, przeł. K. Abgarowicz, PAX, Warszawa 1954.
Rabelais F., *Gargantua i Pantagruel*, przeł. T. Boy-Żeleński, t. 1, PIW, Warszawa 1973.

Literatura przedmiotu

- Aldiss B.W., *The Detached Retina: Aspects of SF and Fantasy*, Liverpool University Press, Liverpool 1995.

⁶⁶ M.M. Leś, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok 2018, s. 73.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 151.

⁶⁸ A. Martuszevska, *Fantastyka w świetle teorii światów możliwych*, [w:] *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994, s. 73.

⁶⁹ A. Zgorzelski, *Wymiar przestrzeni jako ekwiwalent genologiczny w ewolucji science fiction*, [w:] *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty...*, s. 27.

- Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, t. 1, PIW, Warszawa 1968.
- Bernardo S.M., Murphy G.J., *Ursula K. Le Guin: A Critical Companion*, Greenwood, Westport 2006.
- Bolińska M., *Właściwości ludyczne opowiadań i bajek terapeutycznych (na wybranych przykładach)*, „Napis” seria 14, 2008, s. 447–460.
- Brake M.L., Hook N., *Different Engines: How Science Drives Fiction and Fiction Drives Science*, Palgrave Macmillan, New York 2008.
- Campbell M.B., *Wonder and Science: Imagining Worlds in Early Modern Europe*, Cornell University Press, Ithaca 2004.
- Davis J.C., *Thomas More's "Utopia": Sources, Legacy and Interpretation*, [w:] *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, red. G. Claeys, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 28–50.
- Droga do science fiction*, t. 1. *Od Gilgamesza do Wellsa*, red. J. Gunn, Alfa, Warszawa 1985.
- Dróżdż A., *Mity i utopie pedagogiczne*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2000.
- Dubowik H., *Fantastyka w literaturze polskiej: dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej, Bydgoszcz 1999.
- Eco U., *Historia krain i miejsc legendarnych*, przeł. T. Kwiecień, Rebis, Poznań 2013.
- Eco U., *Nauka i fantastyka*, przeł. R. Kłos, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 170–178.
- Gemra A., *Po co fantastyka? Kilka uwag na marginesie lektur dawnych i współczesnych*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2016, nr 28, s. 139–153.
- Graff V., *Homo Futurus: analiza współczesnej science fiction*, przeł. Z. Fonferko, PIW, Warszawa 1975.
- Gutowski B., *Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny*, Oficyna Wydawnicza Feniks, Warszawa 2006.
- Handke R., „*Odruch warunkowy*” Stanisława Lema, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda: interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, PWN, Warszawa 1974, s. 411–425.
- Houston Ch., *The Renaissance Utopia: Dialogue, Travel and the Ideal Society*, Routledge, New York 2016.
- Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, PIW, Warszawa 1961.
- Kajtoch W., *Wstęp do „Przenicowanego świata” Arkadija i Borisa Strugackich*, Text, Kraków 1994.
- Krywak P., *Fantastyka Lema: droga do „Fiaska”*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1994.
- Krzewińska A., *Początki utopii w literaturze staropolskiej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1994.
- Lem S., *Ontologia porównawcza fantastyki*, [w:] *idem, Fantastyka i futurologia*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 84–119.
- Leś M.M., *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Temida 2, Białystok 2018.
- Martuszewska A., *Fantastyka w świetle teorii światów możliwych*, [w:] *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994, s. 57–74.
- Pohl N., *Utopianism after More: The Renaissance and Enlightenment*, [w:] *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, red. G. Claeys, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 51–78.
- Poole W., *Kepler's "Somnium" and Francis Godwin's "The Man in the Moone": Births of Science-Fiction 1593–1638*, [w:] *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period*, red. Ch. Houston, Ashgate Publishing Ltd, Farnham 2013, s. 57–70.

- Roberts A., *The History of Science Fiction*, Palgrave Macmillan, London 2005.
- Seed D., *Science Fiction: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Stableford B., *Science Fiction and Ecology*, [w:] *A Companion to Science Fiction*, red. D. Seed, Wiley-Blackwell, Hoboken 2005, s. 127–141.
- Stepnowska T., *Spory o istotę i granice światów przedstawionych fantastyki*, [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M.M. Leś, W. Łaszkiwicz, P. Stasiewicz, Wydawnictwo Prymat, Mariusz Śliwowski, Białystok 2017, s. 11–21.
- Swinford D., *The Lunar Setting of Johannes Kepler's "Somnium"*, *Science Fiction's Missing Link*, [w:] *Classical Traditions in Science Fiction*, red. B.M. Rogers, B.E. Stevens, Oxford University Press, Oxford, 2015, s. 27–45.
- Szacki J., *Spotkania z Utopią*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Świętochowski A., *Utopia w rozwoju historycznym*, nakł. Gebethnera i Wolfa–G. Gebethner i S-ka, Warszawa-Kraków 1910.
- Trocha B., *Literatura popularna w perspektywie badawczej. Rozważania metodologiczne*, [w:] W. Kajtoch, J.Z. Lichański, B. Trocha, *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015, s. 75–106.
- Uniłowski K., *Fantastyka i realizm*, [w:] *Literatura popularna*, t. 2. *Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos, D.K. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 15–28.
- Utopie*, [hasło w:] *Encyklopedia filozofii*, red. T. Honderich, przeł. J. Łoziński, t. 2, Zysk i S-ka, Poznań 1995, s. 946.
- Vieira F., *The Concept of Utopia*, [w:] *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, red. G. Claeys, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 3–27.
- Voisé W., *Cyrano de Bergerac. Między heliocentryzmem a darwinizmem*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 18, 1973, nr 3, s. 537–545.
- Wróblewski M., *Literatura i nauka. Wartości lektury fantastyki naukowej dla młodego czytelnika na przykładzie powieści Erazma Majewskiego*, „Literatura i Kultura Popularna” 14, 2008, s. 129–139.
- Zgorzelski A., *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, PWN, Warszawa 1980.
- Zgorzelski A., *Wymiar przestrzeni jako ekwiwalent genologiczny w ewolucji science fiction*, [w:] *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994, s. 23–36.

On Elements of Fantasy in 16th- and 17th-Century Literature: Visions of Amazing Lands, Countries and Cities

Summary

The purpose of the article is to present elements of fantasy in selected works of old literature. It focuses above all on presenting the amazing places shown in literary works created in the 16th and 17th centuries. The author also shows similarities between fantasy, fairy tale, and utopia. Science fiction was created on the basis of utopia or anti-utopia, which lost their cognitive functions and began to discuss the characters' adventures in such a way as to primarily provide entertainment to readers. In addition, the author points out that in the Renaissance era, Western European literary

works containing elements of fantasy were primarily utopian or fairy-tale in nature. Their main role, however, was not to fulfill the entertainment function. It was only in the 19th century that leisure literature was discovered, when the ability to read and access to the text spread.

Joanna Kokot

ORCID: 0000-0002-4648-3402

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

Zbrodnicze umysły i muzyczne harmonie. *Tajemnica Edwina Drooda* Charlesa Dickensa jako utwór protodetektywistyczny

Słowa kluczowe: Charles Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda*, powieść detektywistyczna, muzyka w literaturze

Keywords: Charles Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, detective novel, music in literature

Tajemnica Edwina Drooda (1870)¹ Charlesa Dickensa w istocie zawiera więcej niż jedną tajemnicę. Po pierwsze, czytelnik staje tu przed zagadką zaginięcia tytułowej postaci — nie wiadomo, co dokładnie stało się z Edwinem i kto jest odpowiedzialny za jego zniknięcie. Kolejną zagadką jest tożsamość pana Datchery, który pojawia się w Cloisterham po zniknięciu Edwina i ewidentnie prowadzi amatorskie śledztwo w tej sprawie. Wreszcie, odpowiedzi na obydwie pytania nigdy nie zostały ujawnione, jako że przedwczesna i nagła śmierć nie pozwoliła pisarzowi na ukończenie utworu. Dickens nie pozostawił żadnych zapisków, które choćby w zarysie przedstawiałyby dalszy rozwój fabuły, tak więc ciekawi czytelnicy mogą polegać jedynie na słowach Johna Forstera, wydawcy utworów Dickensa, tak oto opisującego swoją rozmowę z pisarzem na temat planowanej powieści:

Opowieść ta, jak się wkrótce dowiedziałem, miałaby dotyczyć zabójstwa siostrzeńca dokonanego przez jego własnego wuja. Jej oryginalność polegałaby na tym, że droga mordercy zostałaby opisana przez niego samego, jednakże w taki sposób, jakby dręczące go pokusy dotyczyły zupełnie innej osoby. Ostatnie rozdziały spisane byłyby już w celi śmierci, do której przywiodła złoczyńcę jego niegodziwość, jednak wyznanie to przedstawiałoby zdarzenia w taki sposób, jak gdyby opowiadał je ktoś inny, nie on. Zaraz po popełnieniu zbrodni za-

¹ Przedmiotem analizy jest wydanie: Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, London 1870. Cytaty polskie za: Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda*, przeł. J.S. Zaus, Zakrzewo 2015.

bójca miałby się dowiedzieć, że była ona zupełnie niepotrzebna, ale jego nazwisko zostało odkryte dopiero na końcu powieści, kiedy to — dzięki złotemu pierścionkowi, który oparł się żrącemu działaniu wapna, do którego zostały wrzucone zwłoki — wyszłaby na jaw tożsamość zarówno ofiary, jak i mordercy, wiadome też stałoby się miejsce, gdzie popełniono zbrodnię².

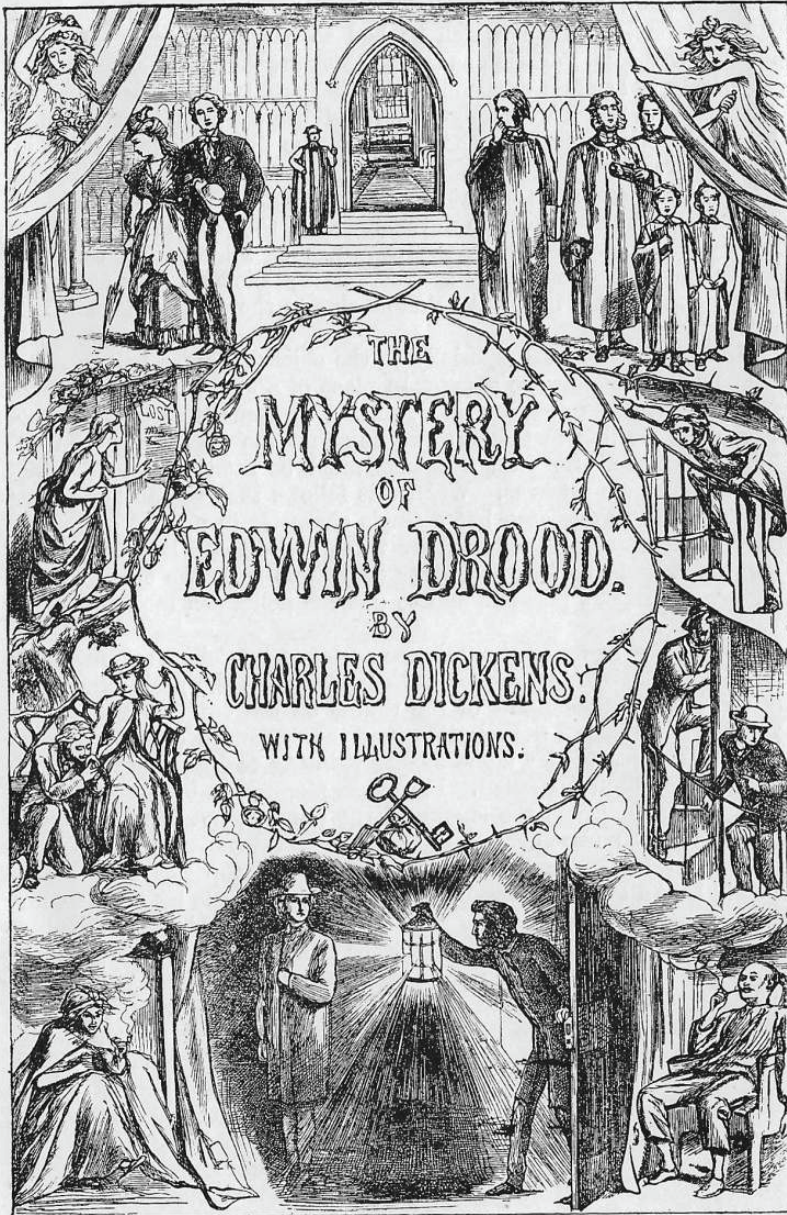
Z jednej strony — nawet jeśli zaufać wersji Forstera — nie wiadomo, czy zarys fabuły, przedstawiony mu jakoby przez Dickensa, był istotnie ostateczny; przytaczana rozmowa miała miejsce jakiś czas przed rozpoczęciem pisania powieści. Z drugiej wszakże strony, wersję tę potwierdza dotychczasowy przebieg akcji. Wuj Edwina, John Jasper, ma znakomity powód do pozbycia się siostrzeńca, jako że zakochany jest do szaleństwa w jego narzeczonej Róży. Co więcej, w scenie, gdy Jasper zwiedza katedralną kryptę, dużo uwagi poświęca przechowywanemu tam niegaszonemu wapnu, które według wydawcy miało by posłużyć do pozbycia się zwłok. W noc swojego zaginięcia Edwin ma przy sobie zaręczynowy pierścionek, Jasper zaś nie wie nic o zerwanych zaręczynach, a zatem istotnie zabójstwo — gdyby rzeczywiście miało miejsce — byłoby zupełnie niepotrzebne.

Także inne epizody mogłyby wskazywać przynajmniej na zamiar morderstwa. Oto wuj Edwina, jeszcze przed jego zaginięciem, wyraźnie kieruje podejrzenia na Neville'a Landlessa, innego młodzieńca zadurzonego w Róży, przypisując mu własne nieczne intencje („jakby dręczące go pokusy dotyczyły zupełnie innej osoby”, powiada Forster). Podsyca on wrogość między Edwinem a Neville'em i wyolbrzymia groźby tego ostatniego, w ten sposób przygotowując grunt pod oskarżenie tego drugiego o zbrodnię. Znaczący jest też niepokój Księżniczki Pykawki (właścicielki palarni opium) o niejakiego „Neda”. Tej wersji imienia Edwina używa bowiem jedynie Jasper, stały klient kobiety, która ewidentnie podsłuchiwała, co mamrotał on w narkotycznym transie. Wreszcie, nerwowy atak Jaspera na spóźnioną wieść o zerwanych zaręczynach Róży i Edwina (co pozbawiałoby zbrodnię jakiegokolwiek sensu) raczej poświadcza jego winę.

Można by także odnaleźć kilka wskazówek na ilustrowanej stronie tytułowej odcinkowego wydania utworu (autorstwa zięcia Dickensa, Charlesa Allstona Collinsa), wykonanej według wskazówek samego pisarza. Winiетка na dole przedstawia Jaspera powracającego na miejsce zbrodni i czekającego nań tam Datchery'ego (?). Pierwszy z mężczyzn wspinających się na stopnie wieży (wyraźnie w pogoni za mordercą), na środkowej winietce po prawej, wskazuje na Jaspera, przedstawionego na obrazku powyżej, w niego też (a przynajmniej w grupę, której jest częścią) wymierzony jest zakrwawiony sztylet trzymany przez personifikację Morderstwa w prawym górnym rogu. Trzeba jednakże przyznać, że wskazówki te nie są jednoznaczne i bez sprawozdania Forstera byłyby prawdopodobnie nieczytelne.

Jak rozsądnie zauważa Gilbert Keith Chesterton: „Jaka, z punktu widzenia Dickensa, była tajemnica Edwina Drooda, nie dowiemy się nigdy; chyba że od sa-

² J. Forster, *The Life of Charles Dickens. Volume the Third 1852–1870*, London 1874, s. 425–426; jeśli nie podano inaczej, przeł. J.K.



The Cover as published

Ilustracja z okładki zeszytowego wydania *The Mystery of Edwin Drood* Charlesa Dickensa (Chapman & Hall, London 1870) autorstwa Charlesa Allstona Collinsa; skan: Philip V. Allingham

Źródło: www.victorianweb.org/art/illustration/collins/2.html (dostęp: 15.03.2019).

mego Dickensa w niebie, tyle że wtedy zapewne nie będzie już tego pamiętał”³. Jednakże nawet jeśli brakuje autorskich sugestii co do dalszych zdarzeń, to właśnie Jasper wydaje się głównym (a właściwie jedynym) podejrzanym. Nie chodzi tu wyłącznie o sugestię na poziomie fabuły — nawiasem mówiąc: oczywiste z perspektywy czytelnika obeznanego z konwencjami literatury detektywistycznej, choć być może nie aż tak czytelne dla odbiorcy z połowy XIX wieku — ale też liczne sygnały tekstowe, które nie tyle jednoznacznie orzekają o winie Jaspera, ile definiują go jako powieściowy czarny charakter.

Grażyna Bystydzieńska analizuje postać Jaspera w relacji do katedry w Cloisterham, w której pełni on funkcję dyrygenta i solisty chóru, śpiewającego podczas nabożeństw. Badaczka podkreśla „nieprzyjemne i przerażające aspekty”⁴ budowli i panujący w niej mrok, funkcjonujące jako eksternalizacja prawdziwej natury protagonisty, zwraca także uwagę na odwołania do konwencji powieści gotyckiej — Jasper jest zatem nowszą wersją gotyckiego łotra prześladowającego niewinną heroinę i jej ukochanego (choć w powieści Dickensa miłość między młodymi okazuje się pomyłką). Jednakże tłem postaci Jaspera jest nie tylko ponure i mroczne wnętrze katedry, ale i muzyka, która nie niesie już tak jednoznacznie negatywnych asocjacji. Przede wszystkim jest to muzyka kościelna, kojarzona ze wzniosłością i funkcjonująca jako modlitwa (albo przynajmniej jako tło modlitwy), a zatem niebudząca skojarzeń ze złem i zbrodnią. Co więcej, Jasper obdarzony jest — co narrator podkreśla wielokrotnie — pięknym głosem, piękno zaś łączone bywa raczej z harmonią i porządkiem niż z niegodziwością i destrukcją. Mogłoby się zatem zdawać, że muzyka stanowiłaby przeciwagę dla ciemności panujących we wnętrzu katedry, nie tylko odwołując się do Bożego porządku rzeczywistości, ale i być może rzucając odmienne światło na samego protagonistę. Czy jednak istotnie postać Jaspera podlega tu reinterpretacji?

* * *

Gdy potężne tony rozbrzmiały po kościele, Tomowi wydało się, że odpowiada im echem każdy starodawny grobowiec, tak jak je wita oddźwiękami najtajniejsza głęb jego własnego serca. Wspaniała muzyka, kołysząca się w powietrzu, obudziła w nim nawałę wielkich myśli i nadziei. Wśród tego zalewu pojawiły się wszystkie obrazy tego dnia, aż po najbardziej mgliste wspomnienia z dzieciństwa. Spowiadał je uroczysty nastrój powagi, ale pozostawały te same. Uczucie, które rodziło się w Tomie pod wpływem dźwięków, zdawało się obejmować całe jego życie i całe jestestwo, a w miarę jak otaczająca rzeczywistość z kamienia, drzewa

³ G.K. Chesterton, *Wstęp*, [w:] Ch. Dickens, *Edwin Drood and Master Humphrey's Clock*, London-New York 1909, s. ix.

⁴ G. Bystydzieńska, *In the Shadow of the Cathedral. Dickens and the Gothic in "The Mystery of Edwin Drood"*, [w:] *From Queen Anne to Queen Victoria. Readings in 18th and 19th Century British Literature and Culture*, t. 5, red. G. Bystydzieńska, E. Harris, Warszawa 2010, s. 89.

i szkła zatracala kontury w mroku, wizje występowały coraz wyraźniej. Toteż Tom [...] siedziałby tak do północy, dając upust wdzięcznemu sercu⁵.

Przytoczony tu fragment z *Martina Chuzzlewita* (1843–1834) Dickensa jest doskonałą ilustracją harmonii i porządku, będących samą istotą przedstawionej w nim muzyki⁶. Na plan pierwszy wysuwa się tu świetlistość wizji doświadczanych przez Toma Pincha, a pozostających w kontraście do fizycznego mroku panującego we wnętrzu kościoła. Co więcej, ów mrok ostatecznie podporządkowany zostaje pięknu niesionemu przez dźwięki muzyki — rzeczywistość rozmywa się w cieniu, robiąc miejsce dla „wielkich myśli i nadziei”. Scena ta ujawnia również cechy charakteru wykonawcy: także on, doświadczając rzeczywistości wykreowanej przez muzykę i zanurzając się w „potężnych tonach” organów, staje się częścią uosabianych przez nie harmonii i piękna. *Musica sacra* to odpowiednik natury Toma, sugestie zaś niesione przez cytowany fragment znajdują potwierdzenie w dalszych partiach powieści.

W *Tajemnicy Edwina Drooda* można odnaleźć analogiczną scenę — co znaczące, jest to jedyny tak szczegółowy opis muzyki wykonywanej w katedrze. Wydźwięk owego passusu jest jednakże diametralnie odmienny od znaczeń, jakie niesie opis gry Toma w *Martynie Chuzzlewicie*. Muzyka okazuje się tu nie nośnikiem piękna i światłości, ale niszczącym żywiołem, który pochłania dźwięk modlitwy, ów „jeden słaby głos [który] wznosi się i opada w załamującym się monotonnym mamrotaniu”⁷:

W katedrze poszarzało, zapadł zmrok i wszystko stało się grobowe, a łamiące się monotonne mamrotanie snuło się jak odgłos zamierania, aż na koniec grzmiące organy i chór zatopiły go w morzu dźwięków muzyki. Potem to morze cofnęło się, zamierający głos uczynił jeszcze jeden słaby wysiłek, a wówczas morze uniosło się wysoko, topiąc w swych czeluściach resztki życia; uderzyło w sklepienie, wbiło się pod łuki i dotarło aż do szczytu wielkiej wieży. Następnie morze opadło, wyschło i wszędzie zapanował spokój⁸.

Muzyka jest tu zatem ukazana nie jako czynnik uwznioślający i podtrzymujący modlitwy, ale jako element destrukcyjny, pochłaniający wszystko wokół⁹. W podobny sposób zostaje ona przedstawiona w scenie kończącej pierwszy rozdział powieści, gdy po raz pierwszy mowa jest o chórze prowadzonym

⁵ Ch. Dickens, *Marcin Chuzzlewit*, t. 1, przeł. K. Czerwijowska, Warszawa 1951, s. 84–85.

⁶ Ta sama scena posłużyła jako punkt wyjścia artykułu Martina Dubois poświęconego muzyce w *Tajemnicy Edwina Drooda* (zob. *idem*, „Diverse Strains: Music and Religion in Dickens’ *Edwin Drood*”, „Journal of Victorian Culture” 2011, nr 33, s. 47), jednak głównym przedmiotem rozważań są tam ówczesne poglądy na muzykę religijną i kościelną.

⁷ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 94.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Motyw zniszczenia dominuje także w piosenkach, które Jasper śpiewa od czasu do czasu panu Sapsea. Są to „wypichcone w domowych pieleszach, prawdziwe dzieła z czasów Jerzego Trzeciego, nawołujące (na przykład: »Moi dzielni chłopcy!«) do zmięcenia z powierzchni ziemi wszystkich wysp, prócz tej jednej, jak również wszystkich kontynentów, przesmyków, przylądków i innych geograficznych formacji lądowych, a poza tym — do rozpędzenia mórz na wszyst-

przez Jaspera. Kiedy śpiewak intonuje pieśń otwierającą nabożeństwo, jej melodia rozbrzmiewa, „unosząc się pod załamania łuków i belek stropu, przetaczając się wśród nich, niczym pomruk grzmotu”¹⁰. Ów „pomruk grzmotu” natychmiast budzi skojarzenia z biblijnym gniewem Boga, tym bardziej że pierwsze słowa pieśni — przytoczone przez narratora — brzmią: „A jeśli bezbożny...”. Z jednej strony jest to inicjalna modlitwa pierwszego porannego nabożeństwa w kościele anglikańskim¹¹, jej wykonanie jest więc całkowicie naturalne w tej sytuacji. Z drugiej jednak — fakt, że zacytowano jej incipitową frazę, nabiera dodatkowych znaczeń. Przytoczony fragment nie tylko wprowadza złowrogą atmosferę, wysuwając na plan pierwszy grzech i niegodziwość, ale także odsyła do otwierającego powieść epizodu: halucynacji Jaspera w palarni opium. To, że ów bohater w tym rozdziale pozostaje bezimienny, tym bardziej łączy jego postać z bezbożnikiem z pieśni. Co więcej, „pomruk grzmotu”, o którym mowa w opisie wykonania, znajdzie swój odpowiednik w niszczyielskiej burzy, jaka rozpętuje się w noc zaginięcia Edwina. Już na początku utworu muzyka kojarzona jest zatem z grzechem, przemocą i zniszczeniem.

Powróćmy jednak do Jaspera i jego otoczenia. Jak stwierdza Jurij Łotman:

W związku z tym, że przestrzeń artystyczna staje się formalnym systemem budowania rozmaitych modeli, w tym również etycznych, powstaje możliwość moralnej charakterystyki postaci literackich za pośrednictwem odpowiadających im typów przestrzeni artystycznej¹².

Gdy narrator poświęca nieco uwagi wyglądowi Jaspera, buduje paralełę między nim a jego mieszkaniem. W obydwu przypadkach użyty jest przymiotnik *sombre* („ponury”, „posepny”), budzący skojarzenia z mrokiem:

Pan Jasper to brunet około [dwudziestu] sześciu lat, z bujnymi, połyskującymi, dobrze ułożonymi czarnymi włosami i bokobrodami. Wygląda na starszego, niż jest, jak to często bywa u brunetów. Ma głęboki, miły głos, ładną twarz i zgrabną figurę, ale w zachowaniu jest [nieco posepny]. Jego pokój również [jest nieco posepny] i ma to może wpływ na sposób jego zachowania. Większa część tego pokoju pogrążona jest w mroku. Nawet gdy słońce jasno świeci, jego promienie rzadko padają na [fortepian], na nuty na podstawce lub półki z książkami czy też na wiszący nad kominkiem niedokończony portret dziewczyny w kwiecie wieku¹³.

kie strony świata” (*ibidem*, s. 16–17) i zniszczenia wszystkich nieangielskich nacji „podobnych do nędznych robaków” (*ibidem*, s. 127).

¹⁰ *Ibidem*, s. 10.

¹¹ Anonim, *Forms of Prayer for Public Worship Selected with Alterations from the Services of the Church of England and Various Other Sources*, Exeter 1836, s. 1.

¹² J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, przeł. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 218.

¹³ Za: Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 14. W przekładzie słowo *sombre* oddano jako „poważny”, zabrakło też odpowiednika istotnego w oryginalnym opisie zwrotu *a little* („nieco”, „trochę”). Nadto *grand piano* („fortepian”) przetłumaczono jako „pianino”, Jasperowi zaś dodano dwadzieścia lat. Zob. Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood...*, s. 6.

Jak gdyby na przekór określeniu „nieco” narrator podkreśla mrok panujący w pokoju. Znaczące jest to, że przedmioty pogrążone w cieniu kojarzone są z muzyką — są to fortepian, nuty, a także portret Różyczki, uczennicy Jaspera. Atrybutem muzyki zatem — inaczej niż w cytowanym wcześniej fragmencie *Martina Chuzzlewita* — nie jest tu światło, nie rozprasza ona, nawet symbolicznie, cieni spowijających pokój. To samo można powiedzieć o scenach, w których Jasper śpiewa sam dla siebie: ma to miejsce w nocy, w ciemności — po raz pierwszy przed planowaną wyprawą do krypty katedralnej, po raz drugi zaś w noc wigilijną. W pierwszej z tych scen narrator nie pozostawia większych wątpliwości, że mrok jest wręcz pożądanym:

Tam, nie zapalając światła, jedynie przy ogniu kominka, siedzi przez dwie, trzy godziny, śpiewając pięknym, niskim głosem pieśni chóralne; jednym słowem śpiewa tak długo, aż robi się zupełnie ciemno i wschodzi księżyc¹⁴.

Zauważmy, że w obydwu przypadkach śpiew Jaspera ma związek z muzyką kościelną i nabożeństwem w katedrze: w pierwszej ze scen wykonuje on pieśni chóralne, w drugiej zaś — powraca do domu po wieczornym nabożeństwie. Zrazem też obydwie te sytuacje są powiązane z planowanym morderstwem. Wizyta w krypcie to wyraźnie rekonesans mający na celu sprawdzenie możliwości ukrycia zwłok (nadto Jasper odkrywa tam zapas niegaszonego wapna, wyjątkowo żrącej substancji, o której wspomina także Forster), natomiast w burzliwą noc wigilijną znika Edwin. Muzyka nie niesie więc tu żadnych pozytywnych konotacji, przeciwnie — spowijające ją ciemności funkcjonują jako eksternalizacja mrocznych myśli i niegodziwych intencji¹⁵.

Jak wspominaliśmy, Jasper to dyrygent chóru katedralnego. Szaty noszone przez chórzystów są białe — kolor ten jest zaś kojarzony w zachodnim kodzie kulturowym z czystością, niewinnością i dobrem. Mogłoby się zatem wydawać, że będą one przeciw wagą zarówno dla mrocznego wnętrza katedry, jak i dla ciemności, jakie towarzyszą „prywatnym” występom Jaspera. Jest jednak inaczej. W opisach chóru — którego Jasper jest jedynym nazwanym członkiem — biel szat chórzystów nie jest skonstrastowana z ciemnym wnętrzem, okazuje się ledwo widoczna:

Przez okratowane wrota prezbiterium, na szczycie schodów, które prowadziły do szybko pochłanianych przez ciemności organów, słabo przezierały białe szaty chóru¹⁶.

¹⁴ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 130.

¹⁵ Z pozorów można by dopatrzeć się analogii między ciemnością dominującą w mieszkaniu Jaspera a pokojami pana Datchery, które także były „ciemne ze względu na niedostatek naturalnego światła” (*ibidem*, s. 203), jednakże w tym drugim przypadku światła dostarczają otwarte drzwi na ulicę (przy okazji pojawia się sugestia, że pan Datchery nie ma żadnych mrocznych sekretów, skoro nie zamyka drzwi do swego mieszkania).

¹⁶ *Ibidem*, s. 94.

Jak widać, odziani w jasne szaty chórzyci niemal zlewają się z mrocznym wnętrzem katedry, stając się raczej częścią panujących w niej ciemności, niż wyróżniając się na ich tle¹⁷. Co więcej, w pierwszym rozdziale, przewrotnie zatytułowanym *Świt* (choć niewiele w nim światła, jako że traktuje on o narkotycznych majakach Jaspera), szaty chóru nie są śnieżnobiałe — wręcz przeciwnie:

Chórzyci szybko narzucają na siebie przybrudzone, białe szaty, a kiedy mężczyzna [czyli Jasper] dołącza do nich, zakłada podobną i idzie z nimi na nabożeństwo¹⁸.

W oryginale użyto słowa *sullied* („zbrukane”)¹⁹, odnoszącego się nie tyle do fizycznego brudu, ile do moralnego skalania — nie jest to zatem prosta informacja, że szaty chórzystów potrzebują przepierki. Chodzi tu o skazę duchową, szczególnie że — jak wspomnieliśmy — pieśń na otwarcie to „A jeśli bezbożny...”. Mrok przenikający katedrę podczas nabożeństwa znajduje więc swój odpowiednik w zbrukanej — a nie po prostu przyćmionej czy przybrudzonej — bieli: „zbrukane szaty”, jak sugeruje także Marin Dubois, wskazują na „zbrukaną» naturę Jaspera i jego obsesyjne zachowania, podsycane przez palenie opium”²⁰.

Złowrogie skojarzenia podpowiadają także uwagi samego Jaspera na temat jego kościelnej posługi. Edwin, pytany o wrażenia, określa nabożeństwo, w którym właśnie uczestniczył, jako brzmiące „wprost niebiańsko”²¹, podkreślając wzniosły charakter modlitw i pieśni. Jasper tak oto odpowiada swojemu siostrzeńcowi:

Według mnie często brzmi wprost szatańsko. Jestem już tym znużony. Echo mojego własnego głosu pod łukami sklepień zdaje się szydzić z mojej codziennej harówki. Żaden nieszczęsny mnich, który przede mną stawiał życie w tym ponurym miejscu, nie był nim bardziej znużony niż ja. On mógł tu znaleźć wytchnienie, co czynił często, rzeźbiąc jakieś demony w stallach, na ławkach i pulpitych. A co ja mam robić? Czy mam rzeźbić demony we własnym sercu?²²

Słowa Jaspera dotyczą nudy i stagnacji, które charakteryzują życie Cloisterham w ogóle (codzienne nabożeństwa to tylko jeden z jego aspektów) i które okazują się nie do zniesienia. Jednakże jego wyznanie ujawnia to, co sugerowane jest nie wprost przez układy tekstowe: muzyka, domena Jaspera, pogrążona jest w (duchowych) ciemnościach. To, co potencjalnie uwznioślające („niebiańskie”

¹⁷ Warto tu przypomnieć, jak Durdles opisuje niedyspozycję Jaspera na początku powieści: „Jego umysł uległ zamroczeniu [...]. A ten rodzaj zamroczenia i zawrót głowy były tak straszne, że w życiu jeszcze czegoś takiego nie widziałem” (*ibidem*, s. 12). Naturalnie stan Jaspera wynika z przedawkowania opium, ale słowo „zamroczenie” (w oryginale odpowiednio: *dazed*, *dimness*; zob. Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*..., s. 4) wiąże go z mrocznym wnętrzem katedry, które jest tłem śpiewu podczas nabożeństwa (co więcej, sugeruje ono brak jasności umysłu i ma swoje echo w frazie powtarzanej niczym refren, gdy Jasper wyznaje miłość Różyczce: „kochałem cię do szaleństwa” — Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda*..., s. 212).

¹⁸ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda*..., s. 10.

¹⁹ Zob. Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*..., s. 3.

²⁰ M. Dubois, *op. cit.*, s. 348.

²¹ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda*..., s. 19.

²² *Ibidem*, s. 20.

nabożeństwo), zostało zbrukane przez zło przypisane tej postaci i skalane przez demony rzeźbione w jej „własnym sercu”.

Tak więc mrok i brud, z którymi kojarzona jest muzyka w *Tajemnicy Edwina Drooda*, funkcjonują jako eksternalizacja „demonów” dręczących Jaspersa. Zauważmy, że w powieści praktycznie nie ma analizy psychologicznej protagonisty; narrator koncentruje się wyłącznie na jego wyglądzie i zachowaniach, nie zawsze nawet podając ich przyczyny. Jednakże nawet jeśli czytelnik nie ma bezpośrednio dostępu do myśli i zamiarów Jaspersa, to ów ponury kontekst, w jakim umieszczona została muzyka będąca jego domeną, funkcjonuje jako ekwiwalent wglądu w jego życie wewnętrzne.

* * *

Określenie nabożeństwa przez Edwina jako „wprost niebiańskie” — która to fraza wyraźnie odnosi się do oprawy muzycznej — rodzi skojarzenia z harmonią wszechświata, jaką uosabiała muzyka²³. Nawet jeśli sam filozoficzny koncept dawno już został zarzucony i trudno byłoby twierdzić, iż Dickens nawiązuje w swojej powieści do antycznej i średniowiecznej idei *musica mundana*, to harmonia i współbrzmienie wciąż kojarzone były z muzyką, szczególnie z muzyką chóralną. Tak jednak nie jest w *Tajemnicy Edwina Drooda*. Nie chodzi o to, że brzmi ona fałszywie — wręcz przeciwnie, często podkreślana jest perfekcyjność wykonania (zwłaszcza w przypadku śpiewu Jaspersa); wszakże jest ona zazwyczaj tłem rozmaitych dysonansów, które dodatkowo podkreślają jej „mroczne” i „skażone” strony.

Niepokojący aspekt muzyki ujawnia się w scenie, w której Róża śpiewa przy akompaniamencie Jaspersa:

Pieśń płynęła dalej. Były to smutne tony rozstania, a świeży młody głos brzmiał żałośnie i czule. Kiedy Jasper wpatrywał się w piękne wargi i ciagle — jakby szepcząc do siebie — podpowiadał wiodącą tonację, głos śpiewaczki powoli stawał się niepewny, aż wreszcie wybuchła płaczem, krzyknęła i zakryła oczy dłońmi.

— Dłużej już tego nie zniosę! Boję się! Zabierzcie mnie stąd!²⁴

²³ Już Pitagoras postrzegał porządek uniwersum w kategoriach muzycznych; odkrywając matematyczne zasady u podłoża muzycznych interwałów, doszedł do wniosku, że „te matematyczne prawa muszą również tworzyć zasadniczy zrab całego wszechświata”, podczas gdy sfery niebieskie „swym regularnym ruchem powodują dźwięk i że dźwięk ten siłą rzeczy jest harmonijny” (J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 44). Idea ta została podjęta przez Boecjusza w jego *De institutione musica* (zob. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Kraków 1994, s. 48–53). W rezultacie „harmonia stała się czymś więcej niż tylko terminem muzycznym — była sposobem postrzegania wszechświata i Stworzenia” (F. Ciabattoni, *Dantes' Journey to Polyphony*, Toronto 2010, s. 193).

²⁴ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 67–68.

Histeryczny wybuch Różyczki początkowo przypisany jest surowości jej nauczyciela — tak interpretują go postaci obecne w salonie. Ostatecznie jednak okazuje się, że jego przyczyną była nie nadwrażliwość śpiewaczki i obawa przed krytyką, lecz irracjonalny lęk, jaki odczuwa ona przed Jasperem. Jak bohaterka wyznaje Helenie, swojej nowej przyjaciółce:

Kiedy mnie poprawia i zagra jakiś ton lub akord albo cały pasaż, to sam jest w tych dźwiękach, jakby szeptał nimi, że pragnie mnie jak kochanek, i jakby rozkazywał, żebym trzymała to w tajemnicy²⁵.

Istotne jest, że to nie tylko sama obecność Jaspera, ale i muzyka jest źródłem zakłócenia porządku — i to zakłócenia na dwóch różnych poziomach. Z jednej strony polega ono na braku harmonii między śpiewaczką a jej akompaniatorem, a więc dotyczy jedynie wykonania; z drugiej zaś — na emocjonalnym załamaniu Róży. Niepokojące okazują się dźwięki muzyki, wyraźnie utożsamiane z osobą budzącą lęk. Znaczące jest tu, że podczas ataku hysterii, jakiego doznaje Różyczka, palce Jaspera wciąż poruszają się po klawiaturze, jak gdyby mimo załamania śpiewaczki pianista kontynuował grę; owa niby-muzyka tym bardziej rozstraja dziewczynę. Co więcej, Róża podobnie reaguje na głos Jaspera śpiewającego w chórze, słyszany podczas jej randki z Edwinem. Pieśń wykonywana przez mężczyznę utożsamiana jest z nim samym, nawet jeśli nie ma go nigdzie w pobliżu. Jasper „cały jest w tych dźwiękach”, obojętne — rzeczywistych czy urojonych. Muzyka przezeń wykonywana niesie chaos i zamieszanie, a nie porządek.

W scenie w salonie dysharmonia wiąże się bezpośrednio z wykonywaną muzyką (podobnie jak w wypadku niedyspozycji Jaspera, komentowanej w drugim rozdziale powieści). Tu zakłóceniu ulega sam tok melodii. W innych przypadkach perfekcyjnie wykonywana pieśń chóru podczas nabożeństwa funkcjonuje jako tło zdarzeń, których nie sposób określić jako uosobienie harmonii.

W powieści mowa jest o częstych kłótniach Edwina i Różyczki, jednak przedstawiona jest tylko jedna z nich. Co znaczące, jest to spór toczony w pobliżu katedry, gdzie właśnie kończy się nabożeństwo, „odzywa się wzniośle brzmiący chór i wtórują mu organy”²⁶. Kontrast między pięknie brzmiącą muzyką kościelną a zachowaniem młodych prowokuje Edwina do zadumy nad tym, „jak bardzo ta muzyka różni się od ich dysharmonii”²⁷. Podobny rozdźwięk między muzycznym tłem a zachowaniem postaci pojawia się w ostatnim (ukończonym) rozdziale powieści: Księżniczka Pykawka, wyraźnie sprowokowana przez słowa wypowiedziane ongiś przez oszołomionego opium Jaspera, wykonuje w jego kierunku gest nienawiści: „kiedy [Jasper] znajduje się w najwyższym muzycznym uniesieniu, kobieta uśmiecha się i [...] skryta za filarem grozi mu pięścią”²⁸.

²⁵ *Ibidem*, s. 71.

²⁶ *Ibidem*, s. 34.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, s. 267.

Co istotne, w obydwu przypadkach nie chodzi po prostu o śpiew chóru, ale o Jaspera (w scenie kłótni Edwin zauważa „Wydaje mi się, że słyszę głos Jacka”²⁹), zatem tłem zdarzeń zakłócających porządek jest właśnie jego głos — jak ujęła to Róża, jest on „cały w tych dźwiękach”. Postać dyrygenta chóru funkcjonuje więc jako ogniwo łączące harmonijny śpiew z dysharmonią, jakiej jest on tłem.

Paradoksalnie, w każdej z wymienionych scen śpiewak wykonuje pieśń wyjątkowo perfekcyjnie (Róża — choć pełna niepokoju — zauważa: „Ach, jak pięknie brzmi ten akord”³⁰, właścicielka palarni opium zaś wygraża Jasperowi, gdy „znajduje się [on] w najwyższym muzycznym uniesieniu”). Piękno jego głosu i doskonałość wykonania podkreślana jest przez narratora i przy innych okazjach, jednakże bezpośredni kontekst owych uwag przeczy pozytywnym skojarzeniom, koncentrując uwagę odbiorcy na bardziej niepokojących aspektach zachowania postaci.

Jak już wspominaliśmy, przed nocną wyprawą do katedry Jasper spędza kilka godzin, „śpiewając pięknym, niskim głosem pieśni chóralskie”³¹. Sama wyprawa wszakże okazuje się niezbyt niewinna. Narrator podkreśla tajemniczość i skrytość poczyną Jaspera: „Dlaczego dziś wieczorem porusza się tak cicho? Przecież nie ma po temu żadnych widocznych powodów. Ale może istnieje jakiś tajemny powód, który kryje się w nim samym?”³². Co więcej, żywe zainteresowanie mężczyzny kopczykiem niegaszonego wapna, które „może i ręce zeżreć do kości”³³, łączy ów epizod ze zniknięciem Edwina (wiadomo, jak można skutecznie pozbyć się zwłok, a przynajmniej uniemożliwić ich identyfikację).

Podobnie przedstawiony jest śpiew Jaspera w wieczór przed zniknięciem jego siostrzeńca. Pozornie na plan pierwszy wysuwa się kunsztowność wykonania, zarówno wówczas, gdy mężczyzna śpiewa podczas nabożeństwa, jak i w drodze do domu:

Idąc, cicho i delikatnie podśpiewuje. Wydaje się, że dziś nie potrafiłby śpiewać fałszywie i nic nie mogłoby go skłonić do przyspieszenia lub zwolnienia tempa³⁴.

Tego dnia głos pana Jaspera brzmi pięknie. Wzniósł ją suplikacja wyrażająca błaganie, by jego serce było skłonne do przestrzegania przykazań, zdumiewa słuchaczy melodyjną siłą. Nigdy jeszcze nie śpiewał trudnej muzyki tak biegle i tak harmonijnie jak dzisiaj. Jego nerwowość sprawiała, że tę muzykę czasem traktował zbyt pobieżnie, śpiewał ją nazbyt szybko, dzisiaj jednak tempo jest wprost idealne.

Wynika to zapewne z ogromnego spokoju ducha³⁵.

Chociaż, w przeciwieństwie do sceny w krypcie, narrator nie zwraca tu bezpośrednio uwagi na osobliwe i nietypowe zachowania protagonisty, pojawiają się

²⁹ *Ibidem*, s. 34.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, s. 130.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 131.

³⁴ *Ibidem*, s. 162.

³⁵ *Ibidem*, s. 160.

wskazówki niosące dość niepokojące sugestie, iż owa harmonijność śpiewu Jaspera to jedynie pozór i nie ma żadnej odpowiedniości między pięknem muzyki a intencjami wykonawcy. W pieśni nie ma ani jednej fałszywej nuty, za to pojawia się ona w głosie narratora — jest to słowo „zapewne”, które podważa stwierdzenie o „ogromnym spokoju ducha”. Co więcej, chociaż uwagi o doskonałym tempie podkreślają jedynie perfekcyjność wykonania, w oryginale pojawiają się zwroty bardziej dwuznaczne: „nothing could hurry or retard him” i „his time is perfect”³⁶, oznaczające także synchronizację w bardziej ogólnym tego słowa znaczeniu, a więc może tu chodzić o starannie zaplanowaną zbrodnię. Wówczas słowa o „ogromnym spokoju ducha” nabierają niepokojącego wydźwięku: czy chodzi o powziętą ostatecznie decyzję, czy może o przekonanie o doskonałości planu?

Dysharmonie „na zewnątrz” (kłótnie, niedyspozycje, gesty nienawiści) wyraźnie znajdują swój odpowiednik w dysharmoniach „wewnątrz” (mroczne myśli i intencje protagonisty). Co więcej, mimo że śpiew Jaspera brzmi pięknie i zdaje się współbrzmieć ze śpiewem pozostałych chórzystów, owa harmonia okazuje się jedynie pozorem. Sugeruje to fragment, w którym narrator wprawdzie opisuje charakter protagonisty w ogóle, ale odnosi się także do samej muzyki przezeń uprawianej, wyjaśniając wrażenie doskonałości wykonania:

Ciągle uprawiał sztukę, która zmuszała go do współdziałania w harmonii z innymi i której nie mógłby uprawiać, gdyby faktycznie nie pozostawał w subtelnych, [mechanicznych] zależnościach od innych. Toteż mogło wydawać się dziwne, że w głębi duszy ten człowiek nie pozostawał w żadnym związku i z nikim ze swego otoczenia nie współpracował. Prawdę mówiąc, zwierzył się z tego zaginionemu siostrzeńcowi³⁷.

Ostatnie zdanie cytowanego tu fragmentu odwołuje się do przytaczanej już sceny, w której Jasper zwierza się swemu siostrzeńcowi z poczucia „szatańskości” zarówno nabożeństw, jak i życia w Cloisterham w ogóle, wynikającej z monotonii i nudy, a więc z tego, do czego odnoszą się słowa narratora o „mechanicznych zależnościach”, przeczące jakimkolwiek głębszemu zaangażowaniu. Przy tym w oryginalnym zwrocie „mechanical relations and unison”³⁸ ostatni z wyrazów oznacza nade wszystko współbrzmienie muzyczne. Piękny głos i doskonały śpiew to zaledwie „mechaniczna harmonia”, maska skrywająca prawdziwą naturę wykonawcy. Źródłem dysharmonii jest to, co „wewnątrz”, a nie to, co „na zewnątrz”³⁹; paradoksalnie śpiew Jaspera jest perfekcyjny w noc domniemanej zbrodni!

³⁶ Por. Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*..., s. 112 i 113.

³⁷ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda*..., s. 252.

³⁸ Por. Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*..., s. 178. W przekładzie mowa jest o „formalnych zależnościach”.

³⁹ Podobne obserwacje pojawiają się w artykule Charlesa Mitchella, omawiającego „rozdzźwięk między wewnętrznym a zewnętrznym »ja« Jaspera” (*idem*, „*The Mystery of Edwin Drood*”. *The Interior and Exterior of Self*, „ELH” 1966, nr 2, s. 231).



Jak wspomniano wcześniej, w powieści Dickensa praktycznie nie ma jakiegokolwiek analizy psychologicznej Jaspera — czytelnik nie ma dostępu do jego myśli, pragnień czy intencji⁴⁰, z wyjątkiem tych, które postać sama ujawnia w rozmowach z innymi. Jedynie niepokojące układy, w jakie uwikłana jest wykonywana przez niego muzyka, podpowiadają mroczne i dysharmonijne aspekty jego osobowości. Jednocześnie jednak niektóre ze znaczeń niesionych przez kontekst muzyczny wskazują na to, iż postać ta mogłaby okazać się bardziej złożona i niejednoznaczna, a więc i mniej niegodziwa, niż zdaje się na pierwszy rzut oka.

Mianowicie wybór pieśni, które zostały bliżej opisane przez narratora, nie jest przypadkowy. Spośród wielu utworów wykonywanych przez chór jedynie dwóm poświęcono więcej uwagi. Pieśń śpiewana na wejście podczas porannego nabożeństwa mówi o grzechu i bezbożności, a zatem może się odwoływać do zbrodni planowanej przez Jaspera. Zarazem jednak jej tematem są pokuta i zadośćuczynienie. Pełen werset, który ją otwiera, brzmi następująco:

A jeśli bezbożny odstąpił od bezbożności, której się oddawał, i postępuje według prawa i sprawiedliwości, to zachowa duszę swoją przy życiu. (Ez 18, 27)

Tak więc niezacytowany fragment może rzucać inne światło na postać Jaspera, podobnie jak suplikacja wykonywana w wieczór wigilijny, w której śpiewak prosi o to, „by jego serce skłonne było do przestrzegania przykazań”⁴¹, a także jego uniesienie w ostatnim (opublikowanym) rozdziale powieści. Wszystko to może sugerować, iż protagoniście uda się ostatecznie osiągnąć spokój ducha i wewnętrzną harmonię mimo niegodziwości, jakich miałby się dopuścić. Jednakże sugestie takie mogłyby (lub nie) znaleźć potwierdzenie dopiero w dalszych, nienapisanych partiach powieści.

Niezależnie wszakże, jakie miałyby być wyjaśnienie tajemnicy zarówno Edwina Drooda, jak i umysłu Johna Jaspera (a także paru pomniejszych zagadek), czytelnik otrzymuje zestaw wskazówek prowokujących go do samodzielnych dociekań i spekulacji, zanim jeszcze wyjaśnienie takie się pojawi. Tak więc ostatni utwór Dickensa zapowiada pojawienie się klasycznej powieści detektywistycznej (która jako gatunek nie istniała jeszcze w owym czasie), w której czytelnik zaproszony bywa do odgrywania roli rywala fikcyjnego detektywa, a wskazówkom daleko jest do jednoznaczności i dopiero zakończenie pozwala na umieszczenie wszystkich elementów układanki we właściwym miejscu. W przeciwieństwie do późniejszych utworów w tekście Dickensa wskazówki pojawiają się jednak nie tylko na poziomie świata przedstawionego, ale także na poziomie układów tekstowych i dostępne są jedynie odszyfrowującemu owe układy czytelnikowi. Nadto,

⁴⁰ Praktycznie jedynym miejscem, gdzie czytelnik ma wgląd w umysł Jaspera, są jego narcotyczne wizje, otwierające pierwszy rozdział utworu.

⁴¹ Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood...*, s. 160.

podczas gdy w powieści detektywistycznej zagadka stanowi problem nade wszystko intelektualny, w *Tajemnicy Edwina Drooda* na pierwszy plan wysuwa się wymiar etyczny zbrodni. „Dysharmonijne harmonie” — podobnie jak miejsca grozy w romansie gotyckim — ujawniają związek między pogwałceniem etycznego porządku świata a kształtem rzeczywistości przedstawionej w utworze.

Bibliografia

Teksty

- Anonim, *Forms of Prayer for Public Worship Selected with Alterations from the Services of the Church of England and Various Other Sources*, J.N. Welsford, Exeter 1836.
- Dickens Ch., *Marcin Chuzzlewit*, t. 1, przeł. K. Czerwijowska, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.
- Dickens Ch., *The Mystery of Edwin Drood*, Chapman & Hall, London 1870.
- Dickens Ch., *Tajemnica Edwina Drooda*, przeł. J.S. Zaus, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2015.

Opracowania

- Bystydzieńska G., *In the Shadow of the Cathedral. Dickens and the Gothic in “The Mystery of Edwin Drood”*, [w:] *From Queen Anne to Queen Victoria. Readings in 18th and 19th Century British Literature and Culture*, t. 5, red. G. Bystydzieńska, E. Harris, Uniwersytet Warszawski. Ośrodek Studiów Brytyjskich, Warszawa 2010, s. 87–95.
- Chesterton G.K., *Wstęp*, [w:] Ch. Dickens, *Edwin Drood and Master Humphrey’s Clock*, J.M. Dent–E.P. Dutton, London–New York 1909, s. vi–xx.
- Ciabattoni F., *Dante’s Journey to Polyphony*, University of Toronto Press, Toronto 2010.
- Dubois M., *Diverse Strains: Music and Religion in Dickens’ “Edwin Drood”*, „Journal of Victorian Culture” 2011, nr 3, s. 347–362.
- Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Znak, Kraków 1994.
- Forster J., *The Life of Charles Dickens. Volume the Third 1852–1870*, Chapman & Hall, London 1874.
- James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Znak, Kraków 1996.
- Łotman J., *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, przeł. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1977, s. 223–265.
- Mitchell Ch., “*The Mystery of Edwin Drood*”. *The Interior and Exterior of Self*, „ELH” 1966, nr 2, s. 228–246.

Criminal Minds and Musical Harmonies: *The Mystery of Edwin Drood* by Charles Dickens as a Protodetective Work

Summary

The paper analyses the role of music in Dickens' last, unfinished novel and its relation to the criminal puzzle which — for obvious reason — was left unsolved. Contrary to the traditional cultural associations (harmony, beauty, order), music in *The Mystery of Edwin Drood* is related to darkness, which shrouds the places where it is performed (the cathedral, Jasper's room); it also functions as the background of various disharmonies (physical indisposition, quarrel, signs of hatred, fear). The theme of the only two religious songs that are referred to is sin and wickedness. On the one hand, considering the fact that music is John Jasper's domain, the discordance not only functions as an "ethical metaphor" and externalization of the man's character, but also points to him as the murderer of his nephew. On the other hand, the aforementioned songs foreground the motif of repentance or turning away from sin, which undermines the ostensibly obvious conclusions concerning Jasper's guilt.

Similarly to the detective novel of the (much later) Golden Age period, the hints prompting the puzzle's solution are provided here, though they are not univocal, leaving a shadow of doubt as to the guilt of the most obvious suspect. Yet, contrary to the genre conventions, the clues appear mainly on the implied level of communication, available to the implied reader deciphering textual patterns and not merely "observing" the presented reality.

Angelika Pelka

ORCID: 0000-0002-7368-6416

Uniwersytet Wrocławski

***Powieści cmentarne* Bolesława Prusa — literatura grozy na miarę drugiej połowy XIX wieku?**

Słowa kluczowe: Bolesław Prus, *Powieści cmentarne*, racjonalizm, gotycyzm, metafizyka

Keywords: Bolesław Prus, *Powieści cmentarne*, rationalism, Gothic fiction, metaphysics

Skrupulatny i uporządkowany system pisarski Bolesława Prusa zawarty w *Notatkach o kompozycji* nieustannie wzbudza zainteresowanie ze względu na swoją niebywałą złożoność i zagadkowość. Niezbitym dowodem na ten stan rzeczy są z pewnością nieustępliwe dociekania badaczy, prezentujące jego dzieła w kontekstach pozornie nieprzystających do światopoglądu zdeklarowanego racjonalisty. Pośród nich wypada wymienić interpretacje rozpatrujące *Lalkę* w kategoriach tragedii greckiej czy kwestii na wskroś metafizycznych, obejmujących zagadnienia wiecznego ducha i niepokojów egzystencjalnych¹. W obliczu tej niewspółmierności tematycznej, która z jasnych powodów przyjmowała formę zakamuflowanego przekazu dostępnego jedynie czytelnikom o szerokich kompetencjach literackich i kulturowych², z oficjalnie prezentowanym stanowiskiem twórczym pisarza zadziwia tak czytelne, wręcz naiwne nawiązanie do estetyki literatury grozy we

¹ Wspomniane perspektywy badawcze zostały przedstawione między innymi w: A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001; *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski: świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993; A. Baczewski, *W kręgu myśli pozytywistycznej. Niektóre aspekty wymowy filozoficznej dzieł literatury polskiej po powstaniu styczniowym*, Rzeszów 1987; J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993 oraz D. Samborska-Kukuć, „*Lalka*” Bolesława Prusa — pamięć tragedii greckiej. *Z problemów intertekstualności*, Łódź 2011.

² D. Samborska-Kukuć, *Moje pytanie „Lalki”*, „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2012, nr 1, s. 174. W ten sposób został ujęty problem negocjacji sensów w *Lalce*.

wczesnym opowiadaniu *Powiastrki cmentarne* z 1875 roku³. Z tego powodu warto z podejrzliwością przyrzeć się zamiarom twórcy, podążając za pozostawionymi przez niego wskazówkami.

Utwór Prusa wpisuje się w krąg tak zwanych opowieści niesamowitych, które stanowiły inspiracje już dla wcześniejszych twórców, zwłaszcza epoki oświecenia, wykorzystujących ich dydaktyczny potencjał. Z tego względu wypada przypomnieć choćby zbiór opowiadań Józefa Maksymiliana Ossolińskiego *Wieczory badeńskie, czyli Powieści o strachach i upiorach*, którego głównym założeniem było, jak określał to sam autor, aby „mamki przestały topielcami niemowlęta straszyć”⁴. Jednakże czy podobne przesłanie mogło towarzyszyć autorowi *Lalki* podczas prac nad *Powiastrkami cmentarnymi*?

Z pewnością tezę tę potwierdzałyby zarówno wczesne poglądy samego Prusa, jak i zapatrywania środowiska literackiego pozytywistów warszawskich — wszakże podstawowymi założeniami „młodych” były idee postępu i rozwoju społecznego ściśle związane z pracą organiczną, pracą u podstaw i krzewieniem edukacji wśród najniższych warstw społecznych⁵. Ten aspekt realizuje pierwszy człon tytułu „powiastrki”, odwołujący się do walorów edukacyjnych, jakie kryją się w relacji narratora stanowiącej ramę kompozycyjną opowiadania, o czym będzie jeszcze mowa. Podobną strategię pisarską obierali autorzy oświeceniowych powiastrzek filozoficznych, posługujący się groteską i ironią, by kształtować poglądy swoich odbiorców⁶. Jednocześnie jednak czytelniczy niepokój wzbudza zestawienie owej formy gatunkowej z dookreślającą ją przydawką „cmentarne”, odsyłającą bezpośrednio do estetyki literatury grozy, a łączoną w utworze z opowieściami jurystów.

Historie niewytłumaczalne, wykraczające poza ramy racjonalnego myślenia i ignorujące zasadę prawdopodobieństwa nie miały dobrej sławy w czasach wieku rozumu. Ich zgubny wpływ na nieukształtowane jeszcze w pełni umysły młodzieńców i spragnione emocji niewiasty wielokrotnie krytykowali autorzy *Encyklopedii*, gdyż tego typu opowieści ignorowały rzeczywistość obiektywną i oddalały czytelników od prawdy o świecie. Polska recepcja romansu była utrzymana w podobnym tonie, dodatkowo umacniały ją negatywne asocjacje gatunku

³ Niektóre z przedstawianych w niniejszym szkicu tropów zostały już wcześniej podjęte przez Janinę Szcześniak, która jedynie zasygnalizowała problemy występujące w trochę zapomnianej już krótkiej formie narracyjnej autora, pomijając przy tym jednak kwestie przemian światopoglądu pisarza i istotne z punktu widzenia interpretacji zjawisko picia społecznego. Zob. *eadem*, *Metafizyczne eksploracje w „Powiastrkach cmentarnych” Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz — publicysta — myśliciel*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, S. Fita, Lublin 2003.

⁴ J.M. Ossoliński, *Wieczory badeńskie, czyli Powieści o strachach i upiorach*, Warszawa 1979, s. 63.

⁵ Zob. J. Rudzki, *Z zagadnień pozytywistycznej teorii postępu*, „Studia Socjologiczno-Polityczne” 1959, nr 2.

⁶ I. Kitowiczowa, *Powiastrka*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977, s. 522–523.

z dziełami powstającymi w epoce saskiej⁷. Wreszcie należy zwrócić się ku powieściom gotyckim, zyskującym popularność pod koniec XVIII wieku, co niewątpliwie przyczyniło się do rehabilitacji zjawiska cudowności w literaturze⁸. Mimo popytu na tego rodzaju opowieści nadal wzbudzały one kontrowersje, z kolei pisarze starali się dostosować swoje teksty do surowych wymogów narzucanych im przez krytyków i autorytety moralne. Za przykład takich działań niech posłużą utwory prekursorki powieści gotyckiej w polskiej literaturze — Anny Mostowskiej, których spora część, wbrew deklaracjom samej autorki, była naśladownictwem dzieł angielskich i francuskich, a nie oryginalną twórczością⁹. Odnajdujemy w nich przedmowy informujące czytelnika, że prezentowane dzieło służy rozrywce, ale równocześnie pozwala na realizację celów edukacyjnych, zgodnie z ówczesną formułą zabawy i nauki poprzez lekturę¹⁰. Na uwagę w kontekście omawianej tutaj materii zasługuje *Strach w zamczku* (1806), którego bohater jest skłonny wierzyć, iż budynek nawiedza zjawa młodej kobiety, jednak finalnie wszystko okazuje się sprytnie obmyśloną mistyfikacją, o czym Mostowska uprzedza odbiorcę we wstępie do utworu¹¹.

Jeśliby dokonać porównania tego dzieła z opowiadaniem Prusa, wśród podobieństw można by wskazać sposób budowania napięcia, rosnącego wraz z rozwojem tajemniczych zdarzeń, objaśnianych przy końcu historii w racjonalny sposób. Paralelna jest także struktura *Powiastek cmentarnych*, ponieważ historie patrona, adwokata i mecenasa tworzą główny zrąb opowiadania, kryjący w sobie źródło grozy, natomiast część pełniąca funkcję demaskatorską należy już wyłącznie do autora, bohatera próbującego spisać ich relacje.

Gotycyzm, jako pewien zespół zjawisk w literaturze, sztuce i architekturze, był dla Prusa konwencją przebrzmiałą, albowiem w pozytywizmie nie operowano już akcesoriami charakterystycznymi dla romantycznego etapu rozwoju literatury gotyckiej, kiedy to popularność zyskiwały historie traktujące o wydarzeniach pełnych ingerencji czynników nadprzyrodzonych¹², rozgrywające się w przestrzeni tajemniczej, mrocznej, przepełnionej obecnością śmierci, a których bohaterami byli najczęściej przebiegły łotr i znękana niewiasta¹³. Należy podkreślić, że Prus

⁷ Z. Sinko, *Romans i „nowa” powieść w sądach Oświecenia polskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 4, s. 332–333.

⁸ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 57.

⁹ Z. Sinko, *Angielski romans grozy i jego recepcja w Polsce*, [w:] *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 149.

¹⁰ M. Urbańska, *Bawić i uczyć — utwory Mostowskiej na tle powieści epoki światła*, [w:] A. Mostowska, *Powieści, listy*, wstęp i oprac. M. Urbańska, Łódź 2014, s. 123–124.

¹¹ A. Mostowska, *Objaśnienie*, [w:] *eadem*, *Strach w zamczku. Powieść prawdziwa*, Wilno 1806.

¹² B. Paczkowska, *Gotycyzm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Ba-chórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1994, s. 323.

¹³ T. Żabski, *Powieść gotycka*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 314.

w żadnym wypadku nie korzysta z elementów krajobrazu gotyckiego, by odtwarzać tradycyjne wzorce, ponieważ wyraźnie dokonuje przy tym twórczej transformacji gatunku, dostosowanej ściśle do jego twórczych zamierzeń. Trudno jednak o jednoznaczne określenie stosunku samego pisarza do nadzwyczajnych faktów zawierających się w opowieściach jurystów, albowiem z jednej strony skompromitowani bohaterowie najwyraźniej woleliby zapomnieć o przygodach poprzedniej nocy, z drugiej zaś pełen nadziei autor śledzący rozwój wypadków oczekuje, aby były one prawdziwe. Ten rozłam między stanowiskiem pisarza-badacza a człowieka łaknącego objaśnienia tajemnic świata widoczny jest również wiele lat później w twórczości Prusa.

W 1893 roku do Warszawy zawitała Eusapia Palladino¹⁴, kobieta znana ze swoich niezwykłych umiejętności poruszania przedmiotów siłą woli i nawiązywania kontaktów z duszami zmarłych. Została sprowadzona do polskiego miasta na specjalne zaproszenie Juliana Ochorowicza, zaangażowanego wtedy w badania nad spirytyzmem¹⁵, i Henryka Siemiradzkiego, którzy już wcześniej mieli okazję przyglądać się jej zadziwiającym mocom¹⁶. Początkowo zdystansowany Prus z dużą ostrożnością obserwował poczynania medium, lecz zachęcony przez Ochorowicza postanowił wziąć udział w pokazie, by na własnej skórze doświadczyć działania bliżej niezbadanych sił. Z naukowcem, poznanym jeszcze za czasów licealnych, łączyła go głęboka przyjaźń, jednak i owa zażyłość nie sprawiła, że w pełni zaufał temu, co widywał na organizowanych przez niego spotkaniach¹⁷. Wypowiedzi Prusa na temat mediumizmu są bowiem wyjątkowo zachowawcze, choć zastanawiać może to, że tuż po zdemaskowaniu Palladino jako oszustki pisarz zdecydowanie, ale też dość ryzykownie wziął w obronę Ochorowicza i jego postulaty, nawołując do uważnego i rzetelnego studiowania przedmiotu badań przez specjalistów, a nie laików¹⁸. Prus wyraźnie odżegnuje się od stanowczego uznania nowych zjawisk za coś pewnego i prawdziwego, czemu daje wyraz w spisywanych przez siebie sprawozdaniach¹⁹, lecz równocześnie nie przekreśla całkowicie ich naukowego potencjału. Spirytyzm wkrótce potem stał się, za sprawą Ochorowicza, przedmiotem zainteresowań pisarza, o czym świadczą jego liczne wypowiedzi na ten temat w „Kurierze Codziennym”. Warto przytoczyć jedną z nich:

W tym wieku, który widoczniej aniżeli wszystkie poprzednie dowiódł potęgi rozumu, który ducha tłumaczy chemią i fizyką, w tym wieku rozwija się jak nigdy spirytyzm. Fundamentem spirytyzmu nie są bynajmniej „media” i „lewitacje”, lecz — potrzeba wiary w coś

¹⁴ K. Tokarżówna, S. Fita, *Bolesław Prus, 1847–1912: Kalendarz życia i twórczości*, red. Z. Szweykowski, Warszawa 1969, s. 440.

¹⁵ P. Ziemiński, *Nauka w poszukiwaniu metafizyki bytu duchowego. W kręgu myśli Juliana Ochorowicza*, Szczecin 2009, s. 15.

¹⁶ Zob. Haro, *Kronika warszawska*, „Kraj” 1893, nr 24.

¹⁷ J. Miękina-Pindur, *Dojrzewanie w czasie. Wokół przyjaźni Bolesława Prusa z Julianem Ochorowiczem*, „Konteksty Kultury” 9, 2012, s. 95.

¹⁸ Zob. B. Prus, *Zjawiska mediumiczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 27.

¹⁹ Zob. K. Tokarżówna, S. Fita, *op. cit.*, s. 451–452.

pozazmysłowego i pozazyściowego. Dlatego żadne rozumowania, żadne demaskowania, żadne sznyderstwa — nie zabiją spirytyzmu²⁰.

To właśnie u schyłku pozytywizmu Prus podejmuje próbę pogodzenia naukowej wizji świata z odwiecznymi pragnieniami ludzkości związanymi z wiarą w byty pozazmysłowe, ponadto stwierdza, że te dwie tendencje wzajemnie się dopełniają, gdyż w jego mniemaniu mediumizm jest kolejnym etapem na drodze rozwoju wiedzy, a co za tym idzie — również społeczeństwa.

Lecz jeżeli w ciągu kilkudziesięciu wieków nauczyliśmy się pobudzać energią ciepła, światła, elektryczną i tak dalej, któż ośmieli się twierdzić, że wypadek, a następnie — badania nie otworzą jeszcze jednego kranu, przez który nagromadzone w przyrodzie siły pod nową formą nie zaczną spływać na ludzkość. Takim kranikiem nieznaney siły może być Eusapia Palladino — dziś; jutro może nim być: glina, może wapno, a może woda — czy ja wiem zresztą, jaki materiał? Jeżeli przez łydkę martwej żaby trafiliśmy do elektryczności dynamicznej, dlaczego przez ciało żywej kobiety nie mielibyśmy trafić do znalezienia innej, nieznaney siły?²¹

Przywołana konstatacja może zaskakiwać, choć w obliczu tych refleksji staje się jasne, dlaczego poglądy autora nigdy nie były w pełni akceptowane przez środowisko pozytywistów warszawskich. Wystarczy przywołać w tym miejscu wypowiedź Aleksandra Świętochowskiego: „nie był nigdy wyznawcą żadnego systemu, apostołem żadnej teorii, szermierzem żadnego stronnictwa, lecz upstrzył swą szatę wszystkimi barwami”²². Postawa otwartości na nowe kierunki estetyczne i prądy umysłowe dawała Prusowi z pewnością większą swobodę w poszerzaniu swoich horyzontów poznawczych, wrodzona zaś docieklivość nie pozwalała na skrępowanie przez żadne systemy filozoficzne. Wobec tego należy zapytać, czy już na etapie *Powiastek cmentarnych* czytelnik ma do czynienia z wczesnymi fascynacjami interesującego nas tu autora zagadnieniami wymykającymi się czysto scjentyistycznej metodzie pojmowania rzeczywistości?

Zanim dojdziemy do objaśnienia tych kwestii, naprzód wypada zająć się omówieniem mechanizmów rządzących światem wykreowanym przez pisarza. Uporządkowania wymaga sprawa konstrukcji trzech epizodów, opowiadanych kolejno przez patrona, adwokata i mecenasa, w odniesieniu do wykorzystanych w nich charakterystycznych przestrzeni i rekwizytów. Akcja utworu toczy się w konwencjonalnej przestrzeni gotyckiej — na cmentarzu w porze nocnej oraz w szpitalu, w którego murach życie nieprzerwanie spleta się ze śmiercią, z kolei fabułę dodatkowo wzbogacają wspomniane wcześniej postacie skrzywdzonej kobiety i niegodziwego złoczyńcy. Nie bez znaczenia pozostają także typowe detale, takie jak rozszalała burza i towarzyszący jej wichur, kradzione krzyże czy rosnące napięcie ewokowane przez bliżej niesprecyzowane dźwięki. Wszystkie te elementy mają

²⁰ B. Prus, *Listy*, oprac. K. Tokarżówna, Warszawa 1959, s. 199.

²¹ B. Prus, *Kroniki*, t. 13, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1963, s. 375.

²² A. Świętochowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda” 1890, nr 32–39, cyt. za: G. Borkowska, *Prusa filozofia życia*, [w:] *Jubileuszowe „żniwo u Prusa”*. Materiały z międzynarodowej sesji prusowskiej w 1997 r., red. Z. Przybyła, Częstochowa 1998, s. 66.

za zadanie wywołać zarówno u samych bohaterów, jak i u odbiorcy opowiadania poczucie niepokoju. Obawianie się czegoś lub kogoś z jednej strony jest zależne od indywidualnych predyspozycji jednostki, wynikających z osobistych doświadczeń, a także z uwarunkowań dziedzicznych i środowiskowych, z drugiej — jego przyczyn można dopatrywać w tym, co zwykło się nazywać „nieświadomością zbiorową”²³.

Istnieją jednak lęki upodobniające do siebie wszystkich ludzi. W życiu jednostki nastąpić mogą niekiedy sytuacje, które Jung określał mianem archetypalnych, mitologicznych, typowych, charakteryzujących się szczególną intensywnością emocjonalną. Takim momentem może być na przykład przeprawa przez rzekę, czyli miejsce odwiecznie kwalifikowane jako niebezpieczne, bo wygodne dla sporządzenia zasadzki, kryjące drapieżne zwierzęta itp. Gdy archetyp brodu wiodącego przez rzekę poczyna oddziaływać, czujemy w sobie obecność setek minionych pokoleń ludzkich, postawionych w tej samej dokładnie sytuacji²⁴.

Tego rodzaju strach ma źródło w najgłębszych, pierwotnych niepokojach, towarzyszy człowiekowi od początku jego istnienia i wiąże się ściśle z ludzką naturą, nakazującą wzmożoną czujność w obliczu czyhającego zewsząd niebezpieczeństwa. Pociąg do straszliwych historii nie wynika z naturalnej potrzeby obcowania z grozą. Sytuacja konfrontacji z nieprawdopodobnym narusza komfort psychiczny jednostki, a jedyną właściwą strategią obronną jest zachowanie dystansu. Zdarzenia rozgrywane się w danym dziele *a priori* uznaje się zatem za fikcjonalne, co pozwala odbiorcy na skuteczne oddalenie od siebie dojmującego uczucia strachu, ponieważ ostatecznie to nie on zostaje uwikłany w przyprawiającą o dreszcze sytuację, lecz bohater mierzący się ze swoimi lękami, za pośrednictwem którego da się oswoić to, co do tej pory pozostawało odległe i nieznane, a więc groźne²⁵. Tymczasem wiele wskazuje na to, że w *Powiadkach cmentarnych* nie chodzi wyłącznie o poskromienie odwiecznych lęków przed obcym, ale również o zaangażowanie czytelnika w swoistą grę, by ten wyciągnął z utworu odpowiednie wnioski.

Opowieść, którą snuje trójka gawędziarzy, przedstawia dzieje Stefana — młodego hulaki, rozkochującego w sobie siedemnastoletnią Marię. Młoda kobieta doświadcza wielu nieszczęść, jednakże winę za jej śmierć ponosi ostatecznie mężczyzna, nawiedzany w następstwie przez ducha zmarłej po kres swoich dni. Rozpoczynający historię patron wydaje się czuć największy pociąg do niesamowitych historii spośród wszystkich towarzyszy, dlatego to właśnie dzięki niemu poznajemy Marię i Stefana. Początkowo gawędziarz kieruje się potrzebą udowod-

²³ C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 397.

²⁴ M. Kruszelnicki, *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń 2010, s. 45.

²⁵ Y. Leffler, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski, [w:] *Wokół gotyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gajda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 43–44.

nienia krytycznemu adwokatowi, że ten nie powinien kpić z tematów dotyczących się duchowości.

— Mówię wam, panie dobrodzieju, że w naturze jest coś!... — rzekł patron.

— Może być! — dorzucił krótko mecenas.

— O jest i niejedno!... Woda, arak, cukier na przykład... — zakończył adwokat.

— Kolego! — upominał go patron — kolego!... Znałem ja takich, którzy wyśmiewali wszystko, byli zdecydowani na wszystko i w końcu, panie dobrodzieju, zbankrutowali na czysto! W naturze jest coś i w duszy ludzkiej także coś. Nie drwijcie z tej struny tajemniczej, bo jak wam, panie dobrodzieju, pęknie!...²⁶

Mężczyźni, nastroszeni atmosferą strachu i licznymi trunkami, wkrótce ochocho podchwytną przynętę zarzuconą przez najwyższego rangą urzędnika i podejmują refleksję nad perypetiami tragicznej pary. Istotnym czynnikiem przełamującym powagę sytuacji i wprowadzającym zakłócenia w odbiorze przesyconego grozą opowiadania jest komizm w momencie podsumowania zamówienia pijanych mężczyzn, którzy zdołali wypić aż 33 szklanki ponczu i dwa syfony z wodą. Dochodzi zatem do podważenia istotnej dla literatury gotyckiej kategorii wzniosłości²⁷, co skutkuje unieważnieniem dotychczas budowanego napięcia. Groza stopniowo przestaje więc pełnić w utworze Prusa funkcję dominanty estetycznej, mimo jej oczywistej obecności w utworze, ponieważ wraz z rozwojem wypadków, obfitujących w coraz to bardziej nieprawdopodobne zwroty akcji, juryści najzwyczajniej kompromitują się, a potencjalny odbiorca zaczyna wątpić w autentyczność ich wyznań.

Pobudzeni alkoholowymi oparami mężczyźni w wyniku obcowania z niedookreślonym zaczynają odczuwać potrzebę zgłębiania tajemnic śmierci, dalszego trwania lub niebytu. Ich niepokój osiąga apogeum w momentach bezpośredniego stykania się z typowymi akcesoriami „gotyckości” — cmentarzem, grobem, krzyżem, szpitalem czy kostnicą. Prus uważnie odnotował tę korelację i uczynił z niej pretekst do wygłaszania przez swoje postacie nękających je od dawna wątpliwości. Relacje bohaterów nabierają w tych momentach wyraźnego rysu wanitatywnego.

— W tej chwili — ciągnął obrońca — dzika myśl przemknęła mi przez głowę. Przypomniałem sobie, że ja mam szkielet i moi koledzy mają także szkielety, że cały ten piękny świat jest niczym więcej jak tylko pokrywką, spoza której wyszczerza, panie dobrodzieju, zęby śmierć obrzydliwa...²⁸

Wielce znaczące zdają się słowa najbardziej natchnionego spośród wszystkich bohaterów: „ludzie zdecydowani na wszystko stają się niekiedy moralnymi ban-

²⁶ B. Prus, *Powiastki cmentarne*, [w:] *idem*, *Nowele, opowiadania, fragmenty*, t. 1, Warszawa 1936, s. 50.

²⁷ A. Łowczanin-Łaszkiwicz, *Motyw śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich: „Zamczysko w Otranto” H. Walepole’a, „Italczyk” A. Radcliffe i „Mnich” M.G. Lewisa*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 23.

²⁸ *Ibidem*, s. 53.

krutami...”²⁹, jednak należy podkreślić, że owa egzaltacja postaci jest skutkiem sytuacji wspólnego upojenia alkoholem i najprawdopodobniej w innych okolicznościach nie doszłoby do stworzenia tak przekonującej chwilami historii³⁰. Zdawać by się mogło, że odbiorca zostaje już bezpowrotnie pozbawiony wszelkich złudzeń co do prawdziwości przygód Stefana i Marii, tymczasem sprawa zaczyna komplikować się jeszcze bardziej, gdy autor prosi mężczyzn o powtórzenie interesujących go wątków. Każdy z gawędziarzy naprędce koryguje swoją wersję wydarzeń, jednakże największe wyrzuty sumienia ma patron, gdyż to właśnie on sprowokował nastawionych wcześniej sceptycznie towarzyszy do wyznań nieprzystających powadze ich profesji oraz pozycji społecznej. Zwyczajne spotkanie w cukierni staje się więc okazją do wyrażenia głęboko skrywanych tęsknot, które ujawniają się za sprawą atmosfery panującej w lokalu, ponieważ — jak pisze Robert Prus — sytuacje grupowego spożywania alkoholu bardzo często obnażają do tej pory skrzętnie ukrywane pragnienia ludzi³¹.

Z pewnością intrygująca wydaje się postawa samego autora (bohatera opowiadania), uważnego obserwatora rzeczywistości, kierującego się potrzebą opisaną we własnym odczuciu prawdziwej, choć mało prawdopodobnej historii. Autor *Lalki* zwykł podkreślać, że kronikarz zobowiązany jest do śledzenia faktów, lecz uprzednio winien dokonać ich selekcji i uwzględnić jedynie te, które angażują intelektualnie czytelnika, a co najważniejsze — prowokują go do stawiania pytań³². Jak widać, gra między twórcą a odbiorcą nie polega wyłącznie na przejmowaniu emocji postaci, lecz także na głębszym namyśle nad prezentowanymi zagadnieniami, w tym przypadku związanymi ze statusem ontologicznym świata, wprowadzającym zakłócenia w warstwę „normalności”³³. Pozwala to przypuszczać, iż temat podjęty w *Powieściach cmentarnych* musiał wyjątkowo intrygować pisarza, gdyż inaczej nie poświęciłby mu tak wiele uwagi. Owo „znękanie” literata w opowiadaniu w zaskakujący sposób łączy się ze słowami Prusa, który podczas jednego z seansów spirytystycznych u Ludwika Krzywickiego wyznał: „Kochany Panie, ja chcę wierzyć w duszyczkę, ja muszę — i nie mogę!”³⁴. Nieuchwytność i niestabilność materii wymykającej się doświadczeniu empirycznemu czyni niestety zdecydowanie nierozstrzygalnym problem zagadnienia duszy ludzkiej i tajemnic niedostępnych logicznemu rozumowaniu. Dodatkowym utrudnieniem, oddalającym od istoty rzeczy, jest Prusowski dowcip, który w bezwzględny spo-

²⁹ *Ibidem*, s. 54.

³⁰ Zob. R. Prus, *Picie jako działanie. Analiza interakcjonistyczna*, przeł. D. Byczkowska, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2007, nr 2, s. 123.

³¹ *Ibidem*, s. 116.

³² J. Bachórz, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Kroniki. Wybór*, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1994, s. XLIII.

³³ A. Has-Tokarz, *op. cit.*, s. 185.

³⁴ L. Krzywicki, *Wspomnienia*, t. 2, oprac. W. Jedlicka, J. Wilhelmi, Warszawa 1958, s. 423–424.

sób rozbudza w odbiorcy głód doznań metafizycznych i wprowadza go w stan totalnej dezorientacji.

Powiastki cmentarne dzięki zwięzłości zastosowanej formy, a równocześnie jej niespotykanej pojemności semantycznej umożliwiły autorowi rozświetlenie tego, co jego epoka chciała za wszelką cenę ukryć w odmętach mroku. Przywołanie tradycji literatury grozy w postaci elementów charakterystycznych dla gotyzmu stało się pretekstem do refleksji nad zjawiskami nadprzyrodzonymi. Pisarz podchodzi do podjętego tematu w sposób nad wyraz ostrożny, dystansując się od opisywanych zdarzeń, a mimo to nie można pozostać obojętnym na jego żywe zainteresowanie sprawami wykraczającymi poza przedmiot badań nauk przyrodniczych, ujawniające się już na wczesnych etapach jego kariery pisarskiej. Prus zdaje się za pośrednictwem swojego utworu sugerować, że wydawanie lekkomyślnych sądów o świecie może zaprowadzić nas na manowce, ale równocześnie, z typowym dla siebie humorystycznym zacięciem, w żadnym wypadku nie zniechęca czytelnika do poszukiwań odpowiedzi na nurtujące go pytania, nawet jeśli istnieje ryzyko, że poniesie sromotną klęskę.

Bibliografia

Teksty

Prus B., *Powiastki cmentarne*, [w:] *idem, Nowele, opowiadania, fragmenty*, t. 1, Wydawnictwo Gebethner i Wolff, Warszawa 1936 [1875], s. 49–73.

Opracowania

Bachórz J., *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Kroniki. Wybór*, oprac. J. Bachórz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994, s. I–XCIX.

Baczewski A., *W kręgu myśli pozytywistycznej. Niektóre aspekty wymowy filozoficznej dzieł literatury polskiej po powstaniu styczniowym*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Rzeszów 1987.

Borkowska G., *Prusa filozofia życia*, [w:] *Jubileuszowe „żniwo u Prusa”. Materiały z międzynarodowej sesji prusowskiej w 1997 r.*, red. Z. Przybyła, Instytut Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 1998, s. 65–72.

Caillouis R., *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, oprac. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 31–65.

Haro, *Kronika warszawska*, „Kraj” 1893, nr 24, s. 21–22.

Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010.

Jung C.G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1981.

Kitowiczowa I., *Powiastka*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 516–524.

- Kruszelnicki M., *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010.
- Krzywicki L., *Wspomnienia*, t. 2, oprac. W. Jedlicka, J. Wilhelmi, Czytelnik, Warszawa 1958.
- Leffler Y., *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karzewski, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gajda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002, s. 43–49.
- Łowczanin-Łaszkiwicz A., *Motyw śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich: „Zameczko w Otranto” H. Walepole’a, „Italczyk” A. Radcliffe i „Mnich” M.G. Lewisa*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003, s. 23–29.
- Mazur A., *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001.
- Miękina-Pindur J., *Dojrzewanie w czasie. Wokół przyjaźni Bolesława Prusa z Julianem Ochrowiczem*, „Konteksty Kultury” 9, 2012, s. 82–99.
- Mostowska A., *Objaśnienie*, [w:] *eadem, Strach w zamczku. Powieść prawdziwa*, Nakładem i Drukiem Józefa Zawadzkiego, Wilno 1806, s. 1–4.
- Ossoliński J.M., *Wieczory badeńskie, czyli Powieści o strachach i upiorach*, Czytelnik, Warszawa 1979.
- Ossoliński J.M., *Wieczory badeńskie, czyli Powieści o strachach i upiorach z dołączeniem Bajek i innych pism humorystycznych*, Nakładem i Drukiem Józefa Czecha, Kraków 1852.
- Paczkowska B., *Gotycyzm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994, s. 323–326.
- Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski: świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993.
- Prus B., *Kroniki*, t. 13, oprac. Z. Szwejkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Prus B., *Listy*, oprac. K. Tokarżówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.
- Prus B., *Zjawiska mediumiczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 27, s. 548.
- Prus R., *Picie jako działanie. Analiza interakcjonistyczna*, przeł. D. Byczkowska, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2007, nr 2, s. 112–125.
- Rudzki J., *Z zagadnień pozytywistycznej teorii postępu*, „Studia Socjologiczno-Polityczne” 1959, nr 2, s. 116–157.
- Samborska-Kukuć D., *„Lalka” Bolesława Prusa — pamięć tragedii greckiej. Z problemów intertekstualności*, Wydawnictwo „Primum Verbum”, Łódź 2011.
- Samborska-Kukuć D., *Moje czytanie „Lalki”*, „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2012, nr 1, s. 171–178.
- Sinko Z., *Angielski romans grozy i jego recepcja w Polsce*, [w:] *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 131–169.
- Sinko Z., *Romans i „nowa” powieść w sądach Oświecenia polskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 4, s. 327–361.
- Sinko Z., *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 3, s. 29–73.
- Szcześniak J., *Metafizyczne eksploracje w „Powiastkach cmentarnych” Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz — publicysta — myśliciel*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, S. Fita, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2003, s. 217–223.
- Świętochowski A., *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda” 1890, nr 32–39, s. 380–464.
- Tokarżówna K., Fita S., *Bolesław Prus, 1847–1912: Kalendarz życia i twórczości*, red. Z. Szwejkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
- Tomkowski J., *Mój pozytywizm*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1993.

Urbańska M., *Bawić i uczyć — utwory Mostowskiej na tle powieści epoki światła*, [w:] A. Mostowska, *Powieści, listy, wstęp i oprac.* M. Urbańska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 120–153.

Ziemski P., *Nauka w poszukiwaniu metafizyki bytu duchowego. W kręgu myśli Juliana Ochorowicza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2009.

Żabski T., *Powieść gotycka*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1997, s. 314–315.

***Powiatki cmentarne* [Cemetery Tales] by Bolesław Prus — Horror Literature Suitable for the Second Half of the 19th Century?**

Summary

The article addresses the problem of identifying and defining the functions of selected horror genre traits in Bolesław Prus' story *Powiatki cmentarne*. In this short narrative form, referring subtly to Gothic style, not only the basic intention of raising the dread in the recipient, but also the need to address metaphysical issues are noticeable, which are usually excluded from reflection on the positivistic literature. Particular attention in this work is given to the literary genre used by the writer, which is a hybrid of a philosophical fiction with a Gothic one, and the influence this form has on the final tone of the work.

Adam Mazurkiewicz

ORCID: 0000-0003-3804-6445

Uniwersytet Łódzki

Szekspirowskie przywołania w polskiej literaturze kryminalnej (rekonesans)

Słowa kluczowe: William Szekspir, literatura polska po 1945 roku, literatura kryminalna

Keywords: William Shakespeare, Polish literature after 1945, crime fiction

Biorąc pod uwagę ilość i różnorodny charakter przywołań twórczości Szekspira w światowej i rodzimej literaturze, trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z fenomenem, bez którego nie sposób wyobrazić sobie europejskiej kultury. Co więcej, wraz z przejmowaniem przez obieg popularny roli zarezerwowanej tradycją dla rejestru „wysokiego”, można powtórzyć za Haroldem Bloomem: „Odpowiadając na pytanie »Dlaczego Szekspir?«, musimy zadać inne: »A któżby inny?«¹.

Jednocześnie ten sam pisarz — którego twórczość niezaprzeczalnie współtworzy nie tylko kanon tradycji kulturowej Zachodu, ale i ma wpływ na współczesną kulturę, poddaną trendom globalizacyjnym — bywa postrzegany jako „groźna pułapka”². Owo niebezpieczeństwo zdaje się — paradoksalnie — wynikać ze wszechobecności artystycznego dorobku stratfordczyka, nie tylko przywoływanego jako punkt odniesienia dla współczesnych opowieści, ale i traktowanego nie-

¹ H. Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York 1998, s. 1. Bloom, podkreślając wpływ Szekspira na kulturę Zachodu, dodaje: „Idea zachodniego charakteru, jaźni jako moralnego pośrednika, ma wiele źródeł: Homer i Platon, Arystoteles i Sofokles, Biblia i święty Augustyn, Dante i Kant [...]. Osobowość, w naszym sensie, jest inwencją Szekspirowską” (*ibidem*, s. 4: „The idea of Western character, of the self as a moral agent, has many sources: Homer and Plato, Aristotle and Sophocles, the Bible and St. Augustine, Dante and Kant [...]. Personality, in our sense, is a Shakespearian invention”). Jeśli nie podano inaczej, przeł. A.M.

² Zob. J. Wakar, *Szekspir może być groźną pułapką!*, audycja z cyklu „Sezon na Dwójkę” 23.07.2012, <https://bit.ly/2UtrQuT> (dostęp: 15.05.2021).

kiedy instrumentalnie jako „marka kulturowa”³. Wówczas jednak uniwersalność opowieści staje się sekundarna wobec możliwych zabiegów rynkowych, prowadzących do — jak określa to Dominik Antonik — projekcji w „materialność”; badacz pisze: „Literatura staje się materialnym przedmiotem kultury, kiedy zapada się w rzeczywistość i projektuje przestrzeń, po której można się poruszać”⁴.

Proces ten zdaje się dotyczyć również twórców sprzed wieków, o czym przekonuje lektura *Ogrodów Szekspira* (2003) Krystyny Koneckiej, utrzymanych w charakterystycznej dla turystyki kulturowej konwencji „wycieczek tropami pisarzy”⁵. Wspominaną przez Antonika tendencję do „materializacji” literatury i doświadczenia lekturowego można jednakże traktować jako egzemplifikację omawianego przez Halinę Kubicką zjawiska kulturowego „turystyki fikcji” jako punktu wyjścia do „historii prawdziwej”; której poetyka inspirowana jest tyleż *Kodem Leonarda da Vinci* Dana Browna (2003; wyd. pol. 2004), ile *Klubem Dantego* (2003; wyd. pol. 2005) Matthew Pearl. Kontaminacja obu wzorców gatunkowych umożliwiła pisarzom „wplatanie” wątków znanych odbiorcom z twórczości Szekspira w osnowę sensacyjno-kryminalnej fabuły, której walory podnoszą niekiedy wtręty natury edukacyjnej. Reprezentatywne dla takiej realizacji pozostają powieści Jennifer Lee Carrell: *Szyfr Szekspira* (2007; wyd. pol. 2008) oraz *Wciąż mnie prześladową* (2010; wyd. pol. 2011)⁶.

Wykorzystywane przez twórców popkultury klisze fabularne związane z Szekspirem i stopień ich rozpoznawalności pozostają jednakże w relacji do (mikro)kręgów kulturowych, z których wywodzą się owi artyści⁷. Toteż zrozumiałe, że w krajach anglojęzycznych (pop)kulturowy Szekspir funkcjonować będzie w sposób dalece bardziej pogłębiony (przykładem służą nie tylko powieści Carrel, ale i cykl Alana Bradley’a *Flawia de Luce*, 2009–2016; wyd. pol. 2009–2018)⁸.

³ Zob. D. Antonik, *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 62–76.

⁴ *Ibidem*, s. 70.

⁵ Zob. H. Kubicka, *Szukając Baker Street 221B. Podróże śladami książek i filmów w kontekście kultury popularnej i mediów*, [w:] *Związki i rozwiązania. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, red. A. Gemra, H. Kubicka, Wrocław 2012, s. 129–143.

⁶ W recenzji powieści czytamy: „*Szyfr Szekspira* to książka złożona z literackich kalek drugiej jakości. Tyle że równocześnie ta powieść zaskakująco wciąga, intryguje, momentami nawet — porywa. To książka, w której wymagający czytelnik znajdzie bardzo wiele autentycznych ciekawostek z życia Szekspira oraz informacji o jego spuściźnie” (S. Krempa, [rec. Jennifer Lee Carrell, *Szyfr Szekspira*], granice.pl, <https://bit.ly/3xTc2Qt>, dostęp: 15.05.2021).

⁷ J. Elsom, *The Englishness of Shakespeare*, [w:] *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, red. A. Cetera-Włodarczyk, Warszawa 2013, s. 421–425.

⁸ O tym, do jakiego stopnia Szekspir pozostaje zakorzeniony w anglojęzycznej kulturze popularnej, przekonuje lektura tomu *Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture* (2007) oraz monografii Stephena O’Neilla *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard* (2014). Z naszkicowanej tu perspektywy interesujące jest zestawienie muzycznych przebojów, dla których inspiracją pozostaje twórczość Szekspira; zob. B. DeMain, *11 Popular Songs That Reference Shakespeare*, mental_floss 11.07.2012, <https://bit.ly/2TjhNYE> (dostęp: 15.05.2021). Jednocześnie nie można zapominać o deklaracji Douglasa Laniera, upatrującego znaczącej dystynkcji

Do pewnego stopnia analogiczną strategię można odnaleźć w historycznych thrillerach Philipa Goodena o detektywistyczno-kryminalnych perypetiach aktora szekspirowskiego teatru Globe; na powieściowy cykl *Shakespearean Murder* składa się jak na razie sześć utworów: *Śmiertelny sen* (2000; wyd. pol. 2015), *Kres królów* (2001; wyd. pol. 2015), *Śmierć nocy letniej* (2002; wyd. pol. 2015), *Alms of Oblivion* (2003; brak wydania polskiego), *Mask of the Night* (2004; brak wydania polskiego) oraz *An Honorable Murderer* (2005; brak wydania polskiego). Takie „zanurzenie w Szekspirze” — właściwe kulturze anglojęzycznej — wynika, w myśl uwag Davida Damroscha, z tworzenia wspólnego w ramach danej tradycji literackiej zbioru oczekiwań wobec tekstów, dzięki któremu możliwe staje się zbliżenie do dzieła ze zrozumieniem, wynikającym ze świadomości funkcjonowania mechanizmów odniesień i ukrytych założeń konstrukcji świata przedstawionego⁹.

Dramaturgia Szekspira nie jest obca także naszej kulturze¹⁰. W tej zaś, oprócz odczytań kanonicznych, poczesne miejsce zajmują eksperymenty (para)teatralne, przedstawiane między innymi przez Arkadiusza Szczurka i Krzysztofa Grabowskiego w ramach cyklicznego „Festiwalu Szekspirowskiego”; znaczące pod tym względem pozostają też spektakle Mai Kleczewskiej (*Makbet*, 2004; *Sen nocy letniej*, 2006; *Burza*, 2012)¹¹. Jednakże sceny teatralne to nie jedyne miejsce, w którym można zauważyć obecność Szekspira. Artysta ten pojawia się również w polskiej literaturze popularnej, wśród której szczególnie miejsce zajmują

między tekstami popkultury i utworami Szekspira: „Kultura popularna [...] jest estetycznie niewyrafinowana, jednorazowa, natychmiast dostępna, a zatem płytka. [...] Natomiast Szekspir jest estetycznie wyrafinowany, ponadczasowy, złożony i wymagający intelektualnie [...]. [Określenie] »Szekspir i kultura popularna« akcentuje nie tylko relację, ale i różnicę. Dążenie do jej utrzymania jest podzielane zarówno przez tych, którzy ubolewają, że kultura popularna wypiera nasze dziedzictwo kulturowe, jak i przez tych, którzy bronią kultury popularnej jako kanonu czytelniczego” („Popular culture [...] is aesthetically unsophisticated, disposable, immediately accessible, and therefore shallow. [...] By contrast, Shakespeare is aesthetically refined, timeless, complex and intellectually challenging [...]. The »and« in »Shakespeare and popular culture« marks not just a link but a distinction. This drive to keep Shakespeare and popular culture apart is shared by both those who lament that popular culture has been displacing our cultural heritage, and by those who champion popular culture as the people’s literary canon” — *idem*, *Introduction*, [w:] *idem*, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford 2002, s. 3).

⁹ Zob. D. Damrosch, *How to Read World Literature*, Chichester 2009, s. 7, 13.

¹⁰ Obecność szekspirowskiej dramaturgii na scenach polskiego teatru skrótowo prezentuje między innymi Marta Gibińska; zob. *eadem*, *William Shakespeare — Geniusz i Zagadka*, [wstęp do:] W. Shakespeare, *Komedie*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2012, s. 13–16. Zob. też *Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000*, red. K. Kujawska-Courtney *et al.*, 2016, http://www.ossolineum.com.pl/images/2007_02_27_09_05_PBS.pdf (dostęp: 15.05.2021).

¹¹ Na temat specyfiki opracowania Szekspirowskich dramatów w reżyserii Kleczewskiej zob. T. Kowalski, *Pre(-)tekst — Szekspir Mai Kleczewskiej*, [w:] *Shakespeare 2014. W 450. rocznicę urodzin*, red. K. Kujawińska-Courtney, M. Sosnowska, Łódź 2014, s. 173–184. Do pewnego stopnia walor uogólnienia ma również interpretacja *Makbeta*, w której Tadeusz Kornaś podkreśla zakorzenienie współczesności w tradycji teatralnej (wyrażającej się między innymi wyborem repertuaru); zob. *idem*, *Makbet wielkiego miasta*, „Didaskalia” 2004, nr 64, s. 2–5.

działa kryminalne. Jego twórczość (przede wszystkim dramaturgiczna) na kartach „opowieści o zbrodni i karze” jest wykorzystywana w różnorodny sposób, pełni też zróżnicowane funkcje. Owa migotliwość znaczeniowa funkcji przywołań skłania do namysłu nad sposobami — posłużmy się określeniem Andrzeja Żurowskiego — „myślenia Szekspirem” we współczesnej rodzimej literaturze kryminalnej¹².

Gdyby pokusić się o omówienie sposobów uobecniania Szekspira w polskim kryminale, należałoby zwrócić uwagę na następujące kwestie:

— traktowanie dorobku artystycznego Szekspira jako punktu odniesienia dla utworu;

— przywoływanie twórczości Szekspira w ramach świata przedstawionego;

— zabawy w rozpoznawanie cytatów (zarówno strukturalnych, jak i fraz).

Dalej omówimy je kolejno. Już teraz należy jednak zauważyć, że nie sposób sprowadzić tej różnorodności do jakiejś funkcji dominującej. Każdorazowo bowiem mamy do czynienia z różnymi funkcjonalnie wariantami przywołań. Może budzić to niepokój, czy realizacje te nie mają charakteru jednostkowego, a tym samym — do jakiego stopnia pozostają reprezentatywne dla zjawisk ogólniejszych niż immanentne poetyki twórców. Tym bardziej że trudno w rodzimej literaturze kryminalnej wyodrębnić zwarty, a zarazem znaczący ilościowo zbiór tekstów, który można by określić jako powstały pod wpływem lektury utworów Szekspira; relatywnie najwięcej takich opowieści jest autorstwa Agnieszki Krawczyk. Toteż, zastanawiając się nad uobecnieniami Szekspira w polskim kryminale, należy pamiętać o ich jednostkowości, wyrażającej się nie tylko małą ilością opowieści, ale i wąskim gronem pisarzy, których moglibyśmy określić mianem twórców zauroczonych dorobkiem artystycznym Szekspira.

Ów — posłużmy się tytułową formułą Jerzego S. Sito — *Szekspir na dzisiaj* (1971) funkcjonuje w szczególnej przestrzeni kulturowej, naznaczonej (pozwólm sobie na logiczny oksymoron) „obecnością nieobecności”. Zarazem, paradoksal-

¹² Zob. A. Żurowski, *Myślenie Szekspirem*, Warszawa 1983. Badacz, idąc tropem Jana Kotła, definiuje tytułową formułę jako poszukiwanie aktualnych treści w przeszłości: „Jest wszelkie myślenie Szekspirem zawsze myśleniem tu i teraz, bowiem Szekspir cały był teatrem, bowiem za każdym razem ucieleśnić się potrafi w naszą historię, w nasz własny teatr, w system myśli, przeżyć, ale i marzeń właściwych naszym dniom” (*ibidem*, s. 12). Przywołaną tu opinię Żurowski powtórzył po latach: „Lektura moja jest próbą zrozumienia i wyartykułowania sposobu naszego myślenia i odczuwania dramaturgii Szekspira dzisiaj — u zmierzchu epoki. Jest próbą czytania Szekspira w lustrze. W tym, w które co rano patrzymy. By dostrzec siebie i to, co wokół nas” (*idem*, *Czytając Szekspira*, [b.m.w.] 1996, s. 5). Dramaturgia Szekspira odczytywana w zaproponowany przez Żurowskiego sposób znajduje poświadczenie w opinii Grzegorza Sinko, wyrażonej ponad pół wieku temu: „W ostatnich latach stał się Szekspir w Polsce autorem najbardziej współczesnym, przez którego sztuki wypowiadają się aktualne problemy, wciągając każdą nową inscenizację w samo centrum polemiki o sprawy ogromnie szerokie” (*idem*, *Old Vic — teatr w służbie społecznej*, „Nowa Kultura” 1961, nr 7, s. 4). Szczególnym przejawem zjawiska, o którym pisze Żurowski, jest sposób przywoływania Szekspira w funkcji „mowy ezopowej” w PRL; zob. K. Latawiec, *Mówienie Szekspirem w publicystyce PRL-u*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Kraków 2012, s. 339–357.

nie, brak (czy też znikomość) śladu po nim staje się bowiem — zwłaszcza z perspektywy semiotyki kultury — również znaczący. Być może mamy do czynienia z „kulturowym przesileniem”, którego przejawem pozostaje nie tylko zmiana punktów odniesienia, ale i ich przewartościowanie. Spojrzenie przez pryzmat semiotyki kultury potencjalnie umożliwi zatem dostrzeżenie charakteru i (posłużmy się językiem matematyki) wektora owych przemian. (Nie)obecność Szekspira może bowiem świadczyć o zmianie paradygmatu kulturowego, w którego ramach jego miejsce przejmują inny twórca, bardziej adekwatny do współczesnej wrażliwości estetycznej. Możliwa jest jednakże również inna sytuacja: oto twórczość Szekspira zostaje przyswajana *via* media audiowizualne, które w istotny sposób wpływają na jej recepcję; wówczas mamy do czynienia z recepcją recepcji/parafrazy/adaptacji pierwotnego obrazu, to jest dorobku literackiego Szekspira. Niekiedy może on być „arche-tekstem” dla nowych odczytań, tak jak sztuki stratfordczyka funkcjonowały jako punkt odniesienia dla owych artystycznych realizacji¹³.

Z zaproponowanej tu perspektywy tym bardziej — biorąc pod uwagę znikomą liczbę owych przywołań dzieł Szekspira w rodzimej literaturze kryminalnej — pouczające będzie prześledzenie szekspirowskich uobecnień¹⁴. Co więcej, unikanie zobowiązującego terminu „inspiracja” jest w ich wypadku celowe. Wprawdzie Jean-Luc Godard podkreślał sekundarność źródeł artystycznego wpływu wobec funkcjonalizacji przywołań, niemniej już sama świadomość owego źródła nie pozostaje obojętna dla procesu interpretacji utworu¹⁵. W szczególności sposób świadomości konieczności odnalezienia „źródła” wyraża Michał Paweł Markowski, podkreślający funkcję literatury jako „dialogu ze światem”, sam zaś akt czytania traktuje w kategoriach egzystencjalnych. Badacz pisze:

¹³ Wówczas mielibyśmy do czynienia z tradycją zapośredniczoną, którą można byłoby odczytywać już nie tyle jako topikę szekspirowską, ile raczej topikę w twórczości Szekspira. Do pewnego stopnia problem mogłoby rozwiązać tworzenie „listy” similiów, jednakże — biorąc pod uwagę uniwersalny charakter owych toposów — moglibyśmy popełnić nadinterpretację; zob. C. Fromilhague, *Les Figures de Styles*, Paris 1995, s. 88–94; E. Fadaee, *Symbols, Metaphors and Similes in Literature: A Case Study of “Animal Farm”*, „Journal of English and Literature” 2, 2011, s. 19–27.

¹⁴ Można dla zaproponowanego tu sposobu lektury znaleźć punkt odniesienia w notatce Vladimira Nabokova, wskazującego na rangę jednostkowych przybliżeń: „Czytając, powinniśmy dostrzegać i pieścić szczegóły. Nie ma nic złego w książkowej poświacie generalizacji, jeśli pojawia się ona wtedy, gdy już zbierzemy z wielką miłością słoneczne okruchy. Jeśli natomiast ktoś wychodzi od gotowych uogólnień, zaczyna z niewłaściwego końca i oddala się od książki, zanim jeszcze zacznie cokolwiek z niej rozumieć” (*idem, Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 33).

¹⁵ Uwaga Jeana-Luca Godarda za: A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski, *Wstęp*, [w:] *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski, Lublin 2014, s. 7.

Literatura jest egzystencjalną strategią radzenia sobie z życiem, raz lepiej, raz gorzej. [...] Zrozumieć dobrze jakąś książkę nie jest wcale łatwiej, niż zrozumieć drugiego człowieka, a kto rozumie drugiego człowieka, ten nie może nie być wnikliwym czytelnikiem¹⁶.

Patrząc z zaproponowanej przez Markowskiego perspektywy, nieobojętna staje się świadomość przywołań w literaturze „arche-tekstów”. Tymczasem nie-rzadko trudno rozróżnić, do jakiego stopnia mamy do czynienia w danym utworze z inspiracją *sensu stricto*, na ile zaś przywołania dramaturgii Szekspira pozostają tak płytkie, by można było mówić raczej o swobodnej asocjacji, u której podstaw legło odwołanie do tytułu sztuki. Owszem takie nawiązanie spełnia kryteria stawiane przez Henryka Markiewicza „intertekstualności nieświadomej”¹⁷. Czytelnik znajduje się wówczas w sytuacji znanej z Leśmianowskiego *Poety* (1936); przypomnijmy, iż w utworze tym „słowa się po niebie włączą i łajdaczą — / I udają że znaczą coś więcej, niż znaczą”¹⁸.

Jednakże i te nie zawsze uświadomione powinowactwa artystyczne mogą stać się podstawą zaproponowanej przez twórcę czytelnikowi gry w rozpoznanie danego przywołania. Toteż każdorazowo należy rozważyć kontekst, w jakim funkcjonuje owo odwołanie; tym bardziej że jego interpretacja może przeistoczyć się przy uważniejszym spojrzeniu w nadinterpretację¹⁹. Oczywiście samo poświadczenie obecności motywu/postaci/wątku przejętego z twórczości innego pisarza to zaledwie początek procesu rozpoznania sposobów, w jaki nowa kultura przekształca zapożyczone elementy i jaką owe zapożyczenia pełnią w niej funkcję; nieprzypadkowo przecież Henryk Markiewicz badania nad modyfikacjami elementów jednej kultury (przyswajanej) w przestrzeni innej (przyswajającej) trak-

¹⁶ M.P. Markowski, *Przyjaźń, histeria, melancholia*, [w:] *idem, Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009, s. 84–85. Deklaracja ta zdaje się konsekwencją uznania propozycji Stanisława Vincenza, by traktować literaturę jako „podręcznik do ludzi”: „Wtedy dopiero możemy zasymlować książkę, jeśli zaczniemy sobie przypominać, co wiemy sami z siebie, z głębi duszy, jeśli zaczniemy uczyć się od siebie samych” (*idem, O książkach i czytaniu*, [w:] *idem, Po stronie dialogu*, t. 1, Kraków 1983, s. 85).

¹⁷ Zob. H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] *idem, Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 211.

¹⁸ B. Leśmian, *Poeta*, [w:] *idem, Wybór poezji*, oprac. R. Matuszewski, Warszawa 1987, s. 209.

¹⁹ Dalekie i jedynie pozornie uprawnione pozostają asocjacje z dramatem Szekspira losów bohaterów jednego z odcinków serialu *Ranczo* (reż. W. Adamczyk, Polska 2006–): *Nad Solejukow i Wargaczów domem* (sezon 5, odc. 64). W tym wypadku tytuł dramatu Szekspira zdaje się metonią wielkiej miłości, która została ukazana w sposób odległy fabularnie od pierwowzoru: całość perypetii serialowych bohaterów wieńczy *happy end* i zgoda obu rodzin na związek zakochanych. Być może mamy zatem w tym wypadku do czynienia z nieuprawnioną nadinterpretacją kulturową tropu jedynie pozornie szekspirowskiego; na taką możliwość zwraca uwagę prof. dr hab. Jakub Z. Lichański (UW) w trakcie dyskusji panelowej „*Źle się dzieje...*”. *Wątki szekspirowskie we współczesnym (i nie tylko) kryminale*, towarzyszącej sesji naukowej „Szekspirowskie tropy w kryminale” zorganizowanej przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego w ramach wrocławskiego Międzynarodowego Festiwalu Kryminału (1–4 czerwca 2016 roku).

tował jako punkt wyjścia namysłu nad przekazem kodu kulturowego²⁰. Jedynie wówczas można bowiem mówić o zrozumieniu dzieła literackiego (*resp.* tekstu kultury), czyli przekroczeniu sensów dosłownych tak, aby zrekonstruować zasady rządzące strukturą wypowiedzi²¹. Nawet jeśli bowiem — jak w noweli *Granie na czekanie* (2016) Kazimierza Kyrca jr. i Michała J. Walczaka — pojawia się (opatrzone zresztą adnotacją bibliograficzną) cytaty z *Hamleta*, nie uprawnia on do lektury przez pryzmat Szekspirowskiego arcydzieła w sposób pogłębiony, nakazujący na przykład rozważyć motywy przyświecające autorom przy wyborze dawnego tłumaczenia Józefa Paszkowskiego (z 1875 roku)²².

Tym samym przywołania szekspirowskie mogą stać się pretekstem nie tyle do rozważań nad ewentualnymi nawiązaniem we współczesnej rodzimej literaturze kryminalnej do twórczości stratfordczyka, ile aktualizacją szerszej kwestii: w jaki sposób kultura popularna asymiluje tradycję? Tym samym „przypadek Szekspira” stałby się wówczas „kulturowym casusem” ukazującym mechanizmy funkcjonowania współczesnej popkultury.

Traktowanie dorobku artystycznego Szekspira jako punktu odniesienia dla utworu

Jest to zjawisko, które najczęściej można zaobserwować w paratekstach towarzyszących utworom literackim (recenzje, notki reklamowe). Jako ich przykład przywołajmy omówienie powieści Krawczyk *Noc zimowego przesilenia* (2014); czytamy:

Wydaje się z początku, że kryminal retro Agnieszki Krawczyk traktuje Szekspira czysto instrumentalnie. Na kartach jej powieści pojawia się legendarne *Pierwsze Folio* — pierwszy opublikowany zbiór dzieł Szekspira, który ktoś próbuje sprzedać za pośrednictwem krakowskiego antykwariusza. Tak naprawdę jednak Agnieszka Krawczyk pod powierzchnią kryminału snuje opowieść o ludziach o władniętych żądzą władzy, którzy dla realizacji własnych celów uciekną się do każdej zbrodni i poniosą wszelkie ofiary²³.

²⁰ Zob. H. Markiewicz, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 411, 422–430.

²¹ Zob. M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, [w:] *idem, Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 3. *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 27.

²² Zob. K. Kyrca jr., M.J. Walczak, *Granie na czekanie*, [w:] *City 3. Antologia polskich opowiadań grozy*, red. M. Grzywacz, K. Kyrca jr., P. Nowakowski, Szczecin 2016, s. 225–226. Przypomnijmy, iż do tłumaczy tej sztuki należeli również między innymi Roman Brandstaetter (1952), Jarosław Iwaszkiewicz (1954), Maciej Słomczyński (1968) oraz Stanisław Barańczak (1990). Więcej na temat przekładów tej sztuki zob. D. Jung, *Polscy tłumacze „Hamleta” (1797–1997)*, [w:] W. Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, przeł. R. Długołęcki, Bydgoszcz-Gniezno-Warszawa 2013, s. 223–225.

²³ *Kilka powieści inspirowanych Szekspirem*, granice.pl 6.05.2014, <https://bit.ly/2VZw2mw> (dostęp: 15.05.2021).

Z kolei inny utwór pisarki — *Śmierć to straszna rzecz* (2012) — reklamowany jest jako opowieść inspirowana sztukami Szekspira oraz utwór, w którym pojawiają się „zbrodnie wprost z kart szekspirowskich dramatów”²⁴. Niekiedy też, niczym w omówieniu powieści Krawczyk *Dziewczyna z aniołem* (2012), pojawia się — utrzymana zresztą w pełnym rezerwy tonie — uwaga o nastoletnich miłośnikach Szekspira, zabawiających się wplataniem w rozmowy cytatów z jego dzieł²⁵.

Sygnalizowany tu problem obecności Szekspira w krytycznych paratekstach ewokuje inną kwestię: granicy, poza którą przywoływanie uznanego twórcy staje się zabiegiem marketingowym, inspirowanym regułami erystyki; takie postępowanie pozostaje zgodne z jednym z wyszególnionych przez Artura Schopenhauera chwytów erystycznych — *argumentum ad verecundiam*²⁶. Jego przewrotność wyraża się w sprowadzaniu Szekspira do funkcji liczman, możliwego do zastąpienia dowolnym innym nazwiskiem z — posłużmy się określeniem Davida Damroscha — hiperkanonu kulturowego Zachodu²⁷. Tym samym nie można mówić o — zawartych w paratekstach — inspiracjach szekspirowskich *sensu stricto*. Są to raczej sygnały poszukiwań tradycji imitującej zanurzenie w kanonie kulturowym utworów, dla których jedynie powierzchowna znajomość „arche-tekstu” pozostaje niekiedy wystarczająca.

Przywoływanie twórczości Szekspira w ramach świata przedstawionego

Jest to najbardziej oczywisty (a zarazem najmniej inspirujący) sposób uobecniania dorobku Szekspira w ramach świata przedstawionego²⁸. Zabieg ten jawi

²⁴ D. Strzelecka, *Recenzja: „Mordercze miasta” Marta Guzowska, Agnieszka Krawczyk, Adrianna Michalewska*, poprostuksiazki.eu 11.12.2012, <http://www.poprostuksiazki.eu/2012/12/recenzja-mordercze-miasta-marta.html> (dostęp: 15.05.2021).

²⁵ Zob. A. Hofmann, *Agnieszka Krawczyk „Dziewczyna z aniołem” — wołę diabły...*, Kriminfantamania 17.03.2013, <https://bit.ly/3eyV5mQ> (dostęp: 15.05.2021).

²⁶ Zob. A. Schopenhauer, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, przeł. B. i Ł. Konorscy, Kraków 1976, s. 75.

²⁷ D. Damrosch, *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 370–371.

²⁸ Niekiedy zresztą, jak w wypadku *Kwiatu śmierci* (1903) Walerego Tomickiego (właśc. Gabrieli Zapolskiej), twórca ogranicza się do — niemającej żadnego wpływu na interpretację utworu ani rozwój fabuły — informacji o wystawieniu na deskach teatru jednego z szekspirowskich dramatów. Owszem, można się zastanawiać, do jakiego stopnia, biorąc pod uwagę realia pierwodruku tej powieści, znaczący może pozostawać sam fakt inscenizacji dzieła tego, a nie innego twórcy (zob. I. Zeller, *Szekspir na łamach „Czasu” (1885–1905)*, [w:] *Szekspir wśród znaków...*, s. 329–338). Jednakże dla współczesnego czytelnika — o ile nie jest odbiorcą-znawcą bądź pasjonatem szukającym w powieści gazetowej realiów „z epoki” — implikacje wypływające z takiej informacji są nieistotne. Jedynie patrząc z perspektywy diachronicznej, można uznać taki szczegół obyczajowy

się jako interesujący przede wszystkim z perspektywy komunikacji kulturowej; więcej też zdaje się mówić o kontekście społeczno-kulturowym takich przywołań niż o znajomości *sensu stricto* dorobku artystycznego Szekspira. W sytuacji gdy autor utworu należącego do obiegu popkultury sięga po „tropy szekspirowskie”, aktualizowana jest bowiem przynależność dramaturga do wzmiankowanego Damroschowskiego hiperkanonu. Tym samym — nierzadko *implicite* — zakładana zostaje najbardziej choćby pobieżna znajomość dzieł Szekspira, nawet gdyby miała ona ograniczać się jedynie do wiedzy o wybranych utworach (najczęściej dramatach, zdecydowanie rzadziej komediach i twórczości poetyckiej) przez asocjacyjne przyporządkowanie tytułom „słów-kluczy”, pozwalających na tworzenie stereotypów poznawczych²⁹.

Szczególną rolę, z uwagi na charakter literatury adresowanej do młodego (zarówno stażem, jak i wiekiem odbiorcy), odgrywają przywołania dramaturgii Szekspira w twórczości dla dzieci i młodzieży. *Romeo, Julia i błąd szeryfa* (1976) Ewy Lach oraz *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa* (2010) Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby to powieści, w których twórczość stratfordczyka zostaje uobecniiona w ramach świata przedstawionego jako teksty kultury na tyle istotne, że dzięki nim możliwy jest dialog międzypokoleniowy (w utworze Lach *Romeo i Julia* to sztuka przygotowywana do wystawienia przez jedną z bohaterek). Nacchowany jest on zresztą — jak w wypadku opowieści Strękowskiej-Zaremby — szczególnym humorem:

— Bawiliśmy się w detektywów — powiedziałem przytomnie. — Aha, w piątek daliśmy Jaśkowi rekwizyty, bo z panią od polskiego przygotowujemy inscenizację nowej sztuki Szekspira pod tytułem, e... (wpadka fatalna, po co wspominałem o tytule, przecież nie znam żadnego).

— Romeo! — Dominiczek pospieszył z wyjaśnieniem.

— Romeo? — Babcia Jaśka wydawała się zdziwiona.

— I Julka. — Coś mi podpowiedziało, że jeśli jest Romeo, to musi być Julka³⁰.

Szekspirowski charakter owych przywołań pozornie jest w pełni uzasadniony jako znajdujący odzwierciedlenie w ramach świata przedstawionego. Można przy tym —zwłaszcza w wypadku utworu Strękowskiej-Zaremby — zauważyć szczególny charakter gry z konwencją kryminału, dla której przywołanie konkretnego utworu Szekspira pozostaje fabularnie obojętne (do pewnego stopnia równie obojętny jest wybór sztuki przez bohaterów utworu Lach). Kluczowy dla tej zabawy

za ważny dla podkreślenia realizmu kreowanego świata przedstawionego i jego referencyjności wobec rzeczywistości pozatekstowej odbiorcy.

²⁹ Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia świadomość funkcjonowania w *imaginarium communis* owych „słów-kluczy” wykorzystała Maria Kaczyńska w tytule reportażu historycznego *Romeo i Julia z Łomży* (2008). Podczas lektury trudno oprzeć się wrażeniu, że historia miłości młodych ludzi z 1918 roku ma niewiele wspólnego z dziejami rodów Kapuletich i Montekich.

³⁰ M. Strękowska-Zaremba, *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa*, Warszawa 2010, s. 88; w innym miejscu czytamy: „Był sobie Szekspir, który napisał *Hamleta*, a jedną z... powiedzmy... postaci była czaszka” (*ibidem*, s. 210).

pozostaje wiek (a zatem i kulturowe doświadczenie) czytelnika. Obie przywołane tu powieści adresowane są do młodzieży: ich bohaterowie mają „naście” lat i to z ich perspektywy poznajemy fabularne zdarzenia. Toteż założony adresat mógł, ale nie musiał zetknąć się z samym dramatem (tak jak protagonista *Detektywa Kefirka na tropie kościołotrupa*, który deklaruje to zresztą *expressis verbis*), o czym przekonują wyniki badań czytelnictwa nastolatków³¹. Na uczniowskie potrzeby — jest to bowiem lektura na poziomie szkoły gimnazjalnej³² — funkcjonują w sieci dość liczne streszczenia tego dramatu³³, toteż można przypuszczać, że — jeśli nie treść — to chociaż tytuł dramatu znany jest czytelnikowi powieści. Humor sytuacyjny w przywołanym tu passusie wynika zatem ze zderzenia wiedzy odbiorcy (nawet jeśli miałyby to być wiedza potoczna, należąca do *imaginarium communis*, nie zaś wynikająca z lektury dramatu) z niewiedzą bohatera literackiego³⁴.

Jedynie niekiedy, jak w powieści Agnieszki Krawczyk *Noc zimowego przesilenia*, asocjacyjna znajomość artystycznego dorobku Szekspira nie wystarcza.

³¹ Zob. Z. Zasacka, *Czytelnictwo dzieci i młodzieży. Streszczenie raportu końcowego z badania*, Warszawa 2014, s. 21–23, <http://eduentuzjasci.pl/images/stories/publikacje/ibe-raport-badanie-czytelnictwo-streszczenie.pdf> (dostęp: 15.05.2021); jest to raport o tyle interesujący, że dotyczy między innymi właśnie dwunastolatków, zatem osób, które mogą identyfikować się z bohaterem powieści Strękowskiej-Zaremby. Na temat specyfiki szkolnego czytania Szekspira w ujęciu kognitywnym zob. M. Chrabąszcz, *Szekspir w szkole (ujęcie kognitywne)*, [w:] *Szekspir wśród znaków...*, s. 388–404. Do pewnego stopnia szkic ten może wyjaśniać źródła gry skojarzeń, ukazanych w przywołanym tu fragmencie powieści Strękowskiej-Zaremby.

³² Zob. rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 3 lipca 2007 roku zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół, Dz.U. z 2007 r. Nr 123, poz. 853, <https://bit.ly/36IHHs5> (dostęp: 15.05.2021).

³³ Zob. np. „*Romeo i Julia*” — *streszczenie*, Ściąga.pl, <https://bit.ly/3wOjknh> (dostęp: 17.02.2016); „*Romeo i Julia*”. *Streszczenie krótkie*, Bryk.pl, <https://bit.ly/3BjnUxn> (dostęp: 15.05.2021); „*Romeo i Julia*” — *powtórka, streszczenie z lektury*, Onet.pl, <https://bit.ly/3zegvvr> (dostęp: 15.05.2021). Osobną kwestią pozostają odczytania przywoływanego tu dramatu przez nieprofesjonalnych krytyków publikujących na internetowych forach adresowanych do miłośników literatury; ich propozycje interpretacyjne dość często są nie tylko osobliwe, ale też nacechowane arbitralnością sądów: „Wszyscy chwalą tę książkę, bo to klasyk, taka romantyczna, smutna... i takie tam. Mi się ona nie podobała. Była nudna, pisana niezrozumiałym językiem i wierszem. Niby to klasyk, ale mogłoby być coś ciekawszego” (Liwia, „*Romeo i Julia*” — *William Shakespeare*, Lubimyczytac.pl 11.04.2010, <https://bit.ly/36KZoXV>, dostęp: 6.06.2016); „Pomimo tego, że »Romeo i Julia« to bardzo zajmująca i wciągająca lektura, uważam, że szybkość akcji i kreacja głównych bohaterów sporo ujmują z jej piękna” (Iacerta, „*Romeo i Julia*” — *William Shakespeare*, Lubimyczytac.pl 12.10.2015, <https://bit.ly/2UiArk9>, dostęp: 15.05.2021).

³⁴ Jako punkt odniesienia dla takiego przywoływania dramaturgii Szekspira można uznać humoreski Żorża Ponimirskiego, w których szekspirowski Hamlet zostaje skonfrontowany z polską rzeczywistością społeczną poddaną — niczym w cyklu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Teatrzyk Zielona Gęś przedstawia* (jest on zresztą przywoływany *expressis verbis*) *reductio ad absurdum*. Zob. *idem*, *Ani Teatrzyk, ani Gęś, a już na pewno nie Zielona zmuszony jest przedstawić Prezydent (nieznany rękopis Szekspira o którym badacze utrzymują, że powstał między Hamletem a Makbetem)* oraz *idem*, *Ani Teatrzyk, ani Gęś, a już na pewno nie Zielona zmuszony jest przedstawić nowy dylemat Hamleta*, „Lux” 2015, nr 2, s. 19–22.

Lektura utworu wymaga uprzedniego zapoznania się z elementarnymi informacjami na temat życia i twórczości Szekspira, albowiem wspomnianie na kartach powieści tak zwanej *First Folio* (właśc. *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*, 1623) odgrywa istotną (jakkolwiek już teraz zaznaczmy, iż przewrotną) rolę w konstrukcji fabularnej intrygi.

Zabawy w rozpoznawanie cytatów (zarówno strukturalnych, jak i fraz)

Grę, jaka ma miejsce między autorem i czytelnikiem, polegającą na rozpoznawaniu szekspirowskiego „arche-tekstu”, można uznać za szczególnie przejaw przywoływania jego twórczości. W najprostszej postaci może ona, jak w wypadku omówionej już sceny z *Detektywa Kefirka na tropie kościotrupa*, polegać na wydobyciu humoru sytuacyjnego. Autor zakłada wówczas, że odbiorca potrafi rozpoznać prawidłowy tytuł dramatu Szekspira i skonfrontować go z wersją protagonisty (zwłaszcza jeśli jest dojrzały zarówno wiekiem, jak i stażem czytelnikiem od projektowanego jako „czytelnik naiwny”, utożsamiający się z głównym bohaterem utworu Strękowskiej-Zaremby). Niekiedy zresztą, jak w opowiadaniu Krawczyk *Śmierć to straszna rzecz*, bohaterowie — w rozwiązaniu — „porządkują” wiedzę czytelnika, przywołując tytuły dramatów aluzyjnie pojawiających się w toku fabularnej akcji, niejako „dopowiadając” to, co mogło umknąć uwadze czytającego³⁵.

Można by zatem uznać opowieść Krawczyk za rodzaj fabularyzowanej, intelektualnej szarady, w której wątek kryminalny staje się pretekstem do quasi-erudycyjnych gier słownych, spowinowaconych z postmodernistyczną „kulturą cytatu” oraz właściwą dla niej tendencją do tworzenia *collages*, prowokujących do podejmowania kwestii (nie)referencyjności kreacji artystycznej wobec rzeczywistości pozatekstowej³⁶. Gry te mają różny stopień skomplikowania, jednakże funkcjonalnie pozostają tożsame: zdają się zachęcać odbiorcę do samodzielnego poszukiwania konsekwencji zmian kontekstów, w których pierwotnie funkcjonowały przywoływane frazy. Reprezentatywnym dla strategii obranej przez autorkę przykładem zdaje się następujący *passus*:

³⁵ Taka strategia, w której można wskazać na szekspirowski trop interpretacyjny, ewokowany przez tytuł, w najnowszym rodzimym kryminale zdaje się pozostawać inspirowana powieścią milicyjną *Ciemna jaskinia* (1968) Kazimierza Kwaśniewskiego (właśc. Macieja Słomczyńskiego) odwołuje do Szekspirowskiego *Juliusza Cezara*. Informacje na temat uobecnienia tropów szekspirowskich w powieści milicyjnej zawdzięczam Robertowi Dudzińskiemu (UWr).

³⁶ Zob. R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] *idem, Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 247–292. W opowieści Krawczyk wyrażonym sygnałem pretekstowości jest eskalacja zbrodni, która zdaje się podporządkowana zasadzie *reductio ad absurdum*.

To skandal — wywodził — że mimo zaangażowania tak znacznych środków śledczy niczego jeszcze nie znaleźli. „Wiele hałasu o nic, bo rezultatów nie ma” — zakończył [...], zwracając się w stronę kamery TVN, transmitującej konferencję na żywo w swojej telewizji informacyjnej³⁷.

Tytuł komedii z 1588 roku został tutaj potraktowany jako kryptocytat, oddający chaos towarzyszący poszukiwaniom zbrodniarza; pełni on funkcję ludyczną, polegającą na grze z czytelnikiem w rozpoznawanie źródła owego przywołania³⁸. W zacytowanym tu passusie można rozpoznać szczególnie rodzaj intertekstualności, w którym podkreślona została — w myśl typologii Ryszarda Nycza — relacja „tekst–tekst”. Cytacja służy w tym wypadku jako sygnał kulturowego zagnieżdżenia przywoływanych słów, rozpoznawalność zaś wykorzystywanej formuły potwierdza częstotliwość jej występowania w różnych kontekstach³⁹. Funkcjonalnie analogiczna gra została wykorzystana w finale opowieści, w którym jeden z protagonistów komentuje fabularne wypadki, parafrazując Hamletowską uwagę o „dziwności istnienia”: „No tak — powiedział — myślałem, że mnie już nic nie zdziwi, ale są, panie komisarzu, rzeczy na niebie i ziemi, o których nie śniło się filozofom”⁴⁰.

Oba przywołania mają charakter raczej literackich parafraz niż cytatów *sensu stricto*; wyraźnie można dostrzec ów zabieg zwłaszcza w odniesieniu do słów Hamleta (jako powszechniej znanych), które w takiej właśnie formule istnieją w wyobraźni społecznej⁴¹. Interpretacyjnie chybiłoby jednakże traktowa-

³⁷ A. Krawczyk, *Śmierć to rzecz straszna*, [w:] M. Guzowska, A. Krawczyk, A. Michałowska, *Mordercze miasta*, Katowice 2012, s. 92.

³⁸ Osobną kwestią pozostaje możliwy ironiczny wymiar tego przywołania. Z pewnością w przestrzeni świata przedstawionego ten kryptocytat można odczytywać z perspektywy dystansu — tym bardziej że słowa te wypowiada odpowiedzialny za zbrodnię (jako czytelnicy dowiadujemy się o tym *post factum*). Należałoby się jednak zastanowić, czy równie ironiczny wydźwięk mają one w relacji tekst–odbiorca. W pewnym zakresie odpowiedzi na to pytanie dostarcza perspektywa interpretacyjna, jaką stwarza krytyka retoryczna. Jeśli bowiem potraktujemy ów kryptocytat jako zakorzenioną w kulturze zachodniej „skrzydlate słowa”, możemy je uznać za grę z czytelnikiem, prowadzoną w myśl reguły jednego z etapów konstruowania wywodu retorycznego — *imitatio* (zob. A. Werpachowska, *Retoryka jako sposób myślenia o tekście*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 123–125). W odniesieniu do literatury nowołacińskiej taką perspektywę postulował między innymi Jerzy Axer (zob. *idem*, *Rola kryptocytatów z literatury łacińskiej w polskojęzycznej twórczości Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1–2, s. 167–177). Badacz wskazywał przy tym na pewną prawidłowość, która nie traci na znaczeniu również współcześnie: „Tekst fragmentaryczny i ułamkowy okazuje się kompozycją kompletną; urwany w pół zdania — jest w rzeczywistości zamknięty i dopowiedziany” (*ibidem*, s. 176; co istotne: Axer wskazywał na czytelnika jako tego, który rozpozna ów sens całości, zarazem jednakże żywił poważną wątpliwość, by tak było w praktyce lekturowej).

³⁹ Zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 103.

⁴⁰ A. Krawczyk, *op. cit.*, s. 114.

⁴¹ W oryginale: „There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophie” (W. Shakespeare, *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*,

nie ich bez odwołań do twórczości Szekspira, albowiem wchodzą one w interakcję z nadrzędnym paratekstem — tytułem⁴². Ten zaś, jeśli odczytywać go bez świadomości źródła, staje się niezrozumiały zarówno w wymiarze stylistycznym, jak i fabularnym; podobnie zresztą bez odwołań do „arche-tekstu” niejasny pozostaje sposób otrucia jednej z ofiar:

— Trucizna została wsączona przez ucho! Widział pan to kiedyś? [...]

— Tak, w teatrze [...].

Nadkomisarz zamyślił się. [...] Trucizna wsączona do ucha, jak w *Hamlecie* — u Szekspira miało to na celu ukrycie zbrodni, tutaj najwyraźniej chodziło o coś przeciwnego [...]. Może [...] znalazł się psychopata wzorujący się na zbrodniach z dramatów Szekspira⁴³.

Biorąc pod uwagę liczbę poszlak wskazujących na szekspirowską inspirację zbrodni w przestrzeni świata przedstawionego utworu Krawczyk, można byłoby określić jej powieść (nieco przekornie) mianem literackiej propedeutyki do twórczości dramaturga⁴⁴. Zwięźle charakteryzuje tę strategię — w odniesieniu do prozy Joe Alexa (właśc. Macieja Słomczyńskiego) — Tomasz Bielak, wskazując na dydaktyczny charakter motywacji pisarza:

Powieści Joe Alexa w wielu miejscach potrafią zaskoczyć czytelnika właśnie nagromadzeniem informacji niemających wiele wspólnego z kryminalną intrygą. Autor [...] kładł nacisk na zainteresowanie czytelnika samym źródłem motta czy cytatu, nazwiskiem autora lub historią będącą cytatem ze słynnego dzieła. W takiej postawie wyraźny jest cel edukacyjny — Słomczyński zdaje się zachęcać do lektury Szekspira czy Tukidydesa każdego, bez względu na wiek⁴⁵.

Można zresztą prześledzić ewolucję szekspirowskich inspiracji w kryminałach Alexa-Słomczyńskiego aż po finałową powieść — *Cicha jak ostatnie tchnienie* (1991) zdaje się summą nie tylko powieściowych losów protagonisty, ale i sposobów uobecniania dzieł Szekspira, traktowanych jako komentarz do sytuacji boha-

London-Krefeld 1869, akt I, sc. 5, s. 26). W namyśle nad istotą szekspirowskich cytatów w opowiadaniu Krawczyk można by zresztą podążyć topem propozycji interpretacyjnej Hansa Wyslinga, intencjonalnie odnoszącej się do prozy Thomasa Manna. Badacz definiował kategorię cytatu jako zbiorczą praktykę takiego zapożyczenia, które umożliwia odbiorcy rozpoznanie tekstu źródłowego, a dzięki temu osadzenie pojedynczego utworu w szerszym kontekście kulturowym (zob. *idem, Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am „Erwählten“*, [w:] *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Mann*, red. P. Scherrer, H. Wysling, Bern 1967, s. 318).

⁴² Dodatkowo „trop szekspirowski” zdaje się narzucać osadzenie akcji utworu w czasie trwania Festiwalu Szekspirowskiego; z Gdańska został on „przeniesiony”, decyją autorki, do Krakowa.

⁴³ A. Krawczyk, *op. cit.*, s. 102–104.

⁴⁴ W tej roli popkultura zdaje się zastępować system edukacyjny, w ramach którego kanon literatury światowej zostaje najczęściej ograniczony do antologii fragmentów wybranych utworów, omawianych na poszczególnych etapach kształcenia. Zob. P. Wierzbą, *Edukacja w czasach popkultury. Pedagogika kultury popularnej we współczesnej praktyce edukacyjnej*, „Teraźniejszość — Człowiek — Edukacja” 18, 2015, nr 2, s. 33. Opisywany przez badaczkę trend do waloryzowania kultury popularnej nie pozostaje bez istotnych konsekwencji kulturowych; trudno bowiem uznać za korzystne interpretowanie arcydzieł literatury światowej przez pryzmat ich adaptacji.

⁴⁵ T. Bielak, *Proza Macieja Słomczyńskiego (Joe Alexa)*, Katowice 2008, s. 187.

terów w ramach świata przedstawionego. Co istotne, intryga powieściowa to dla twórcy pretekst do ukazania mechanizmów rządzących popkulturą, aby poprzez nie zarysować przemiany stosunku odbiorcy do kanonu literackiego (w tym dzieł Szekspira)⁴⁶. Zarówno Słomczyński (przede wszystkim w ostatniej powieści o perypetiach Joe Alexa), jak i Krawczyk zdają się odczytywać szekspirowską dramaturgię z zarysowanej przez Umberta Eco perspektywy „podwójnej świadomości”. We wstępie do pracy Omara Calabrese, poświęconej estetyce postmodernistycznej, Eco podkreśla szczególną sytuację klasycznej filozofii w epoce dyktatu popkultury, wskazując na wpływ, jaki jej produkty wywierają nie tylko na ich użytkowników, ale i tych, którzy z nich nie korzystają, mając zarazem świadomość ich istnienia⁴⁷. Tak bowiem — w myśl obserwacji badacza — jak zmienia się lektura Platona pod wpływem istnienia serialu *Dallas* (również dla tych, którzy go nie oglądają), nieobojętne dla czytelników Szekspira pozostaje przywoływanie jego twórczości we współczesnej literaturze kryminalnej⁴⁸.

⁴⁶ Znaczący z uwagi na naszkicowaną tu kwestię zdaje się następujący fragment powieści: „Na każdego klienta, który kupił zwykłą powieść albo tomik poezji, wypada dziesięciu kupujących nowości z nieboszczykiem albo na pół rozebraną, ponętą, przerażoną dziewczyną na okładce. Na kogoś, kto umiałby opanować ten rynek i sterować nim, czekały góry złota” (Joe Alex [właśc. M. Słomczyński], *Cicha jak ostatnie tchnienie*, Warszawa 1991, s. 10). Słowa te zdają się komentarzem do specyfiki rynku wydawniczego po transformacji ustrojowej i gospodarczej; zob. G. Boguta, *Rynek książki w Polsce*, „Notes Wydawniczy” 1996, nr 12, s. 7–12; G. Majerowicz, *Księgarstwo*, „Notes Wydawniczy” 1996, nr 12, s. 14–15; P. Szwajcer, *Kilka uwag o ostatnim dziesięcioleciu*, „Notes Wydawniczy” 1997, nr 1, s. 5–8. Syntetycznie owe przemiany omawiają Bogdan Klukowski i Marek Tobera w monografii *W tym niezwykłym czasie. Początki transformacji polskiego rynku książki (1989–1995)*, Warszawa 2013.

⁴⁷ Zob. U. Eco, *Foreword*, [w:] O. Calabrese, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, przeł. z wł. na ang. Ch. Lambert, Princeton 1992, s. VII. Gwoli ścisłości dodajmy, iż przywoływanym przez Eco serialem jest *Dallas* (reż. D. Adair *et al.*, USA 1978–1991).

⁴⁸ Osobnym zagadnieniem pozostaje przywoływanie dramaturgii Szekspira w quasi-kryminałach, to jest twórczości, w której schemat właściwy dla literatury kryminalnej zostaje w różny sposób dekonstruowany. Przykładem może być powieść Michała Witkowskiego *Drwal*, w której parafrazy szekspirowskie, skontrastowane z realiami świata przedstawionego, służą tworzeniu groteskowo nacechowanego *coincidentio oppositionis*; można zresztą zabiegi te traktować — na wzór Elżbiety Zaniewskiej — jako pochodną immanentnego stylu Witkowskiego (zob. *eadem*, *Stylotwórcze funkcje wybranych kategorii słownictwa w twórczości Michała Witkowskiego*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2011, nr 11, s. 295–314). Wielka kultura (reprezentowana przez twórczość Szekspira) służy w ten sposób Witkowskiemu do wydobycia *cliché*: „Las szumiął. Dziwne. Niby nic nie widać, a jednak po dłuższym czasie wpatrywania się w szarawą ciemność dojrzałem coś jakby tandetną dekorację do mojej ulubionej sceny w *Makbecie*, kiedy to ów nieszczęśnik na jakimś polu czy rozdrożu, w mgłach i dymach spotyka owe trzy wiedźmy kraczące. Tyle widziałem: trzy pozbawione liści drzewa, wierzby rosochate, kawałek polany i mgła” (*idem*, *Drwal*, Warszawa 2011, s. 35–36). Niekiedy przywołanie Szekspira ma walor klucza interpretacyjnego, według którego wartościuje i estetyzuje rzeczywistość główny bohater, będący zarazem pierwszoosobowym narratorem: „Piękne jest brzydkie. A brzydkie jest piękne. Sprawa wiadoma już w czasach Szekspira” (*ibidem*, s. 36). Dopiero bowiem z tej perspektywy zrozumiała stała się uwaga na temat estetyki Międzyzdrojów „po sezonie”; w powieści Witkowskiego kurort wygląda odpychająco: „Śnieg padał na zamknięte budy z lodami, z kebabem, z ręcznikami plażowymi i całym tym szajsem. Od-

Naszkicowaną tu prawidłowość można odnaleźć w *Nocy przesilenia zimowego* Krawczyk. Powieść ta, nawiązująca fabularnymi zdarzeniami do *Tytusa Andronikusa*, staje się zresztą podstawą bardziej wyrafinowanej intelektualnie gry z czytelnikiem; w przywołanym tu utworze kolejność zbrodni pozornie dyktowana jest fabułą tego wczesnego dramatu stratfordczyka. Zarazem, jeśli spojrzymy na utwór z perspektywy możliwych nawiązań intertekstualnych — łączących *Tytusa Andronikusa* z *Nocą zimowego przesilenia* — z pewnością dostrzeżemy grę z czytelnikiem, polegającą na intencjonalnym wprowadzaniu przez Krawczyk nieścisłości w referowaniu fabuły owego dramatu. A są one, co należy podkreślić, kluczowe dla interpretacji *Nocy zimowego przesilenia*, jeśli chcielibyśmy rozważać tę powieść z perspektywy szekspirowskich nawiązań i inspiracji. Tym bardziej że autorka pozwala sobie na pewną nieścisłość, która okazuje się istotna dla odczytywania jej dzieła przez pryzmat dramatu Szekspira: wbrew sugestii Krawczyk w dramacie dziecko i rodzic nie giną powieszonymi; owszem, jeden z protagonistów nakazuje taką karę: „Żołnierze, na tym powieście go drzewie / A przy nim owoc jego bezecności”⁴⁹. Ostatecznie jednakże szekspirowski arcyzbrodniarz ginie inną śmiercią: „Po pierś go wkopcie; pożerany głodem / Niechaj szaleje, próżno o chleb woła [...] / Oto nasz wyrok; spełnić go natychmiast”⁵⁰. Tymczasem w powieści Krawczyk główny bohater, przypominając sobie ów dramat, pośród ukazanych w nim sposobów śmierci wymienia powieszenie: „Kochanek Tamory, Murzyn Lucjusz, zostaje powieszony wraz z niemowlęciem, dzieckiem, które miał z królową, uświadomił sobie [...] i przeszedł go dreszcz”⁵¹.

Można byłoby uznać przywołane tu omyłki za efekt ułomnej pamięci głównego bohatera; ten jednakże został już wcześniej scharakteryzowany jako odznaczający się doskonałą pamięcią, umożliwiającą mu osiągnięcie sukcesów w zawodzie prywatnego detektywa: „Załuski błyskawicznie przypomniał sobie topografię [...] ulicy. Miał fenomenalną pamięć”⁵². Być może zatem ów — wprawiający czytelników dramatu Szekspira w konfuzję — *lapsus* odgrywa w konstrukcji powieści Krawczyk szczególną rolę, zwłaszcza jeśli spojrzymy na niego z perspektywy komunikacji literackiej. Dramat Szekspira jest wówczas intertekstem, podług którego konstruowany zostaje utwór Krawczyk; możemy przecież do jej opowieści odnieść słowa, którymi Andrzej Żurowski charakteryzował *Tytusa Andronikusa*: „Ruja

lepiał zwisające z drzew i murów strzępy letnich plakatów reklamujących występy Ryszarda Rynkowskiego albo jakieś kabarety, tercety erotyczne i egzotyczne, chippendales, dyskoteki w pianie i bitej śmietanie. Automat po niemiecku zachęcał, aby do niego przyłożyć rękę, wrzucić pięciocuruwkę i wysłuchać swojego horoskopu. Przesłodzony głos recytował w mroźną, ciemną pustkę co dwie minuty. Ostateczne bankructwo materii” (*ibidem*, s. 79).

⁴⁹ W. Szekspir, *Tytus Andronikus*, przeł. L. Ulrich, Warszawa 2000, akt V, sc. 1, s. 99.

⁵⁰ Zob. *ibidem*, akt V, sc. 3, s. 121.

⁵¹ A. Krawczyk, *Noc zimowego przesilenia*, Katowice 2014, s. 134. *Lapsus* ten pojawia się w wypowiedzi również innej postaci: „W *Tytusie Andronikusie* jest taka figura, męczyzna powieszony wraz z noworodkiem” (*ibidem*, s. 199).

⁵² *Ibidem*, s. 23.

i porubstwo; podłość, bestialstwo i gwałt. Oto esencja *Tytusa Andronikusa*”⁵³. Możliwe jest jednakże potraktowanie obu utworów nie tylko w perspektywie relacji „arche-tekst”–jego parafraza, ale i przez pryzmat spojrzenia zaproponowanego przez Andrzeja Żurowskiego; badacz na temat dramatu pisał:

Bohaterowie *Tytusa* zastępują zespół motywacyjny swoich czynów jednym bodźcem lub uczuciem wyodrębnionym z całego splotu, który składa się na osobowość. Bo też i nie są to ludzkie osobowości, lecz jakby fantomy, cząstkowe role, które dopiero mają się złożyć na mozaikę właściwych człowiekowi cech. [...] Nie ma psychologii, rozwoju osobowości, nie ma nawet postaw — są tylko zewnętrzne zachowania i jednowymiarowe cechy. Nie ma pełnego człowieka. [...] Wszystko tutaj jest umowne⁵⁴.

Pamięć o sygnalizowanej przez badacza specyfice dramatu umożliwiła dostrzeżenie sfunkcjonalizowania stereotypowych cech, po które sięga Krawczyk, kreując głównych bohaterów powieści; ci przecież są bardziej typami niż charakterami. Inspiracja dziełem Szekspira nie zawężyła się wówczas jedynie do analogii fabularnych bądź przywoływania (w mniej lub bardziej jawny sposób) utworów dramatopisarza. Mielibyśmy bowiem do czynienia wówczas z literackim dekonstruowaniem techniki artystycznej, polegającym na „testowaniu” współcześnie jej nośności⁵⁵. Co więcej, odczytywaną z zaproponowanej tu perspektywy powieść Krawczyk można byłoby tym samym potraktować jako literacki odpowiednik eksperymentalnej filmowej adaptacji dramatu Szekspira, *Titus Andronicus* (reż. J. Taymor, USA-Wielka Brytania-Włochy 1999), w której nacisk został położony na uniwersalny wymiar opowieści poprzez zabiegi umożliwiające metaforyzację świata przedstawionego⁵⁶. Oczywiście w powieści Krawczyk nie można odnaleźć tak radykalnego dyskursu społecznego, który cechuje filmowe adaptacje Taymor. W tym wypadku nieobojętne dla „polityki pamięci” zdaje się jednak przeniesienie wydarzeń tworzących fabułę dramatu Szekspira w realia okupowanej Polski. Skupieni w tajnej organizacji naziści funkcjonalnie pozostają tożsami z szekspirowskimi spiskowcami, a dramatyzm sytuacji mieszkańców Krakowa, terrory-

⁵³ A. Żurowski, *Dno*, [w:] *idem*, *Czytając Szekspira...*, s. 255.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 257, 262.

⁵⁵ Do pewnego stopnia być może należałoby mówić wówczas o analogii do wyróżnionej przez Edwarda Balcerzana w liryce „strategii antykwarium”, polegającej na tworzeniu napięcia między nostalgicznym przywoływaniem tradycji a jej ironicznym aktualizowaniem (zob. *idem*, *O nowatorstwie*, Gdańsk 2004, s. 15).

⁵⁶ Zob. L. Ghita, *Reality and Metaphor in Jane Howell's and Julie Taymor's Productions of Shakespeare's "Titus Andronicus"*, „Comparative Literature and Culture” 6, 2004, <https://bit.ly/3B-jZTWT> (dostęp: 15.05.2021). O tym, do jakiego stopnia nośna artystycznie i problemowo może być wykorzystana przez Taymor strategia, świadczy inna adaptacja dramatu Szekspira w jej reżyserii — *Burzy* (USA 2010), w której porządek społeczny został podważony przez wprowadzenie zamiany płci głównych bohaterów. Odczytywany z perspektywy *gender* film zdaje się polemizować ze zmaskulinizowaną wizją świata przedstawionego dramatu Szekspira (zob. J. Bate, *Enter Ariel, Invisible*, [przedmowa do:] J. Taymor, *The Tempest: Adapted from the Play by William Shakespeare*, New York 2010, s. 7–11).

zowanych przez seryjnego zabójcę, zostaje pogłębiony świadomością niebezpieczeństw wynikających z niemieckiej okupacji miasta.

* * *

Rozmyślając nad zbrodniami, w których sprawie prowadził śledztwo, protagonista *Nocy zimowego przesilenia* pyta: „Ale czy na pewno chodziło o Szekspira?”⁵⁷. Biorąc pod uwagę charakter przywołań dorobku dramatycznego stratfordczyka w rodzimej literaturze kryminalnej, można nie tylko zastanawiać się nad motywami zbrodni w świecie przedstawionym powieści Krawczyk. Czy bowiem polskiej recepcji Szekspira — obecnej w eseistyce społeczno-kulturalnej (jej kwintesencją zdają się przemyślenia Jana Kotta nad „Szekspirem współczesnym”) oraz w przestrzeni parateatralnych działań awangardowych — towarzyszy popkulturowa asymilacja jego dzieł? Czy też mamy tu do czynienia z koincydencją wynikającą z analogicznej tematyki? Do pewnego stopnia odpowiedzią na pytanie bohatera utworu Krawczyk są badawcze dylematy Paula Prescottta, zestawiającego quasi-szekspirowskie przywołania z kręgu zjawisk popkultury, a jednocześnie podkreślającego dystans badaczy do zjawiska, które określa mianem *Shakespop*⁵⁸.

Pewnej (negatywnej) odpowiedzi dostarcza lektura opublikowanych w niezbyt odległej przeszłości tomów szkiców krytycznych dotyczących twórczości dramaturga: *Szekspira wśród znaków kultury polskiej* (2012), *Szekspiromanii. Księgi dedykowanej pamięci Andrzeja Żurowskiego* (2013), *Shakespeare 2014. W 450. rocznicę urodzin* (2014) oraz najnowszego: *Ślady Szekspira. Jego dzieło w literaturze i teatrze* (2018). Pośród wielu zagadnień podejmowanych przez badaczy brakuje problematyki związanej z kulturą popularną. Co więcej, nawet teatr, mimo bogatych i różnorodnych tradycji szekspirowskich, zdaje się współcześnie — w myśl supozycji Beaty Popczyk-Szczęsnej — przejawiać coraz mniejsze zainteresowanie dramaturgią Szekspira, rezygnując z podejmowania dialogu z jego twórczością⁵⁹. Wielogłosowość zostaje w rodzimej twórczości zastąpiona

⁵⁷ A. Krawczyk, *Noc zimowego przesilenia...*, s. 132.

⁵⁸ Zob. P. Prescott, *Shakespeare and Popular Culture*, [w:] *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, red. M. De Grazia, S. Wells, Cambridge 2010, s. 269–270. Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia uprawnione jest odczytywanie określenia Prescottta z perspektywy gry słowami (*shake* — ang. ‘wstrząsnąć, zaszokować’) tak, aby ukazać dwuznaczny status dorobku artystycznego Szekspira we współczesnej kulturze popularnej; reprezentatywny pod tym względem przykładem pozostaje Szekspir-zombie w odcinku specjalnym serialu *The Simpsons* (reż. C. Baeza, odc. 64. *The Simpsons Halloween Special III*, cz. *Dial Z for Zombies*, USA 1992).

⁵⁹ Zob. B. Popczyk-Szczęsna, *Czy Szekspir jest dramatopisarzem do szczęścia potrzebny?... Nawiązania do utworów Szekspira w dramacie polskim po 1989 roku*, [w:] *Szekspir wśród znaków...*, s. 175–187. Do pewnego stopnia zaprzeczeniem obserwacji Popczyk-Szczęsnej zdaje się monodram Andrzeja Seweryna *Szekspir Forever!* (2012), jednakże dialogiczny charakter przedstawienia sprawia, że należy je uznać za autorską interpretację ważnych (z różnych, najczęściej osobistych, względów) fragmentów dramaturgii Szekspira. Czy zatem można — zgodnie z tytu-

tym samym jednogłosością, przekształcając dialog w alegację; ta zaś sprawia, iż szekspirowski „arche-tekst” nie zostaje poddany kulturowej rewizji⁶⁰. Toteż obserwowane w różnych obiegach kultury sposoby uobecniania dorobku Szekspira nakazują traktować z rezerwą takie deklaracje, jak ta Claudii Torres, iż świat zbrodni tego dramaturga nie ma sobie równych⁶¹.

Sukces rynkowy, jaki stał się udziałem przywołanych w szkicu utworów, nakazuje zadać — intencjonalnie podporządkowane *reductio ad absurdum* — pytanie: ile Szekspira pozostało w owych szekspirowskich inspiracjach? I czy istotnie są to inspiracje, czy też Szekspir jest w owych opowieściach jedynie wspomnianym autorem-marką, który dowartościowuje kulturowy produkt dzięki odwołaniu do nazwiska tego twórcy? Mielibyśmy wówczas do czynienia z etykietowaniem twórczości według klucza — narzuconych kulturowo — stereotypów. Te zaś, asymilowane przez kulturę popularną, w znaczący sposób wpływają na codzienne praktyki jej odbiorców — w tym na stosunek do przeszłości. Czyżby zatem tropienie szekspirowskich śladów w przestrzeni tego obiegu kulturowego pozostawało „myśleniem życzeniowym”, a nieliczne rodzime (oraz znane polskim odbiorcom z przekładów) opowieści o „zbrodni i karze” — wyjątkami potwierdzającym regułę?⁶²

łem przedstawienia — traktować ten dorobek jako uniwersalny? Z pewnością rację ma anonimowy autor notki poświęconej spektaklowi Seweryna, piszący o hermetyczności sztuk Szekspira (zob. „*Szekspir Forever!*” *Czy rzeczywiście spektakl dla wszystkich?*, Wiadomości24.pl 9.01.2012, <https://bit.ly/2TqSEeQ>, dostęp: 15.05.2021). Czy zatem dramaturgia szekspirowska ma charakter elitarny, podczas gdy sam teatr — jako medium — staje się w coraz większym stopniu (w myśl „teatralnych barbarzyńców”) egalitarny, w rozumieniu: zaangażowana społecznie przestrzeń komunikacji, nadążająca na rzeczywistością, w który funkcjonuje? (zob. A. Głowacka, *Barbarzyńcy w teatrze. Strategie artystyczne Moniki Pęcikiewicz, Moniki Strzępki i Wiktora Rubina*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2, s. 76).

⁶⁰ Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *idem, Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 5. *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 23. Praktyka taka nie pozostaje obojętna aksjologicznie, albowiem — co podkreśla Głowiński — tekst cytujący nie tylko zostaje podporządkowany cytowanemu, ale też staje się autorytatywny za jego sprawą (*ibidem*).

⁶¹ Zob. *Życie generalnie jest do bani. Wywiad z Claudią Torres i Jackiem Krawczykiem*, „Zbrodnia w Bibliotece” 26.07.2010, <https://bit.ly/3hRhkqi> (dostęp: 15.05.2021).

⁶² W tej sytuacji trudno oczekiwać, aby jakościową (a nie jedynie ilościową, wyrażającą się ewentualną publikacją pokonkursowej antologii) zmianę przyniosły Kryminalne Warsztaty Literackie, organizowane przy wrocławskim Międzynarodowym Festiwalu Kryminału; w 2016 roku tematem konkursu na powstałe w ich ramach najlepsze opowiadanie kryminalne była twórczość inspirowana dramaturgią Szekspira (zob. <http://festiwal.portalkryminalny.pl/warsztaty-literackie.html>, dostęp: 15.05.2021). Inicjatywa ta zdaje się przejawem tendencji do „jubilatyzacji kultury” (określenie Kazimierza Wyki przywołane przez Jakuba Z. Lichańskiego podczas panelowej dyskusji w ramach sesji naukowej „Szekspirowskie tropy w kryminale”). Należy bowiem pamiętać, iż jedynie innowacja pozwala odnowić tradycję, gdyż umożliwia traktowanie przeszłości jako „żywej”; dzięki temu może zrodzić się dialog między tym, co jest naśladowane, i naśladowującym. W wypadku konwencjonalności obieranych rozwiązań artystycznych taki dyskurs z przeszłością nie następuje.

Bibliografia

Teksty

- Brown D., *Kod Leonarda da Vinci*, przeł. K. Mazurek, Albatros, Warszawa 2004.
- Carrel J.L., *Szyfr Szekspira*, przeł. A. Grabowski, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Carrel J.L., *Wciąż mnie prześladują*, przeł. A. Grabowski, Świat Książki, Warszawa 2011.
- Gooden P., *Alms of Oblivion*, Carroll & Graf Publishers, New York 2003.
- Gooden P., *An Honorable Murderer*, Carroll & Graf Publishers, New York 2005.
- Gooden P., *Kres królów*, przeł. J. Żuławnik, Wydawnictwo Mira, Warszawa 2015.
- Gooden P., *Mask of the Night*, Carroll & Graf Publishers, New York 2004.
- Gooden P., *Śmierć nocy letniej*, przeł. J. Żuławnik, Wydawnictwo Mira, Warszawa 2015.
- Gooden P., *Śmiertelny sen*, przeł. J. Żuławnik, Wydawnictwo Mira, Warszawa 2015.
- Joe Alex [właśc. M. Słomczyński], *Cicha jak ostatnie tchnienie*, Elipsa, Warszawa 1991.
- Kaczyńska M., *Romeo i Julia z Łomży*, Oficyna Wydawnicza „Stopka”, Łomża 2008.
- Konecka E., *Ogrody Szekspira*, Instytut Wydawniczy Kreator, Białystok 2003.
- Krawczyk A., *Noc zimowego przesilenia*, Szara Godzina, Katowice 2014.
- Krawczyk A., *Śmierć to rzecz straszna*, [w:] M. Guzowska, A. Krawczyk, A. Michałowska, *Mordercze miasta*, Szara Godzina, Katowice 2012, s. 209–230.
- Kwaśniewski K. [właśc. M. Słomczyński], *Ciemna jaskinia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1968.
- Kyrzc K. jr., Walczak M.J., *Granie na czekanie*, [w:] *City 3. Antologia polskich opowiadań grozy*, red. M. Grzywacz, K. Kyrzc jr., P. Nowakowski, Wydawnictwo FORMA, Szczecin 2016, s. 218–226.
- Lach E., *Romeo, Julia i błąd szeryfa*, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Pearl M., *Klub Dantego*, przeł. A. Wojtasik, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Ponimirski Ż., *Ani Teatryk, ani Gęś, a już na pewno nie Zielona zmuszony jest przedstawić nowy dylemat Hamleta*, „Lux” 2015, nr 2, s. 21–22.
- Ponimirski Ż., *Ani Teatryk, ani Gęś, a już na pewno nie Zielona zmuszony jest przedstawić Prezydent (nieznany rękopis Szekspira o którym badacze utrzymują, że powstał między Hamletem a Makbetem)*, „Lux” 2015, nr 2, s. 19–20.
- Shakespeare W., *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*, N. Trubner and Co., London-Krefeld 1869.
- Shakespeare W., *Tytus Andronikus*, przeł. L. Ulrich, Świat Literacki, Warszawa 2000.
- Strękowska-Zaremba M., *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa*, W.A.B., Warszawa 2010.
- Witkowski M., *Drwal*, Świat Książki, Warszawa 2011.

Opracowania

- Antonik D., *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 62–76.
- Axer J., *Rola kryptocytatów z literatury łacińskiej w polskojęzycznej twórczości Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1–2, s. 167–177.
- Balcerzan E., *O nowatorstwie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004.
- Bate J., *Enter Ariel, Invisible*, [przedmowa do:] J. Taymor, *The Tempest: Adapted from the Play by William Shakespeare*, Penn & Teller, New York 2010, s. 7–11.
- Bielak T., *Proza Macieja Słomczyńskiego (Joe Alexa)*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy, Katowice 2008.
- Bloom H., *Shakespeare. The Invention of the Human*, Riverheads Book, New York 1998.
- Boguta G., *Rynek książki w Polsce*, „Notes Wydawniczy” 1996, nr 12, s. 7–12.

- Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, red. R. Shaughnessy, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Chrabąszcz M., *Szekspir w szkole (ujęcie kognitywne)*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 388–404.
- Damrosch D., *How to Read World Literature*, John Wiley & Sons-Blackwell, Chichester 2009.
- Damrosch D., *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 367–380.
- Eco U., *Foreword*, [w:] O. Calabrese, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, przeł. z wł. na ang. Ch. Lambert, Princeton Legacy Library, Princeton 1992, s. VII–X.
- Elsom J., *The Englishness of Shakespeare*, [w:] *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, red. A. Cetera-Włodarczyk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 421–425.
- Fadaee E., *Symbols, Metaphors and Similes in Literature: A Case Study of "Animal Farm"*, „Journal of English and Literature” 2, 2011, s. 19–27.
- Fromilhague C., *Les Figures de Styles*, Nathan, Paris 1995.
- Gibińska M., *William Shakespeare — Geniusz i Zagadka*, [wstęp do:] W. Shakespeare, *Komedie*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 2012, s. 13–16.
- Głowacka A., *Barbarzyńcy w teatrze. Strategie artystyczne Moniki Pęcikiewicz, Moniki Strzępki i Wiktora Rubina*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2, s. 75–93.
- Głowiński M., *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, [w:] *idem, Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 3. *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Universitas, Kraków 1998, s. 24–42.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, [w:] *idem, Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 5. *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000, s. 5–33.
- Jung D., *Polscy tłumacze „Hamleta” (1797–1997)*, [w:] W. Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, przeł. R. Długołęcki, Arspol–Melanż–Zeszyty Literackie, Bydgoszcz-Gniezno-Warszawa 2013, s. 223–225.
- Klukowski B., Tobera M., *W tym niezwykłym czasie. Początki transformacji polskiego rynku książki (1989–1995)*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2013.
- Kornaś T., *Makbet wielkiego miasta*, „Didaskalia” 2004, nr 64, s. 2–5.
- Kowalski T., *Pre(-)tekst — Szekspir Mai Kleczewskiej*, [w:] *Shakespeare 2014. W 450. rocznicę urodzin*, red. K. Kujawińska-Courtney, M. Sosnowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 173–184.
- Kubicka H., *Szukając Baker Street 221B. Podróże śladami książek i filmów w kontekście kultury popularnej i mediów*, [w:] *Związki i rozwiązania. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, red. A. Gemra, H. Kubicka, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 129–143.
- Lanier D., *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Latawiec K., *Mówienie Szekspirem w publicystyce PRL-u*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 339–357.
- Leśmian B., *Poeta*, [w:] *idem, Wybór poezji*, oprac. R. Matuszewski, PIW, Warszawa 1987, s. 209.
- Majerowicz G., *Księgarstwo*, „Notes Wydawniczy” 1996, nr 12, s. 14–15.
- Markiewicz H., *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, PIW, Warszawa 1976.
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, [w:] *idem, Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, PWN, Warszawa 1989, s. 198–228.

- Markowski M.P., *Przyjaźń, histeria, melancholia*, [w:] *idem*, *Życie na miarę literatury. Eseje*, Homoini, Kraków 2009, s. 61–86.
- Nabokov V., *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Aletheia, Warszawa 2000.
- Nowak A., Dolata D., Markowski M., *Wstęp*, [w:] *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski, E-naukowiec, Lublin 2014, s. 7–8.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 95–116.
- Nycz R., *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] *idem*, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 247–292.
- O’Neill S., *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard*, Bloomsbury Publishing Plc, London-New York 2014.
- Popczyk-Szczęśna B., *Czy Szekspir jest dramatopisarzom do szczęścia potrzebny?... Nawiązania do utworów Szekspira w dramacie polskim po 1989 roku*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 175–187.
- Prescott P., *Shakespeare and Popular Culture*, [w:] *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, red. M. De Grazia, S. Wells, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 269–284.
- Schopenhauer A., *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, przeł. B. i Ł. Konorscy, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Sinko G., *Old Vic — teatr w służbie społecznej*, „Nowa Kultura” 1961, nr 7, s. 4.
- Szwajcer P., *Kilka uwag o ostatnim dziesięcioleciu*, „Notes Wydawniczy” 1997, nr 1, s. 5–8.
- Ślady Szekspira. *Jego dzieło w literaturze i teatrze*, red. M. Stankiewicz-Kopeć, K. Zabawa, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2018.
- Vincenz S., *O książkach i czytaniu*, [w:] *idem*, *Po stronie dialogu*, t. 1, PIW, Kraków 1983, s. 64–86.
- Werpachowska A., *Retoryka jako sposób myślenia o tekście*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 123–125.
- Wierzba P., *Edukacja w czasach popkultury. Pedagogika kultury popularnej we współczesnej praktyce edukacyjnej*, „Terazniejszość — Człowiek — Edukacja” 18, 2015, nr 2, s. 23–36.
- Wysling H., *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am „Erwählten“*, [w:] *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Mann*, red. P. Scherrer, H. Wysling Francke, Bern 1967, s. 258–324.
- Zaniewska E., *Stylotwórcze funkcje wybranych kategorii słownictwa w twórczości Michała Witkowskiego*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2011, nr 11, s. 295–314.
- Zeller I., *Szekspir na łamach „Czasu” (1885–1905)*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 329–338.
- Żurowski A., *Czytając Szekspira*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, [b.m.w.] 1996.
- Żurowski A., *Dno*, [w:] *idem*, *Czytając Szekspira*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, [b.m.w.] 1996, s. 255–263.
- Żurowski A., *Myślenie Szekspirem*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1983.

Źródła internetowe

- DeMain B., *11 Populars Songs That Reference Shakespeare*, mental_floss 11.07.2012, <https://bit.ly/2TjhNYE> (dostęp: 15.05.2021).

- Ghita L., *Reality and Metaphor in Jane Howell's and Julie Taymor's Productions of Shakespeare's "Titus Andronicus"*, „Comparative Literature and Culture” 6, 2004, <https://bit.ly/3BjZTWT> (dostęp: 15.05.2021).
- Hofmann A., *Agnieszka Krawczyk „Dziewczyna z aniołem” — wolę diabły...*, Kriminalfantamania 17.03.2013, <https://bit.ly/3eyV5mQ> (dostęp: 15.05.2021).
- Kilka powieści inspirowanych Szekspirem*, granice.pl 6.05.2014, <https://bit.ly/2VZw2mw> (dostęp: 15.05.2021).
- Krempa S., [rec. Jennifer Lee Carrell, *Szyfr Szekspira*], granice.pl, <https://bit.ly/3xTc2Qt> (dostęp: 15.05.2021).
- lacerta, „*Romeo i Julia*” — *William Shakespeare*, Lubimyczytać.pl 12.10.2015, <https://bit.ly/2UiArk9> (dostęp: 15.05.2021).
- Liwia, „*Romeo i Julia*” — *William Shakespeare*, Lubimyczytać.pl 11.04.2010, <https://bit.ly/36KZoXV> (dostęp: 15.05.2021).
- Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000*, red. K. Kujawinska-Courtney *et al.*, 2016, http://www.ossolineum.com.pl/images/2007_02_27_09_05_PBS.pdf (dostęp: 15.05.2021).
- „*Romeo i Julia*” — *powtórka, streszczenie z lektury*, Onet.pl, <https://bit.ly/3zegvrx> (dostęp: 15.05.2021).
- „*Romeo i Julia*” — *streszczenie*, Ściaga.pl, <https://bit.ly/3wOjknh> (dostęp: 15.05.2021).
- „*Romeo i Julia*”. *Streszczenie krótkie*, Bryk.pl, <https://bit.ly/3BjnUxn> (dostęp: 15.05.2021).
- Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 3 lipca 2007 roku zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół, Dz.U. z 2007 r. Nr 123, poz. 853, <https://bit.ly/36IHHs5> (dostęp: 15.05.2021).
- Strzelecka D., *Recenzja: „Mordercze miasta” Marta Guzowska, Agnieszka Krawczyk, Adriana Michalewska*, poprostuksiazki.eu 11.12.2012, <https://bit.ly/3kyByqz> (dostęp: 15.05.2021).
- „*Szekspir Forever!*” *Czy rzeczywiście spektakl dla wszystkich?*, Wiadomości24.pl 9.01.2012, <https://bit.ly/2TqSEeQ> (dostęp: 15.05.2021).
- Zasacka Z., *Czytelnictwo dzieci i młodzieży. Streszczenie raportu końcowego z badania*, Warszawa 2014, <http://eduentuzjasci.pl/images/stories/publikacje/ibe-raport-badanie-czytelnictwo-streszczenie.pdf> (dostęp: 15.05.2021).
- Życie generalnie jest do bani. Wywiad z Claudią Torres i Jackiem Krawczykiem*, „Zbrodnia w Bibliotece” 26.07.2010, <https://bit.ly/3hRhkqi>; <http://festiwal.portalkryminalny.pl/warsztaty-literackie.html> (dostęp: 15.05.2021).

Filmografia

- Burza (The Tempest)*, reż. J. Taymor, USA 2010.
- Dallas (Dallas)*, reż. D. Adair *et al.*, USA 1978–1991.
- Ranczo*, reż. W. Adamczyk, Polska 2006–2016.
- Simpsonowie (The Simpsons)*, reż. C. Baeza, USA 1989–.
- Szekspir Forever!*, monodram Andrzeja Seweryna, 2012.

Audycje radiowe

- Wakar J., *Szekspir może być groźną pułapką!*, audycja z cyklu „Sezon na Dwójkę” 23.07.2012, <https://bit.ly/2UtrQuTa> (dostęp: 9.02.2021).

Spektakle teatralne

Burza, reż. M. Kleczewska, premiera: Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 4 lutego 2012.

Makbet, reż. M. Kleczewska, premiera: Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 4 grudnia 2004.

Sen nocy letniej, reż. M. Kleczewska, premiera: Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 11 lutego 2006.

Shakespearean Elements in Polish Crime Fiction (Reconnaissance)

Summary

Taking into consideration the variety of Shakespearean elements both in world and Polish literature, it is hard to resist the impression that it is the phenomenon without which European culture would be impossible to imagine. At the same time, the writer — whose works not only constitute an important part of Western culture and determine its canon, but also have an influence on current, globalised culture — is perceived as a “dangerous trap”. The above-mentioned danger seems to derive, paradoxically, from the ubiquity of Shakespeare’s works, which are used as a point of reference for modern stories and sometimes treated instrumentally as the “culture brand”. However, it is important to determine if the reception of Shakespeare — present in the socio-cultural aesthetics as well as in the area of paratheatrical avant-garde — among Polish audience is followed by the pop-cultural assimilation of his works.

The success on the market of crime fiction whose authors relate to Shakespeare’s works implies the *reductio ad absurdum* question: how much of Shakespeare remains in these Shakespearean inspirations? Are they really inspirations or is Shakespeare only the brand-author who, due to his name, elevates a given text on the cultural level? If that was the case, we would be experiencing the branding after the pattern of culturally imposed stereotypes. They are in turn assimilated by the popular culture and have a significant impact on the everyday behaviours of the readers — including their attitude towards the past. Thus, tracking the Shakespearean traces within this cultural circuit usually remains a “wishful thinking”, while countless Polish stories (or the ones that the readers know from translations into the Polish language) about “crime and punishment” are the exceptions that prove the rule.

Adriana Sara Jastrzębska

ORCID: 0000-0003-0794-1383

Uniwersytet Jagielloński

Narkopowieść latynoamerykańska: rzeczywistość z Szekspirem w tle

Słowa kluczowe: Kolumbia, narkobiznes, powieść kryminalna, narkopowieść

Keywords: Colombia, drug trafficking, narco, crime fiction, narconovel

Gdyby William Szekspir tworzył współcześnie, byłby zafascynowany Ameryką Łacińską. Dla miłośnika mocnych sensacyjnych tematów, takich jak władza, ambicja, zdrada i zbrodnia, dla autora niestroniącego od przekraczania subtelnej granicy między rzeczywistością a fantastyką, twórcy złożonych, niejednoznacznych charakterów ludzkich Ameryka Łacińska ze swoją historią dyktatur, rewolucji, utopii i ich spektakularnych upadków stanowiłaby bowiem niewyczerpane źródło inspiracji. Zważywszy na rolę, jaką odgrywał teatr w XVI i XVII wieku, sądzę też, że tworzący współcześnie Szekspir sięgałby po gatunki i konwencje popularne, w tym w pierwszej kolejności powieść kryminalną, zwłaszcza w tej jej odmianie, która funkcjonuje w Ameryce Łacińskiej i wyrasta z jej specyficznych uwarunkowań historycznych, społecznych i kulturowych. Szekspira przecież bardziej interesowały emocje zbrodniarza i sama zbrodnia niż intelektualna praca nad jej wykryciem i wyjaśnieniem.

Te fascynacje i wybory niechybnie doprowadziłyby współczesnego Szekspira do opowieści ze świata narkobiznesu: tego obszaru działania późnego kapitalizmu, w którym jego własne cechy, groteskowo wyolbrzymione i zniekształcone, dają początek przerażającej rzeczywistości¹. Świat dramatów Szekspira to świat przekraczania norm i wkraczania w ten tajemniczy i nieprzewidywalny obszar, który

¹ Na określenie tej fazy kapitalizmu i specyficznych dla niej praktyk meksykańska autorka Sayak Valencia używa słowa „gore”, zapożyczonego ze świata filmów z krwawą przemocą na pierwszym planie. Zob. *eadem*, *Capitalismo gore*, Barcelona 2010.

kryje się poza nimi. To także świat potężnych emocji i namiętności, świat ekstremów tam, gdzie chodzi zarówno o sukcesy, jak i spektakularne upadki. Konflikty rodzinne i moralne dylematy, błędy przynoszące dramatyczne konsekwencje, kwestie lojalności czy zdradzonych przyjaźni i przemoc podobne do tych, o których pisze Szekspir w *Hamlecie*, *Makbecie*, *Królu Learze* czy *Otellu*, znajdują dziś swe odbicie w swoistej kulturze narkobiznesu², z której rodzi się narkopowieść, będąca centralnym tematem tego artykułu.

Specyfika powieści kryminalnej w Ameryce Łacińskiej

Nim jednak przejdziemy do narkopowieści jako takiej, warto powiedzieć parę słów o specyfice konwencji kryminalnej w literaturze latynoamerykańskiej. Powieść kryminalna zawsze jest bowiem owocem konkretnego momentu historycznego oraz określonej sytuacji społeczno-politycznej. W Europie utwory tego gatunku opowiadające o przekraczaniu norm prawa i porządku paradoksalnie zazwyczaj potwierdzały ich aktualność. Amerykańska czarna powieść z czasów wielkiego kryzysu już pokazuje świat, którego porządek jest tylko pozorny, a pod nim kryje się wszelkiego typu zepsucie, zło i korupcja. Powieść kryminalna w Ameryce Łacińskiej wychodzi z kolei z założenia — mówiąc w ogromnym uproszczeniu — że jakkolwiek stały i stabilny porządek prawny nie istnieje. Pod koniec XX wieku w poszczególnych krajach regionu pojawia się tak zwana nowa powieść kryminalna (*neopolicial*), w której enigma, tajemnica do rozwikłania zostaje odesłana na drugi plan, a istotniejsze niż odkrycie, kto dokonał zbrodni, jest wyjaśnienie dlaczego. Głównym motywem zbrodni stają się różnice wewnątrz społeczeństwa. *Neopolicial* jest więc w Ameryce Łacińskiej gatunkiem swoiście „zaangażowanym”, narzędziem pozwalającym diagnozować stan społeczeństwa. Odbija rzeczywistość, nierzadko inspirując się prawdziwymi wydarzeniami i autentycznymi zbrodniami. Wprowadza do powieści oralność; dominuje dialog lub monolog bohatera, a postaci charakteryzowane są poprzez swój idiolekt. Ponieważ postać zarówno detektywa, jak i policjanta działającego wyłącznie w służ-

² Pojęcie narkokultury jest niezwykle złożone i doczekało się już publicystycznych i naukowych opracowań. Narkokultura to „kultura, w której dobre jest wszystko, co pozwala wyjść z biedy”, kultura ostentacyjnej konsumpcji i zabawy, kultura przepychu i kiczu. Dotyczy przede wszystkim wzbogaconych na handlu narkotykami przedstawicieli uboższej części społeczeństwa, którzy aspirują do stylu życia warstw wyższych, czyniąc to w sposób przerysowany niejednokrotnie do granic groteski. Jednocześnie widać jej mocne zakorzenienie w ludowości i ludowym sposobie postrzegania świata (obyczajowość, religijność). W oczywisty sposób częścią tej kultury jest przemoc i plemienne rozumienie takich pojęć, jak lojalność czy honor. Narkokultura ma też swój język, szczególnie bogaty w słownictwo związane z narkotykami, bronią i zadawaniem śmierci. Na temat narkokultury zob. O. Rincón, *Todos llevamos un narco adentro-un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad*, „MATRZes” 7, 2013, nr 2, s. 1–33, <https://bit.ly/3zaRNhq> (dostęp: 15.07.2021); M. Zawierzeniec, *Las voces sordas. El capital creativo del México contemporáneo en su contexto socio-cultural (1985–2015)*, Warszawa 2016, s. 197–220.

bie prawa to byty obce realiom latynoamerykańskim, *neopolicial* niejednokrotnie osadza w roli „detektywa” intelektualistę — pisarza, dziennikarza, profesora, a jeśli już policjanta-detektywa, to z ambicjami literackimi³. Często też opowiada historię zbrodni z punktu widzenia ofiary lub sprawcy. Oddaje głos tym, którzy w oficjalnych dyskursach bywają zmarginalizowani. Można wręcz mówić o swoistej „komercjalizacji marginesu” w literaturze latynoamerykańskiej ostatnich dekad. Jednocześnie nowa powieść kryminalna podkreśla nieufność wobec prawa i wymiaru sprawiedliwości. Odrzuca też koncepcję jedynej, obiektywnej prawdy⁴.

Nowa powieść kryminalna w poszczególnych krajach Ameryki Łacińskiej ma swoją specyfikę; dostosowuje się do lokalnych uwarunkowań i tradycji literackiej. Dlatego też tak zwana narkopowieść pojawia się najpierw w krajach najmocniej i najwcześniej dotkniętych problemem narkotykowym, z czasem rozprzestrzeniając się w regionie tak, jak rozprzestrzenia się przestępczość z nim związana. Najpierw pojawia się w Kolumbii, już w latach siedemdziesiątych, a szczególnie intensywnie tuż po upadku wielkich karteli, w ostatniej dekadzie XX wieku i pierwszej XXI. W ostatnich latach narkopowieść rozwija się przede wszystkim w Meksyku, bo też tam jest dziś centrum narkobiznesu i związanej z nim przemocy.

Definicja i cechy narkopowieści

Większość moich spostrzeżeń na temat narkopowieści jako podgatunku kryminału opiera się jednak na badaniach powieści kolumbijskich, ponieważ stanowi ona już zamknięty korpus. Temat wprawdzie nie zniknął, ale powieści publikowane po 2010 roku nie są już faktycznymi literackimi przedstawieniami apogeum ery narkobiznesu, lecz proponują bardziej psychologiczne lub historyczne podejście do spuścizny po tamtej epoce. Choć można już wyciągnąć wstępne wnioski na temat konwencji *narco* w innych krajach, mają one jednak prowizoryczny charakter, bo wciąż przybywa materiału do analizy.

Polskim odbiorcom narkopowieść jest mało znana, gdyż znakomita większość kolumbijskiego i meksykańskiego korpusu nie została u nas wydana. Spośród narkopowieści kolumbijskich opublikowano w naszym kraju dwie najbardziej znane na świecie, to jest *Matkę Boską płatnych morderców* (*La Virgen de los sicarios*, 1994; wyd. pol. 2005) Fernando Vallejo i *Rosario Tijeras* (1999; wyd. pol. 2007)

³ Zob. A.S. Jastrzębska, *Novela criminal colombiana: muerte como marca comercial*, „Fragmentos: Revista de Lingua e Literatura Estrangeiras” 22, 2014, nr 1, s. 95–108.

⁴ Por. J.F. Nogueroł, *Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino*, „Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura” 2006, nr 15, <https://bit.ly/3kAxhD0> (dostęp: 15.07.2021). Nogueroł proponuje określenie „neopolicial”, natomiast polska badaczka współczesnej literatury latynoamerykańskiej, Nina Pluta, używa w odniesieniu do tego typu literatury terminu „konwencja pseudokryminalna” lub „efekt pseudokryminalny”. Zob. *eadem*, *La sombra del crimen. De la influencia del género crominal en la narrativa hispanoamericana del cruce de los milenios*, Kraków 2012, s. 40–59.

Jorge Franco, ponadto *Delirio* (2004; wyd. pol. 2005) Laury Restrepo, *Lamparta w słońcu* (*Leopardo al sol*, 1993; wyd. pol. 2005) tej samej autorki oraz *Hałas spadających rzeczy* (*El ruido de las cosas al caer*, 2011; wyd. pol. 2013) Juana Gabriela Vásqueza. Narkopowieści meksykańskie choćby tak znanych na świecie autorów jak Elmer Mendoza, Yuri Herrera czy Juan Pablo Villalobos w Polsce pozostają nieznane⁵.

Tak zwana narkopowieść jest nie tyle gatunkiem, ile podgatunkiem lub pochodną powieści kryminalnej, charakteryzującą się pewną konwencją i związaną z nią poetyką⁶. Narkopowieść definiujemy jako tę odmianę powieści kryminalnej czy — trafniej — czarnej powieści, w której narkobiznes (szeroko rozumiany: nie tylko jako handel, ale także, a może przede wszystkim, jako źródło szybkiego i spektakularnego wzbogacenia się) i jego szeroko pojęte konsekwencje społeczne i kulturowe determinują konfigurację świata przedstawionego w powieści. W różny sposób wpisuje się w literaturę gatunkową i różna jest jej relacja z tak zwaną literaturą wysoką. W Kolumbii na przykład rodzi się ona jako dziecko literatury faktu i tak zwanej powieści o przemocy, odmiany literatury wysokoartystycznej; jej związki z gatunkiem kryminału są luźniejsze i dyskusyjne, bo w Kolumbii kryminału jako gatunku nigdy nie ceniono, autorzy nie podpisują się więc otwarcie pod tą tradycją⁷. Niemniej, analizując korpus kilkunastu narkopowieści kolumbijskich, możemy zaobserwować pewien zestaw cech charakterystycznych:

— świat przedstawiony oparty na kontrastach i dychotomiach oddających te napięcia, które istnieją w społeczeństwach latynoamerykańskich i do pewnego stopnia przyczyniły się do rozwoju narkobiznesu;

— antyrealistyczne zniekształcenie bohatera i jego otoczenia przez hiperbolizację lub rozmaity stopień mityzacji (demityzacji), w której pobrzmiewają echa prymitywnego, ludowego postrzegania rzeczywistości⁸;

⁵ W ostatnim czasie obserwuje się pewne zainteresowanie wśród polskich wydawców najnowszą literaturą kryminalną z Meksyku, co może zmienić tę sytuację. W 2016 ukazała się na przykład powieść Martina Solaresa *Nie przysyłajcie kwiatów* (*No manden flores*) w przekładzie Tomasza Pindla. O rzeczywistości przemocy związanej z narkobiznesem w Meksyku częściowo traktuje też powieść Roberto Bolaño *2666* (wyd. pol. 2012).

⁶ Konwencję rozumiemy tu jako zespół reguł rządzących konfiguracją świata przedstawionego, dobór składników dzieła, ich hierarchizację, funkcje i relacje z innymi elementami utworu. Mówiąc o poetyce, mamy zaś na myśli przede wszystkim językowy i estetyczny wymiar narkopowieści.

⁷ Najbardziej znanym przedstawicielem nurtu *novela de la violencia*, czyli powieści o przemocy, jest Gabriel García Márquez, autor takich powieści, jak *Szarańcza* i *Zła godzina*. Zob. M.H. Rueda, *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*, Madrid 2011. O powieści kryminalnej w Kolumbii pisze zaś Hubert Pöppel w monografii *La novela policíaca en Colombia* (2001). W niniejszej pracy, wbrew kolumbijskim kontrowersjom, a zgodnie ze stanowiskiem współpracujących tu badaczy, traktujemy narkopowieść jako odmianę czarnej powieści.

⁸ Ten aspekt narkopowieści pozwala niekiedy dostrzec jej pokrewieństwo z realizmem magicznym, zakorzenienie w tej samej wizji świata i mentalności, różniące się jedynie stopniem nowoczesności *entourage`u*.

— intermedialność: dialog z innymi mediami (kino, telewizja) i ogólniej — kulturą masową;

— bezpośrednie uczestnictwo, wyrażane zwykle przez narrację pierwszoosobową;

— echa oralności w narracji;

— różnorodność rejestrów i stylów, która pozwala interpretować narkopowieść jako dynamiczną konfrontację różnych paradygmatów kulturowych⁹.

Zwłaszcza ta ostatnia cecha sprawia, iż narkopowieść jest uznawana za podgatunek estetycznie i etycznie kontrowersyjny, tym bardziej że nawiązuje pewien dialog z tak zwaną narkokulturą (estetyką, obyczajowością i aksjologią środowisk związanych z narkobiznesem). Bywa, iż narkopowieści, pisane przez uznanych w kraju i na świecie pisarzy, utwory o wysokiej jakości artystycznej, sąsiadują na rynku wydawniczym z produktami rzeczowej narkokultury: wspomnieniami skruszonych członków karteli, dawnych *miss* uwikłanych w brudne interesy, biografiami słynnych *narcos* (narkotykowych bossów) lub książkami dziennikarzy czy socjologów badających te zjawiska z perspektywy właściwej dla swych profesji¹⁰. Istnieje też wyraźne pokrewieństwo między narkopowieścią a kulturą masową i jej sztandarowym produktem w Ameryce Łacińskiej: telenowelą. Spośród rozlicznych seriali o „życiu i twórczości” narkotykowych bossów część inspirowana jest powieściami lub przynajmniej zapożycza ich tytuły, na przykład *Rosario Tijeras* czy *Królowa Południa*.

Szekspirowskie echa w narkopowieści

Trudno mówić o bezpośrednich intertekstualnych nawiązaniach do twórczości Szekspira w narkopowieści¹¹. To raczej rzeczywistość, z której czerpie ten pod-

⁹ W przypadku Kolumbii, kraju aspirującego do miana „ojczyzny gramatyków”, jest to przede wszystkim przeniesienie na grunt literackiej fikcji pozaliterackich sporów o rację bytu kultury popularnej, ludowej w stosunku do kultury wysokiej, elitarnej, sporu kulturalnego centrum reprezentowanego przez wykształcone elity i prowincji rozciągającej się poza stolicą. W Meksyku ten geograficzny i regionalny wymiar ścierania się paradygmatów kultury jest jeszcze bardziej widoczny, gdyż pierwotnie kontrowersje kulturowe wiązały się z rywalizacją na linii miasto Meksyk, czyli stolica, a północ kraju, gdzie narodziła się meksykańska narkopowieść.

¹⁰ Ten typ literatury o narkobiznesie, o zróżnicowanej wartości poznawczej i artystycznej, pojawił się również w Polsce. Ukazały się na przykład książki *Księgowy mafii* (2010), wspomnienia Roberta, brata Pablo Escobara i księgowego kartelu, oraz *Kochając Pabla, nienawidząc Escobara* (2017), wspomnienia kochanki Escobara, Virginii Vallejo. Istnieją również ciekawe prace dziennikarzy, chociażby *El Narco* (2012) Ioana Grillo, *Ameksyka* Eda Vulliamy’ego (2012), reportaże z północy Meksyku, ze strefy przygranicznej z USA czy *Zero, zero, zero* (2014) Roberto Saviano o kokainie i związanym z nią przemyśle.

¹¹ Szekspir nie wydaje się szczególnie popularnym literackim punktem odniesienia w Ameryce Łacińskiej. Być może należy to tłumaczyć mocnym zakorzenieniem całego świata hiszpańskojęzycznego w tradycji cervantesowskiej i hiszpańskiego Złotego Wieku. Obserwacje te nie aspi-

gatunek czy typ powieści, jest tutaj szekspirowska. Świat narkobiznesu i jego kultura są szekspirowskie *par excellence*: praktycznie nieobecne jest tam nowoczesne prawo, są za to silne emocje, namiętności, wszechobecna przemoc i zależności niemal feudalne. Kartel to często królestwo: *capo* jest królem, a poszczególne osoby na różne sposoby wpisujące się w jego działalność to trybiki w maszynie, która działa, by umacniać „królewską” władzę. Narkobiznes i związana z nim przemoc przybierają też niejednokrotnie szalenie teatralne formy, potwierdzając, że „cały świat to scena”. W związku z tym mówię raczej o echach szekspirowskich lub duchu Szekspira niż tropach, motywach czy nawiązaniach jako takich.

Jedną z płaszczyzn, na których objawia się ta „szekspirowskość” tematyki, to kwestia władzy, jak w *Makbecie* czy *Juliuszu Cezarze*. Narkokultura to w dużej mierze kult jednostki, mamy tu do czynienia z całym swoistym panteonem antybohaterów romantycznych, nazywanych często i charakteryzowanych przez swoją „funkcję”: *El Rey* (Król), *El Capo* (Szef) czy *Comandante Paraiso* (Komendant Raj). W tych postaciach literackich rozpoznajemy cechy prawdziwych słynnych *narcos*: Pablo Escobara czy Chapo Guzmána, by wspomnieć tylko o tych najślawniejszych¹². W narkopowieści meksykańskiej te postaci ze szczytu narkobiznesu często są w centrum, podczas gdy narkopowieść kolumbijska pokazuje raczej dół hierarchii. I o ile narkopowieść w Kolumbii skupia się na procesie stawania się przestępcą, o tyle meksykańska pokazuje bohaterów w szczytowej formie lub przedstawia proces odwrotny — upadek.

Powieść *Fiesta en la madriguera* Juana Pabla Villalobosa pokazuje od wewnątrz świat, w którym żyje potężny narkotykowy baron. Narratorem jest jego siedmioletni syn. Logika i narracja dziecięca decydują o charakterze tej powieści: naiwne spojrzenie dziecka pozwala dostrzec, że świat władzy to również świat wiecznego strachu przed jej utratą. Chłopiec opowiada o swoim życiu w pałacu, o pieniądzach w rozmaitej walucie, których ojciec ma mnóstwo, o kosztownościach i o tym, jak bardzo trzeba to chronić, jakie zagrożenia czyhają w świecie na narkotykowego bossa i jego syna. Jednocześnie pozycja narkotykowego barona porównywana jest do pozycji króla, poprzez czytelne aluzje do koron i nakryć głowy, które wskazują, kto jest kim, a także poprzez nawiązania do znanej meksykańskiej piosenki *El Rey*. W ostatniej scenie dziecięcy narrator przygląda

rują jednak do rangi hipotezy naukowej, są luźnym spostrzeżeniem na podstawie jednostkowego doświadczenia piszącej te słowa. W powieści *El ruido de las cosas al caer* Juana Gabriela Vásquez Priscilla Gac-Artigas („*El ruido de las cosas al caer*” o *la reconstrucción de una era*, „*Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*” 4, 2015, nr 7, s. 175–176) dostrzega echa *Hamleta*, ale to szekspirowskie odniesienie nie odgrywa istotnej roli ani w interpretacji tekstu, ani w jej warstwie estetycznej. Wskazuje raczej na fakt, iż zarówno Szekspir, jak i Vásquez, w dwóch odrębnych epokach, operują tymi samymi archetypami i podobnie postrzegają ludzką naturę.

¹² Warto tu wspomnieć o dalekim pokrewieństwie takich narkopowieści z folklorystyczną twórczością poświęconą legendarnym przestępcom i bandytom, jak meksykańskie ludowe *corridos*, które w czasach wojen narkotykowych stają się *narcocorridos*.

się uciętym głowom dwóch hipopotamów z Liberii i z nudów planuje przyjęcie, na którym ukoronuje je koronami ze złota i diamentów¹³.

Również w powieści *Trabajos del reino*, której autorem jest Meksykanin Yuri Herrera, będącej historią pewnego Artysty, który trafia na „dwór” szefa kartelu, by układać *corridos*, czyli piosenki sławiące jego „życie i twórczość”, świat władzy to specyficzny mariaż kapitalizmu, którego symbolem są banknoty, globalizacji, symbolizowanej przez waluty i produkty pochodzące z różnych krajów, oraz kultury feudalnej. *Boss* mieszka w łącie królewskim pałacu i jawi się jako nadczołwiek, ktoś „innej krwi”, kogo wyjątkowość staje się widoczna już w sposobie bycia, wypełniania sobą przestrzeni, respektu, jaki wzbudza samym pojawieniem się. Jest królem, który chroni i ma moc obdarowywania poddanych dobrami, zależnie od ich zasług¹⁴.

Władza może być celem samym w sobie, ale może też być drogą do celu. W kolumbijskiej powieści *Comandante Paraíso*, autorstwa Gustavo Álvareza Gardeazábal, bohater, który z biednego wiejskiego półsieroty stał się potężnym i bogatym przywódcą kartelu, zostaje dobroczyńcą rodzinnego miasteczka, wspiera jego rozwój, a jednocześnie snuje plany „poprawienia świata”. Narkobiznes ma tu być swego rodzaju zemstą na systemie społeczno-politycznym Kolumbii. *Narcos* jawią się jako apostołowie społecznej sprawiedliwości, ci, którzy wyrównują rachunki w imieniu biednych i wykluczonych, narzucając swój porządek i tworząc nowe elity, zastępujące dotychczasowe. Program tej „dobrej zmiany” przewiduje też uzależnienie całych Stanów Zjednoczonych od kokainy w akcie zemsty za długoletnią kolonialną politykę wobec krajów latynoamerykańskich¹⁵.

Trzeci aspekt władzy pojawiający się w narkopowieści dotyczy skutków rządzenia. Na dłuższą metę władza i pieniądze demoralizują i niszczą. Powieść *Hijos de la nieve* José Libarda Porrasa to studium losów jednej rodziny, w której pewien młody chłopak decyduje się na „karierę” w kartelu. Rodzina szybko się bogaci, przeprowadza do lepszej dzielnicy, prowadzi coraz zamożniejsze życie, ale równocześnie dokonuje się destrukcja więzi między rodzicami a dziećmi, między rodzeństwem i przyjaciółmi¹⁶. Tak samo w innej kolumbijskiej powieści — *Cartas cruzadas*, której autorem jest Dario Jaramillo. Tutaj pewien profesor literatury, pracownik uniwersytetu, specjalista od modernizmu, postanawia poprawić swoją sytuację materialną, wchodząc w narkobiznes. Szybko się bogaci i równie prędko przychodzi mu za to zapłacić: staje się ofiarą, na którą polują konkurenci, jest zmuszony się ukrywać, traci wszystko, co miał, i wszystko, czym był¹⁷. Te dwa utwory najbardziej jawnie „moralizatorsko” traktują ten temat.

¹³ P.J. Villalobos, *Fiesta en la madriguera*, Barcelona 2010.

¹⁴ Y. Herrera, *Trabajos del reino*, Cáceres 2010.

¹⁵ G.Á. Gardeazábal, *Comandante Paraíso*, Bogotá 2002.

¹⁶ J.L. Porras, *Hijos de la nieve*, Bogotá 2000.

¹⁷ A.D. Jaramillo, *Cartas cruzadas*, Bogotá 1995.

W większości jednak, jak w *Makbecie*, ceną władzy jest zbrodnia — i tutaj dotykamy drugiego istotnego aspektu tej „szekspirowskiej” rzeczywistości narkobiznesu, którą ukazuje narkopowieść. Utrzymanie władzy odbywa się poprzez przemoc i zbrodnię. W powieści *Fiesta en la madriguera* siedmioletni narrator ujmuje to wprost: „To jak zawody. Koronę bierze ten, kto zgromadzi najwięcej trupów”¹⁸.

Przemoc i „produkcja śmierci” związana z narkobiznesem jest dziś swego rodzaju przemysłem, porównywanym przez badaczy do nazistowskiej maszyny śmierci, a jednocześnie zbrodnie te są szalenie teatralne, bo każda jest komunikatem, ma stanowić czytelne przesłanie dla innych. To nawet swoisty język: sposób zadania śmierci i umiejscowienie zwłok mają konkretne znaczenie, są informacją.

Paco Ignacio Taibo II, jeden z ważniejszych autorów meksykańskich kryminałów, podkreśla, że w Ameryce Łacińskiej rzadko osoba, która trzyma broń, jest tą samą, która pragnie śmierci ofiary¹⁹. Zbrodnia jest więc nie tyle aktem, ile procesem. Narkopowieść skupia się tymczasem na dwóch jego końcach: na szefach, którzy zlecają zabójstwa, a jeśli sami zabijają, to często spontanicznie i po to, by udowodnić swoją siłę, dominację i wszechmoc, oraz na płatnych mordercach, nazywanych w Kolumbii *sicarios*. To często bardzo młodzi ludzie, nawet dzieci (dziesięcio-, dwunasto- czy piętnastoletnie) pochodzące z najuboższych warstw społeczeństwa, zarabiające na życie jako swego rodzaju narzędzie do zabijania.

Powieść poświęcona temu zjawisku doczekała się nawet osobnej, choć kontrowersyjnej, etykiety: *novela sicaresca*. Jako przykład mogą tu posłużyć dwie najbardziej znane na świecie, w tym w Polsce, narkopowieści: *Matka Boska płatnych morderców* Fernanda Vallejo i *Rosario Tijeras* Jorge Franco oraz inspirowana prawdziwą postacią płatnego mordercy, który „odchodzi z zawodu”, *Sangre ajena* pisarza i dziennikarza Arturo Alape. Każdy z tych utworów ukazuje mechanizm zabijania na zlecenie: przede wszystkim całkowity brak relacji między zabójcą a ofiarą. Uzbrojony w pistolet *sicario* jest narzędziem, przedłużeniem ręki swego mocodawcy, ale nie wie nic ani o ofierze, ani o motywach zbrodni. To pozwala mu nie czuć się odpowiedzialnym za przelanie cudzej krwi.

W każdej z tych powieści wraca motyw specyficznej religijności młodocianych płatnych zabójców, którzy modlą się o skuteczność w działaniu, o powodzenie w zdobywaniu zleceń, święcą broń i naboje, a spowiadają się z uprawiania seksu z narzeczoną, otwarcie deklarując, że to poważniejszy grzech niż strzelanie do ludzi, bo zbrodnia obciąża sumienie tego, kto ją zleca²⁰.

Ostatni przykład zbrodni jako elementu szekspirowskiej rzeczywistości latioamerykańskiej wiąże się z tamtejszą swoistą kulturą przemocy. W powieści Laury Restrepo *Lampart w słońcu* dwie spokrewnione rodziny trwają w zadaw-

¹⁸ J.P. Villalobos, *op. cit.*, s. 29; jeśli nie podano inaczej, przeł. A.S.J.

¹⁹ J.F. Nogueroles, *op. cit.*

²⁰ F. Vallejo, *Matka Boska płatnych morderców*, przeł. M. Szafrńska-Brandt, Warszawa 2007; J. Franco, *Rosario Tijeras*, przeł. T. Pindel, Wołowiec 2005; A. Alape, *Sangre ajena*, Barcelona 2000.

nionym konflikcie (jak Capuleti i Montecchi w sztuce *Romeo i Julia*), w błędnym kole zbrodni i zemsty. Kiedy ktoś z jednej rodziny zabija członka drugiej, na oba rody spada swoista klątwa. Konflikt dziedziczą kolejne pokolenia. W rocznicę pierwszego zabójstwa rodzina zabitego mści się na którymś z mężczyzn z rodu zabójcy. Tamci po jakimś czasie dokonują zemsty i w ten sposób trwają w nieprzerwanym cyklu zbrodni, bo „za krew płaci się tylko krwią”, a w tym świecie jedyna sprawiedliwość to ta, której dokonuje się własną ręką, bo nie ma sędziego, adwokata ani sądu. Zbrodnia staje się rytuałem, mechanicznym wypełnianiem odwiecznego prawa²¹. Tutaj wprost mówi się o tym, co charakterystyczne dla narkopowieści i szalenie szekspirowskie — opiera się ona na koncepcji sprawiedliwości rozumianej tak, jak pewnie pojmowano ją w czasach Szekspira. Pomiędzy ofiarą a zabójcą nie stoi zinstytucjonalizowany porządek prawny.

Podsumowując to pobieżne omówienie, chcę podkreślić, że narkopowieść w Ameryce Łacińskiej jest w zasadzie produktem swoście szekspirowskiej rzeczywistości i kultury, choć sam William Szekspir jako autor nie bywa w niej przywoływany. Utwory, o których mowa, sytuują nas jednak w uniwersum z jednej strony ultranowoczesnym, z drugiej — niezmiernie archaicznym, przedstawiają paradygmat kultury obcej europejskiej tradycji powieści kryminalnej. Pozostaje więc zadać pytanie: czy kryminał, w którym nie chodzi o to, kto zabił, w którym świat zbrodni zdaje się rozkwitać, a świat prawa nie istnieje, jest wciąż kryminałem? Czy w przypadku latynoamerykańskiego wariantu powieści o zbrodni mamy do czynienia ze złamaniem, przemodelowaniem czy rozszerzeniem reguł gatunku i praw konwencji kryminalnej? Tłem dla tych literackich transgresji jest „szekspirowska” rzeczywistość, która okazuje się katalizatorem przemian w obrębie literackiej konwencji.

Bibliografia

Teksty

- Alape A., *Sangre ajena*, Seix Barral, Barcelona 2000.
Bolaño R., *2666*, przeł. K. Okrasko, J.W. Rajter, Muza, Warszawa 2012.
Escobar R., Fisher D., *Księgowy mafii*, przeł. G. Woźniak, Świat Książki, Warszawa 2010.
Franco J., *Rosario Tijeras*, przeł. T. Pindel, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2005.
Gardeazábal G.Á., *Comandante Paraíso*, Grijalbo, Bogotá 2002.
Grillo I., *El narco*, przeł. A. Górka, Wydawnictwo Remi, Warszawa 2012.
Herrera Y., *Trabajos del reino*, Periférica, Cáceres 2010.
Jaramillo A.D., *Cartas cruzadas*, Alfaguara, Bogotá 1995.
Porras J.L., *Hijos de la nieve*, Planeta, Bogotá 2000.
Restrepo L., *Delirio*, przeł. E. Morycińska-Dzius, Amber, Warszawa 2005.
Restrepo L., *Lampart w słońcu*, przeł. W. Ignas-Madej, Amber, Warszawa 2005.
Saviano R., *Zero, zero, zero*, przeł. J. Kluza, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2014.

²¹ L. Restrepo, *Lampart w słońcu*, przeł. W. Ignas-Madej, Warszawa 2005.

- Solares M., *Nie przysyłajcie kwiatów*, przeł. T. Pindel, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2016.
- Vallejo F., *Matka Boska płatnych morderców*, przeł. M. Szafrńska-Brandt, Muza, Warszawa 2007.
- Vallejo V., *Kochając Pabla, nienawidząc Escobara*, przeł. K. Okrasko, A. Ostrowska, Agora SA, Warszawa 2017.
- Vásquez J.G., *Halas spadających rzeczy*, przeł. T. Pindel, Muza, Warszawa 2013.
- Villalobos J.P., *Fiesta en la madriguera*, Anagrama, Barcelona 2010.
- Vulliamy E., *Ameksyka. Wojna wzdłuż granicy*, przeł. J. Ochab, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.

Opracowania

- Gac-Artigas P., „*El ruido de las cosas al caer*” o la reconstrucción de una era, „Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española” 4, 2015, nr 7, s. 165–180.
- Jastrzębska A.S., *Novela criminal colombiana: muerte como marca commercial*, „Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras” 22, 2014, nr 1, s. 95–108.
- Pluta N., *La sombra del crimen. De la influencia del género crominal en la narrativa hispanoamericana del cruce de los milenios*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2012.
- Pöppel H., *La novela policíaca en Colombia*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín 2001.
- Rueda M.H., *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid 2011.
- Valencia S., *Capitalismo gore*, Melusina, Barcelona 2010.
- Zawierzeniec M., *Las voces sordas. El capital creativo del México contemporáneo en su contexto socio-cultural (1985–2015)*, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Warszawa 2016.

Źródła internetowe

- Noguerol J.F., *Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino*. „Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura” 2006, nr 15, <https://bit.ly/3kAxhD0> (dostęp: 15.07.2021).
- Rincón O., *Todos llevamos un narco adentro-un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad*, „MATRIZES” 7, 2013, nr 2, s. 1–33, <https://bit.ly/3zaRN-hq> (dostęp: 15.07.2021).

The Latin American Narconovel: Reality with Shakespeare in the Background

Summary

Latin American literature is not rich in references to the works of Shakespeare, but rather focuses on its own tradition. The premise on which this article is based, however, is that the reality of the region displays Shakespearean characteristics.

The aim of this article is to present a subgenre, or a literary convention, known as a narconovel. The configuration of the represented world in this noir novel variant is determined by the drug trade with its far-reaching social and cultural implications.

The narconovel is an important part of the most recent literature in Colombia, Mexico, and other countries of the region. This article addresses associations and disassociations between the narconovel and the crime fiction convention, centering on Shakespearean motifs, related in this case to the concepts of power, crime, guilt, and punishment.

Miodrag Milovanović

ORCID: 0000-0002-3090-3900

Comic Strip Art Centre/USAS, Belgrade, Serbia

Science Fiction in Belgrade in the 1920s: A Possible Contribution to the Development of Metropolitan Belgrade

Słowa kluczowe: science fiction, kultura popularna, kultura amerykańska, kultura serbska, metropolita Belgradu, Hugo Gernsback, Nikola B. Jovanović, Jelena Zrnić, Ivan Zrnić

Keywords: science fiction, popular culture, US culture, Serbian culture, metropolitan Belgrade, Hugo Gernsback, Nikola B. Jovanović, Jelena Zrnić, Ivan Zrnić

Introduction

Electrimir Powerson [Serb. orig. *Strujomir Elektrić*], a guy from Belgrade famous for visiting all the renowned cinemas in the world, was returning in his nimble soloplane, built by Whoosh of London, peacefully cutting through the air at 50 miles per minute. Crafts of various sizes and brands whirled beside, around and below him, the letters of light-o-mercials constantly flashing along his path. All of a sudden, the machine shuddered and came to a halt. Electro only then noticed he had already arrived on Terazije Square. Just ahead of him, a Mark V traffic gendarme rocked in the air. With a radio-baton, the gendarme brought Powerson's apparatus to a dead halt in an instant.¹

Serbian historiography and sociology lack material that describes the role of popular culture in the development of Belgrade as a modern metropolis after World War I. Some aspects of this problem are present in the works of historians

¹ B. Dimitrijević, "Posle sto godina" [A Hundred Years After], *Reč i slika* [Words and Images], 1926, p. 157.

Predrag Marković² and Ranka Gašić,³ art historian Simona Čupić,⁴ and other authors from various fields of culture and art: urbanism, architecture, fashion, etc. The most complete and most focused research of the influence that various pop culture incarnations — primarily the cabaret, movies, jazz, and other forms of entertainment — had on the development of Belgrade was undertaken by historian Jovana Babović. She supports the thesis that a group of entrepreneurs of medium financial power — publishers, cabaret and cinema owners, and the like — made a conscious effort to promote foreign forms of entertainment in an attempt to elevate Belgrade to the level of a European metropolis, a notion that the middle class gladly accepted. However, that weakened some aspects of the domestic entertainment industry and led to cultural segregation in the capital.⁵

The present essay aims to highlight the role of this small group of Belgrade's intellectuals and entrepreneurs in the popularization of an emerging genre — science fiction — as part of popular culture, focusing on the prose and illustrations related to the genre. The way in which US popular culture spread and began to compete with the previously dominant European influence by the mid-1920s will be examined. The author will make an attempt to determine if these processes contributed to the overall cultural background of Belgrade as a metropolis. It is believed that such influence on domestic genre-oriented literature and art (illustrations and comics) was positive.

Beginnings of science fiction in Serbia

For a long time, the development of science fiction (SF) in Serbia was beyond the scope of any systematic research in the history of both literature and popular culture. In the mid-1980s/early 1990s, Aleksandar B. Nedeljković⁶ and Zoran Živković⁷

² P.J. Marković: *Beograd i Evropa: 1918–1941: evropski uticaji na proces modernizacije Beograda* [Belgrade and Europe 1918–1941: European Influences on the Modernization of Belgrade], Belgrade 1992; P. Marković, “Društvo međuratnog Beograda — grad prelaznik” [Belgrade Interwar Society — A City in Transition], [in:] *Automobil u Beogradu: 1918–1941* [Cars in Belgrade: 1918–1941], Belgrade 2002, p. 15–21.

³ R. Gašić: *Beograd u hodu ka Evropi: Kulturni uticaj Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941* [Belgrade on the Way to Europe: Cultural Influences of Britain and Germany on Belgrade's Elite], Belgrade 2005.

⁴ S. Čupić: *Grđanski modernizam i popularna kultura: epizode modnog, pomodnog i modernog 1918–1941* [Urban Modernism and Popular Culture: Episodes of Vogue, Fad and Modern 1918–1941], Novi Sad 2011.

⁵ J. Babović, *Metropolitan Belgrade: Culture & Class in Interwar Yugoslavia*, Pittsburg 2018.

⁶ A.B. Nedeljković, *Istorija srpske naučno-fantastične književnosti* [The History of Serbian Science Fiction Literature], Belgrade 1985.

⁷ Z. Živković, *Enciklopedija naučne fantastike* [Encyclopedia of Science Fiction], Belgrade 1990.

studied the origins of SF in Serbia. More recently, Bojan Jović⁸ and Miodrag Milovanović⁹ covered the topic in more detail.

The first work published in Serbia which had all the SF traits was a booklet — *Put na zvezdu Danicu* [Travelling to the Morning Star, 1872], an abridged and adapted version of the novel *Voyage a Vénus* by Achille Eyraud, Serbified by the yet unidentified S.V.S. Many novels by Jules Verne began to be published the very next year, first as serials and later as complete novels. Verne was one of the most popular writers in Serbia before WWI.

Regarding domestic authors of the genre later named “science fiction”, by far the most important Serbian work published in the 19th century was the drama “Posle milijon godina” [A Million Years Later], written by Dragutin Ilić and published in 1889 in the magazine *Kolo*. This work may very well be the first drama in the world with all the elements of the SF genre and its quality matches the best works of the time. The first Serbian novel that incorporates significant SF elements dates back to 1902. It is *Jedna ugašena zvezda* [An Extinguished Star] by Lazar Komarčić. The novel shows strong influences of theosophy and spiritualism, which might be indicative of a close connection between these two types of prose, also present in the works of other domestic writers, as pointed out by some literary theoreticians.¹⁰

In general, the novels by Jules Verne and other authors, such as Camille Flammarion, along with domestic works were rather well received by both readers and critics and were a solid foundation for a wider influx of the genre through various forms of popular culture after WWI.

Ilustracija AD publishing company

The most notable publishers of popular magazines in Serbia, essentially monopolists, were Ivan Zrnić (1888–1942?), his wife Jelena Zrnić, née Jovanović (1890?–1969), and her brother Nikola B. Jovanović (1889–1932). This trio founded the first illustrated magazine in Yugoslavia after WWI — *Ilustrovani list* [The Illustrated Magazine], which was in print until 1929 and was the most important Yugoslav magazine of its kind. Details of the magazine’s origin can be found in the following text:

Exactly five years ago, somehow, in these November days, Jelena and Ivan Zrnić brought the first printed issue of *Ilustrovani list* from Vienna. [...] Jelena and Ivan Zrnić were the initiators, owners, editors, sole collaborators, haulers and distributors of the first issues of *Ilus-*

⁸ B. Jović, *Rađanje žanra: počeci srpske naučno-fantastične književnosti* [Birth of a Genre: The Beginnings of Serbian Science Fiction Literature], Belgrade 2006.

⁹ M. Milovanović, *Srpska naučna fantastika* [Serbian Science Fiction], Belgrade 2016.

¹⁰ N. Radulović, *Podzemni tok: Ezoterično i okultno u srpskoj književnosti* [Underground Flow: The Exoteric and Occult in Serbian Literature], Belgrade 2009.

trovani list. [...] *Ilustrovani list* appeared in the most appropriate moment, right after the war, when we, tormented, sparse and scattered around the world, had to gather, count and meet anew, to see in an image what our generations have done, and get to know, from and through the image, all the new regions of our extended homeland [Yugoslavia], every corner of it. That is why *Ilustrovani list* was met with great and equal fondness in Belgrade, Zagreb and Ljubljana, and why it is still present, by strenuously adhering to its program: to get to know and grow close, despite everybody and everything — and that is why it is being read everywhere, from Timok to Soča, on Carev Vrh and on the Adriatic islands.¹¹

This was written when the situation in the newly-formed country, the Kingdom of Yugoslavia, had already stabilized after WWI and when the aforementioned trio worked, besides *Ilustrovani list*, on some other magazines that dealt with separate areas of culture and society: *Zabavnik Ilustrovanog lista* [The Illustrated Magazine's Entertainer], whose editors-in-chief were Ivan Zrnić and Nikola B. Jovanović; *Naša deca* [Our children], editor-in-chief Jelena Zrnić; *Naš sport* [Our Sports], editor-in-chief Vojin M. Đorđević; as well as *Comoedia*, dedicated to theatrical arts, editors-in-chief Nikola Trajković and Miodrag M. Svetovski, which was an important link to haute culture and featured numerous writers and critics, considered to be the bearers of cultural policy of Serbia and Yugoslavia in the 1920s.

In early 1925, this group formed a publishing association *Ilustracija AD*, which continued to release these and some new magazines.

Ilustrovani list and *Zabavnik Ilustrovanog lista* published numerous novels (in installments) and stories that fell into various genres of popular prose, primarily romance, adventure, crime, and the like. Although not as numerous, there were also works belonging to fantastic genres — science fiction, fantasy, supernatural, religious fiction, etc.

Regarding SF novels, what warrants highlighting is the first release of one from among the more important early French science fiction works *Dr. Lerne* — *Unergod* by Maurice Renard. It is a novel based on *The Island of Doctor Moreau* by H.G. Wells, to whom it was dedicated. Other works that may be considered science fiction were also published, such as *Master of the World* by Raoul Bigot and E.M. Laumann and *Hearts of Three* by Jack London.

Reč i slika magazine

Besides *Ilustrovani list* and *Comoedia*, the most important magazine of the publishing company *Ilustracija AD* was *Reč i slika* [Words and Images]. Its first issue was released in January 1926 and the last in April 1927. Ivan Zrnić was the editor-in-chief, Ivan Zrnić and Nikola B. Jovanović were editors. According to introductory comments in the first issue, the intent was to make a Serbian maga-

¹¹ Anonymous, "Pet godina 'Ilustracije'" [Five Years of *Ilustracija*], *Ilustrovani list* 1924, no. 48, pp. 12–14.

zine of the mosaic type available, similar to the magazine published by Zaharije Orfelin in the 18th century. Its list of contributors is nothing short of impressive, including masters from all areas of science and art: Milan Grol, Prof. Milan Jovanović-Batut, Svetozar Pribičević, Dr. Siniša Stanković, Petar Konjović, Veljko Petrović, Gustav Krklec, Sibe Miličić, Milan Bogdanović, Bogdan Popović, Isidora Sekulić, Dr. Radovan Kazimirović, Dragutin M. Domjanić, Milan Kašanić, Hamza Humo, Božidar Kovačević, Marko Car, Vladimir Velmar Janković, Branimir Ćosić, Todor Manojlović, and others.

From a historical perspective of fantasy literature reception in Serbia, it is of paramount importance that this magazine was publishing SF stories. In the very first issue, the magazine carried a tale by a domestic author, Bran. Dinitrijević, “Posle sto godina” [A Hundred Years After], sub-headed “*verovatna priča*” [a possible story]. It is a classic SF story criticizing current social developments by projecting them to the extreme into a semi-ironic, extrapolated vision of the future.

Several other SF stories appeared in this magazine: “Neobičan svet — Život i doživljaji Ivana Petrovića” [An Extraordinary World — Life and Adventures of Ivan Petrović] by Siniša Kordić, published in the July 1926 issue. This story was later incorporated into the novel *Neobičan svet* [An Extraordinary World]. The December 1926 issue carried Branimir Ćosić’s tale “Egipćanka” [Egyptian Woman], later published in a collection of the same title. Critics classified both of these works under the opus of Serbian avant-garde literature.

However, although the appearance of these stories in the *Reč i slika* magazine is significant for investigating the links between domestic fantastic and avant-garde literature, if the importation of some events from the world’s popular literature is considered, it is much more significant that some stories, together with original or slightly modified illustrations, appeared in the magazine soon after they were released on a global scale. These are the stories published in the world’s first specialized SF magazine, *Amazing Stories*, founded by Hugo Gernsback in April 1926 in the USA.

In the introductory comments on the first issue, Hugo Gernsback states that the magazine will not be just another fiction magazine, “but a magazine of ‘Scientifiction’, a pioneer in its field in America”. In the very next sentence he clarifies: “By ‘scientifiction’ I mean the Jules Verne, H.G. Wells and Edgar Allan Poe type of story — a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision”.¹²

Although *Reč i slika* was a mosaic magazine, according to its editors, in its first issues it included stories that doubtless belonged to the type defined by Hugo Gernsback. Besides the domestic tale “Posle sto godina” [A Hundred Years After] in the April issue, it carried a story by H.G. Wells — “The Diamond Maker”.

¹² H. Gernsback, “A New Sort of Magazine”, *Amazing Stories* 1, 1926, no. 1, p. 3.

However, most interestingly, as early as the August issue, the magazine carried the story “Jaja sa jezera Tanjganjike” [The Eggs from Lake Tanganyika] by the German author Curt Siodmak published in the USA only one month earlier, in the July edition of *Amazing Stories*. Given the year of these events, knowing that it was necessary for a copy to be literally shipped across the Atlantic and then translated, and that it had to be illustrated according to the original — it all seems almost incredible.

Although Hugo Gernsback claimed in the introduction that the story was original, it was actually a translation of “Die Eier vom Tanganjikasee”, published in February of the same year in the German *Scherl's Magazine*. It is reminiscent of some early H.G. Wells' stories, but with elements of mild irony.



Figure 1. Illustration for “The Eggs from Lake Tanganyika” in *Reč i slika* vs. *Amazing Stories*

It is obvious that *Amazing Stories* was regular reading material in the editorial office of *Reč i slika*, as the following issues also contained stories taken from this world-pioneering SF magazine.

The December 1926 issue carried the story “Na dnu Okeana” [In the Abyss], sub-headed “A tale of fantasy by H.G. Wells (Illustrated by L. Beljski. Translated by J.)”. The initial of the translator and the translation quality suggest that the



Figure 2. Illustration for the story “In the Abyss” in *Reč i slika* vs. *Amazing Stories*

translator might have been the magazine editor himself, Nikola B. Jovanović, who rarely signed his translations in the magazines he edited.

The February 1927 issue contained the story “Prekidač vremena”, a translation of “The Time Eliminator”, originally published in the December 1926 issue of *Amazing Stories*. The author of that story is anonymous, signed under the pseudonym KAW.

Apart from the importance of introducing to the domestic readership tales from around the world, which at that time served as the foundation of a specific literary genre, publishing these stories certainly influenced a number of domestic illustrators and comics creators who familiarized themselves with the works of the best contemporary genre artists from the United States, primarily Frank R. Paul, and thereby improved their own skills.

The *Reč i slika* magazine paid special attention to graphic design. Cover illustrations were occasionally commissioned from leading Serbian artists, such as Dragoslav Stojanović, who illustrated the cover and several pages of the first issue, which also contained a long article about him. Several issues, including one cover page, were illustrated by Bogoslav Konjevod, an artist close to avant-garde circles and one of the actors in the first domestic avant-garde movie *Kačaci u Holivudu* [Kachaks in Hollywood], which was never finished. Quality was also prominent



Figure 3. Illustration for the story “The Time Eliminator” in *Amazing Stories* vs. *Reč i slika*

in the works of the already mentioned Leon Beljski, as well as Boško Zrakić “Ruf-fó” and Miloš R. Vušković.¹³

Regarding domestic writers, it is evident that in the 1930s there was an increasing number of works that could be classified as SF or a sort of fantasy prose with elements of SF. Establishing their direct link to the stories from *Reč i slika* is difficult, but it is interesting to note that two authors who published in this magazine, Vladimir Velmar Janković¹⁴ and Mladen St. Đuričić,¹⁵ later released some interesting genre works well received by the domestic readership.

Unfortunately, it is still unknown how a magazine that was only beginning to gain a foothold in the US got an express lane to Serbia. The fact that texts from *Amazing Stories* were published in a domestic magazine is a curiosity by itself. It should be kept in mind that research of popular culture in Serbia is greatly hindered by the fact that nearly the entire prewar National Library repository was lost during the German bombing of Belgrade in April 1941, and that, when it was renewed after the war, popular magazines received only limited attention.

¹³ B. Popović: *Primenjena umetnost i Beograd: 1918–1941* [Contemporary Art and Belgrade: 1918–1941], Belgrade 2011, p. 166.

¹⁴ Unknown [V. Velmar Janković], *Sreća A.D. = Interkontinentalni spektakl u četiri čina s prologom* [Sreća AD = Intercontinental Spectacle in Four Acts with a Prologue], Belgrade 1933.

¹⁵ M. St. Đuričić, *Mrtva straža* [The Dead Sentry], Belgrade 1939.

Conclusion

Beginning with the claim of historian Jovana Babović that in the 1920s Belgrade was inundated with foreign cultural influences: jazz, cabaret, radio, film, etc., which its residents embraced with open arms as symbols of inclusion in modern world trends, an attempt was made to corroborate this assertion by analyzing the influences in a specific area of popular culture, which at that time was still in its infancy — science fiction. Various examples were found which supported her claim, expanding it with interesting findings about the surprisingly fast transfer of that genre to the Balkans.

It is almost certain that the mainstays of popular culture in Belgrade of the 1920s, gathered around the publishing house *Ilustracija*, tried to introduce their readership to contemporary trends as far as possible, increasingly drawing from US popular culture — science fiction and later comics. Thus, it comes as no surprise that, unlike the “official” culture, influenced mostly by French, German, and Russian ideals, including representatives of the avant-garde, the ingress of US influence occurred mostly through popular culture.

On the other hand, in the field of entertainment, there appears to have been no negative influence on domestic authors of science fiction prose and comics. Quite the contrary: exposing Serbian and Yugoslav visual artists and scriptwriters to these works improved the quality of their own work and later led to the creation of comics and graphic novels relevant both in Europe and on a global scale.¹⁶ The same could be said of Serbian science fiction writers between the two World Wars, but they unfortunately reached contemporary readers with a long delay due to the discontinuity caused by WWII and the situation in the recreated post-war state.

What was it that made the US popular culture readily acceptable to the Belgrade/Serbian audience in the 1920s? This is a highly complex question which would require elaboration and extensive multidisciplinary research. It is difficult to ascertain whether it was the absence of a dominant European cultural influence that made it easy for the rather aggressive US propaganda machine after World War I to reach consumers. In any case, the room for further research of this phenomenon remains wide open.

¹⁶ Z. Stefanović, “U potrazi za papirnim Holivudom” [In Search of Paper Hollywood], [in:] I. Anastasijević et al., *Ruski strip Kraljevine Jugoslavije* [Russian Comic Strip in the Kingdom of Yugoslavia], Russian Emigrant Heritage Conservation Society, “Altera” Archives, Moscow-Belgrade 2018.

Bibliography

- Babović J., *Metropolitan Belgrade: Culture & Class in Interwar Yugoslavia*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2018.
- Čupić S., *Građanski modernizam i popularna kultura: epizode modnog, pomodnog i modernog 1918–1941*, Galerija Matice srpske, Novi Sad 2011.
- Dimitrijević B., “Posle sto godina”, *Reč i slika* 1926, no. 1.
- Gašić R., *Beograd u hodu ka Evropi: Kulturni uticaj Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941*, Institut za savremenu istoriju, Beograd 2005.
- Jović B., *Rađanje žanra: počeci srpske naučno-fantastične književnosti*, Institut za književnost i umetnost, Beograd 2006.
- Marković P.J., *Beograd i Evropa: 1918–1941: evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*, Savremena administracija, Beograd 1992.
- Marković P., “Društvo međuratnog Beograda — grad prelaznik”, [in:] *Automobil u Beogradu: 1918–1941*, Muzej automobila, Beograd 2002.
- Milovanović M., *Srpska naučna fantastika*, Everest Media, Beograd 2016.
- Nedeljković A.B., *Istorija srpske naučno-fantastične književnosti*, own publication, Beograd 1985.
- Popović B., *Primenjena umetnost i Beograd: 1918–1941*, Muzej primenjenih umetnosti, Beograd 2011.
- Radulović N., *Podzemni tok: Ezoterično i okultno u srpskoj književnosti*, Službeni glasnik, Beograd 2009.
- Stefanović Z., “U potrazi za papirnim Holivudom”, [in:] I. Anastasijević et al. *Ruski strip Kraljevine Jugoslavije, catalogue of the exhibition*, Russian Emigrant Heritage Conservation Society, “Altera” Archives, Moskva-Beograd 2018.
- Zupan Z., *Vek stripa u Srbiji*, Kulturni centar — Galerija savremene umetnosti, Pančevo 2007.
- Živković Z., *Enciklopedija naučne fantastike*, “Prosveta”, Beograd 1990.

Science Fiction in Belgrade in the 1920s: A Possible Contribution to the Development of Metropolitan Belgrade

Summary

Historian Jovana Babović claims that post-World War I Belgrade residents embraced different foreign cultural influences in an attempt to become citizens of western type metropolis. Various examples that support her claim were discovered through analysing a specific area of popular culture — science fiction — and enriched with interesting findings about surprisingly fast translations of certain stories, at the very beginning of the establishment of science fiction as an independent genre by Hugo Gernsback, publisher of the world’s first SF magazine *Amazing Stories* (1926). Several stories from its first issues appeared after only a few months in the Belgrade magazine *Reč i slika* [Words and Images], with faithful copies by domestic illustrators of original drawings by the leading US genre illustrator of that time, Frank R. Paul.

Despite the relatively small number of translated stories, influence on domestic writers and illustrators of popular fiction was significant. The importance of these stories is reflected in the growing penetration of Serbian popular culture by US influences, which began to gain significance in relation to the hitherto dominant French, German and Russian influences.

Unfortunately, considering that most of the people involved in these activities died during World War II, and that there is no archived documentation, the pathways by which these stories reached readers in Serbia have yet to be uncovered.

Dorota Ucherek
ORCID: 0000-0001-6794-7280
Uniwersytet Wrocławski

Magiczno-religijna mozaika. Źródła obrazów postaci bogów Krain Wewnętrznego Morza z „Sagi o Zbójcu Twardokęsku” Anny Brzezińskiej

Słowa kluczowe: Anna Brzezińska, „Saga o Zbójcu Twardokęsku”, postać literacka, bóg, wiedźma, magia, mitologia, religia

Keywords: Anna Brzezińska, “The Saga of Twardokęsek the Brigand”, literary character, god, witch, magic, mythology, religion

Akcja „Sagi o Zbójcu Twardokęsku” (1999–2009) rozgrywa się przede wszystkim na jednym obszarze wykreowanego przez Annę Brzezińską fantastycznego świata — terenie zwanym Krainami Wewnętrznego Morza. Pod pewnymi względami przypomina on geografie kontynentu europejskiego, co sugeruje już sama nazwa głównego akwenu, kojarząca się z toponimem Morze Śródziemne. Wspomnianych krain jest jedenaście, a każda z nich stanowi domenę jednego boga. To właśnie postaci bogów zasługują na szczególnie dokładną analizę, ponieważ w świecie przedstawionym cyklu Brzezińskiej magia i religia nie są porządkami rozłącznymi¹. Moc bogów nie ma charakteru odrębnego od mocy bohaterów, któ-

¹ Warto tu przypomnieć, że antropologowie uznawani dziś za prekursorów tej dziedziny nauki (jak Edward B. Tylor, James G. Frazer czy Émile Durkheim, Marcel Mauss i Henri Hubert) traktowali wymienione kategorie jako zupełnie odrębne, a nawet opozycyjne, pierwszą wartościując zdecydowanie negatywnie (zob. T. Jerzak-Gierszewska, *Religia a magia. Klasyczne koncepcje antropologiczne*, Poznań 1995, s. 53–55, 59–60, 64, 75–78, 106–116). Później to ostre przeciwstawienie ulegało modyfikacji, a wspomniana deprecjacja — łagodzeniu (co widać na przykład w pracach Edwarda E. Evansa-Pritcharda, o którym można wręcz powiedzieć, że z czasem włącza magię w obręb religii — zob. M. Olszewski, *Wprowadzenie*, [w:] E.E. Evans-Pritchard, *Religia Nurewów*, przeł. K. Baraniecka, M. Olszewski, Kęty 2007, s. 62, 48). Przytaczam te koncepcje, mając

re w recepcji literatury fantasy oraz w refleksji naukowej nad nią są powszechnie kojarzone z magią — wiedźm. Nie jest odmienna co do istoty, różni się tylko stopniem — jak tłumaczy Szarka, o bogach należy myśleć jak o „nieco potężniejszych wiedźmach”², a w toku narracji w odniesieniu do działań bóstw wielokrotnie pojawia się określenie „dzika magia”³. Ponadto wiedźmy — co protagoniści sagi przyjmują ze zdumieniem — są potomkiniami bogów, zrodzonymi z ich związków ze śmiertelnikami⁴. Na opisywaną zależność można jednak spojrzeć także od drugiej strony i zobaczyć w tych bohaterkach — ze względu na ich pochodzenie — analogię do mitycznych herosów. Również analiza obrazów postaci bogów Krain Wewnętrznego Morza sugeruje, by dopatrywać się ich źródeł w przekazach mitologicznych: greckich i rzymskich, słowiańskich, skandynawskich oraz hinduskich, nie brakuje też odniesień biblijnych. Wizerunki te są więc w dużym stopniu oparte na opowieściach będących fundamentem dawniej lub obecnie funkcjonujących religii⁵. Celem niniejszego artykułu jest przyjrzenie się owym obrazom i zależnościom oraz próba odpowiedzi na pytanie, jakie konsekwencje dla świata przedstawionego sagi ma ich wykorzystanie przez pisarkę. W zamierzeniu arty-

pełną świadomość, że w uniwersach fantasy magia funkcjonuje na zupełnie innych zasadach niż w społecznościach pierwotnych — nie wynika z wierzeń, ale faktycznie działa, i to często w sposób przewidywalny, a nawet skodyfikowany w pracach, które można porównać do naukowych czy technicznych. Nie zmienia to jednak faktu, że z punktu widzenia reguł rządzących światem przedstawionym przez Brzezińską płynność wspomnianej granicy istnieje i przejawia się w interesujący sposób, któremu warto się przyjrzeć.

² A. Brzezińska, *Żmijowa harfa*, Warszawa 2007, s. 157, 419.

³ Przykładowo: A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich*, Warszawa 2004, s. 96, 276; *eadem*, *Letni deszcz. Sztylet*, Warszawa 2009, s. 156, 186.

⁴ Warto zwrócić uwagę, że w artykule Małgorzaty Tkacz, *Demonologia ludowa w fantasy Anny Brzezińskiej*, [w:] *Folklor w badaniach współczesnych*, red. A. Mianeki, A. Osińska, L. Podziewska, Toruń 2005, s. 181, pojawia się zdanie sugerujące inną genezę czarownic Krain Wewnętrznego Morza: „Spośród ludzi wybrane zostały [przez Stworzycieli — D.U.] niewiasty zwane wiedźmami”. Nieścisłość ta wynika jednak najprawdopodobniej z faktu, że cytowane studium oparte jest zaledwie na *Zbójcejm gościńcu* (czyli pierwszym tomie sagi przed jego rozszerzeniem i poprawieniem), *Żmijowej harfie* (w jej pierwotnej wersji) oraz *Opowieściach z Wilżyńskiej Doliny*, ponieważ gdy omawiana praca powstawała, tylko wymienione części były wydane.

⁵ Na część tych źródeł wskazuje sama autorka, w wywiadzie dla magazynu „Esensja” (*Recepta na fantasy*, <https://bit.ly/2V0xRyQ>, dostęp: 14.04.2021) mówiąca o świecie przedstawionym jako o efekcie „zmiksowania” inspiracji antykiem (na przykład greckim: choćby jasiołek, ptasi towarzysz Szarki, jest wzorowany na stymfalidach) i literaturą staronordycką z elementami kultury staropolskiej (te, dodajmy, najlepiej widać w konstrukcji postaci pana Krzeszcza, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu). Na temat czerpania przez pisarkę z religii starożytnych, zwłaszcza greckiej, ale również z chrześcijaństwa, zob. też W. Szostak, *Historie się nie kończą. Wywiad z Anną Brzezińską. Część I*, „Polter”, <https://bit.ly/3BhMSNF> (dostęp: 17.04.2021). Ponadto trzeba odnotować, że M. Tkacz (*op. cit.*), mimo ogólnikowo sformułowanego tytułu artykułu, odnosi się przede wszystkim do wyobrażeń słowiańskich. Rzeczywiście należą one do głównych źródeł inspiracji dla obrazów istot fantastycznych kreowanych przez Brzezińską, warto jednak wspomnieć również o wierzeniach z innych kręgów kulturowych, do których nawiązuje pisarka.

kuł mógłby zatem stanowić propozycję odpowiedzi na wyzwanie rzucone przez samą autorkę sagi:

chciałam, żeby zagadką dla czytelnika były nie tylko losy głównych bohaterów, ale też funkcjonowanie świata, w którym ich umieszczam. I faktycznie zarówno czytelnik, jak i bohater powieści stają przed podobnym zadaniem, muszą poznać i rozszyfrować mechanizmy świata⁶.

Do zrealizowania wskazanych celów niezbędne wydaje się uporządkowanie informacji o bogach Krain Wewnętrzznego Morza, rozsianych w cyklu — w formie zarówno opisów zawartych w narracji, jak i przedstawienia przeszłych i aktualnych (z perspektywy czasu akcji) działań tego typu bohaterów. Przedtem jednak trzeba doprecyzować stanowisko na temat relacji mitologii i religii, będące założeniem wyjściowym niniejszego artykułu. Jest ono zgodne z konstatacjami Włodzimierza Lengauera odnoszącą się do wierzeń starożytnych Hellenów:

mity Greków należą do ich religii i są najważniejszym świadectwem tego, co Grecy o swych bogach myśleli, a także tego, jak rozumieli świat, w którym żyli. Mit pozwala też zrozumieć przeżycie religijne ludzi, którzy w taką opowieść wierzyli: dla Greka czasów Ajschylosa i Sofoklesa historia Prometeusza czy Medeji, dzieje Dionizosa lub Heraklesa to przecież coś zupełnie innego niż dzisiaj dla nas. Barwne opowiadanie kryje w sobie wiele znaczeń czytelnym i oczywistym dla ludzi wierzących w rzeczywistość mityczną. [...]

Ale oczywiście byłoby błędem utożsamianie religii greckiej czy jakiegokolwiek innej z mitologią. Religia to przecież t a k ż e [wyr. — D.U.] zespół zachowań i praktyk, czyli całość kultu i stanowiących jego treść obrzędów⁷.

Można więc uznać, że między mitologią a religią nie zachodzi stosunek za-
mienności, ale nadrzędności i podrzędności — pierwsza zawiera się w drugiej. Gdy zatem będzie w niniejszym artykule mowa o poczynionych przez Brzezińską nawiązaniach mitologicznych, należy przyjąć, iż ukazuje to aspekt religijny analizowanych wizerunków bóstw.

Istnienie bogów Krain Wewnętrzznego Morza — określanych także mianem „przedksiężycowych” i „parthenoti” — nie podlega dyskusji, nie jest kwestią wiary, ponieważ żyją oni w świecie ludzi, spotykają się i rozmawiają z nimi (choć tylko wybitniejsze i silniejsze jednostki mogą to przeżyć i nie popaść w szaleństwo), a niekiedy nawet ingerują w politykę.

Pierwszą boginią, którą poznaje czytelnik cyklu, jest panująca w jednej z krain południowych (na Wyspach Szczeżupińskich ze stolicą w Tragance) Fea Flisyon od Zarazy, zwana Zараźnicą lub Morową Panną. Jej atrybutem, bronią i głównym narzędziem są kryształowe strzałki, za których pomocą zsyła wszelkie choroby, poczynając od dżumy i cholery, a kończąc na różnego stopnia i rodzaju zaburzeniach ducha i umysłu, w tym zgubnej — a zarazem absolutnie niepoddającej się rozsądkowi — miłości. Rezyduje w jaskiniach tragańskiej Białogóry, a jej kochankiem — i formalnym (tylko formalnym, gdyż faktycznymi okazują się kapłani)

⁶ *Recepta...*

⁷ W. Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa 1994, s. 5–6.

władcą stolicy, dri deonemem — zostaje przestępca, który rzuci wyzwanie aktualnemu posiadaczowi tego tytułu (innemu wyrzutowi społecznemu) i pokona tę osobę w walce. Dzieje się tak od czasu, gdy sinoborski skrytobójca zamordował pierwszego oblubieńca bogini, do którego stosowano miano Dri Deonema w charakterze nazwy własnej, a nie pospolitej.

Kolejni zwycięzcy — a za nimi kapłani — opowiadają o wspaniałościach siedziby Zараźnicy: o ukrytym we wnętrzu góry „baśniowym, pełnym przepychu”⁸ pałacu i o podziemnych ogrodach z kwiatami o upajającej woni. Kiedy jednak Szarka — jako pierwsza w historii kobieta, lecz wbrew swoim planom — zostaje dri deonemem i odwiedza Białogórę, dowiaduje się prawdy:

Odgadła już, skąd biorą się opowieści o podziemnym pałacu i cudownych ogrodach bogini, gdzie kwitną kwiaty z czystego złota, a pszczoły są uczynione z bursztynu i hebanu. Fea Flisyon nie potrzebowała niczego, prócz tych drobnych strzałek, połyskujących teraz w jej dłoni. Ci wszyscy nieszczęśnicy, którzy nie potrafili zawczasu wyczuć natury kryształowych szypów Morowej Panny, przybywali tutaj niczym zwierzęta na rzeź, zadziwieni i strwożeni, oczekując cudu. I cud nadchodził. Dwie drobne kryształowe strzałki oślepiały ich, karmiły złudzeniem i przywiązywały na zawsze do tej groty i jej pani⁹.

W rzeczywistości surowość siedziby Zараźnicy budzi grozę. Również postać, pod którą bogini zwykle ukazuje się ludziom: wizerunek otoczonej śnieżnymi sowami drobnej dziewczyny o czarnych włosach, ozdobionych diademem, i twarzy dziecka, stanowi iluzję. O tym, jaka jest prawda, świadczą jedynie oczy: „bursztynowe i błyszczące jak od gorączki”, patrzące „wzrokiem bogini, prastarej i złowrogiej”. Prawdziwy wygląd Fei Flisyon wywołuje dużo większe przerażenie: na jej twarzy nie ma śladu wcześniejszej bez troski, za to pokrywają ją drobne, purpurowe cętki, rysy są ostre, wargi sine i spękane; zęby — „drobne i ostre jak u rosomaka”; oczy — „rozszerzone gorętwą i szałem, mętne”; czoło — zroszone potem. Przed tym obliczem drżą wszyscy mieszkańcy Krain Wewnętrznego Morza, ponieważ „[t]ak właśnie wygląda Morowa Panna, gdy zniecka człeka zajdzie, pośrodku snu najgłębszego stanie u węzłowia, palcem z lekka w plecy stuknie, na zgubę wieczną, na zatracenie”¹⁰.

Fea Flisyon — jak mówią jej poddani — „nie jest wojenną panią”, „najgorsze plagi spuszcza na cudzoziemców”, a swoich wyznawców chroni od chorób¹¹. Do legendy Krain Wewnętrznego Morza przeszła jednak jej zemsta na Thornveiin, żonie księcia Kopienników — państwa, które upadło w przedakcji sagi. Legenda ta mówi, że Thornveiin obraziła boginię, prawda jest jednak zupełnie inna — Zараźnica nie mogła znieść uzdrawiających umiejętności śmiertelniczki:

Nie było choroby, na którą nie znalazłaby [ona] lekarstwa, aż na koniec wieść dotarła do Zараźnicy, lecz nie z winy Thornveiin. Thornveiin nie obraziła Fei Flisyon. Nie było żadnego

⁸ A. Brzezińska, *Plewy na wietrze*, Warszawa 2006, s. 57.

⁹ *Ibidem*, s. 59–60.

¹⁰ *Ibidem*, s. 58.

¹¹ *Ibidem*, s. 17.

wyzwania ani gniewnych słów rzuconych na wiatr. Nic prócz tego, że bogini, która zsyła na śmiertelników chorobę i boleść, nienawidzi medyków, Thornvein zaś była spośród nich najbardziej. Sprowadzono więc na nią gorętwę, której nie potrafią uleczyć cudowne napary¹².

Owa „gorętwa” ostatecznie przerodziła się w szaleństwo, a także w kazirodczą miłość do syna — co dodatkowo podkreśla, jak destruktywny charakter ma moc opisywanej bogini. Wszystko to sprawia, że postaci Fei Flisyon nie można nie skojarzyć ze znanym z mitologii słowiańskiej wyobrażeniem morowej dziewicy, a także z Marzanną, wiązaną z obumieraniem, starością, ale też zarazą¹³. Swymi „litościwymi strzałami” sprowadzać gorączkę mogła również grecka Artemida, lecz tym samym sposobem leczyła¹⁴, podczas gdy Fea Flisyon jest niechętna wszelkim medykom.

W cyklu ukazany zostaje także konflikt między Feą Flisyon a morską boginką Sandalą. Nikt nie pamięta przyczyny tego zatargu, ale można się domyślać, że dotyczył on jakiegoś mężczyzny, Sandala słynie bowiem ze „skłonności do miłostek”. Gdy jeszcze między nią a Zaraźnicą panowała przyjaźń, bogince zdarzało się „zagnać do zatoki olbrzymią ławicę ryb albo wyrzucać na brzeg perły okazałe jak gołębie jaja”. Co jakiś czas Sandala przygarniała też „w podmorskie dziedziny” jakiegoś przystojnego rybaka, który po kilku latach wracał do Traganki „podstarzały przedwcześnie, lecz wzbogacony nad miarę, pełen niezwykłych opowieści”¹⁵. Gdy jednak wpadła w gniew, spowodowany nieznanym

¹² A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 288.

¹³ Zob. A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 53, 132–135; L.J. Pelka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987, s. 173.

¹⁴ Zob. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 2009, s. 431.

¹⁵ Można wysunąć hipotezę, iż pobrzmiewają tu echa japońskiej baśni o młodzieńcu z Urashimy, który uratował żółwia dręczonego przez okrutnych chłopców, zostaje przez niego zabrany do podwodnego pałacu Króla Mórz, gdzie o rękę prosi go piękna księżniczka. Po zaślubinach i trzech dniach podziwiania wspaniałości niezwykłego miejsca bohater uświadamia sobie jednak swoją powinność wobec starszych rodziców i pragnie do nich powrócić. Zasmucona żona obdarowuje go tajemniczą szkatułką, której młodzieniec ma nigdy nie otwierać. Dotarłszy na ląd, orientuje się, że minęły tam nie trzy dni, ale trzy stulecia, a gdy zrozpaczony pragnie cofnąć się w głębinę, otwiera dar małżonki, co sprawia, że momentalnie staje się starcem. Zob. Y.T. Ozaki, *Urashima Tarō*, [w:] *eadem*, *Baśnie japońskie*, przeł. A. Wosińska, Bydgoszcz 2016, zwł. s. 53–59. Fabułę tę kanwą swojego opowiadania science fiction *Rybak z Morza Śródziemnego (Another Story or a Fisherman of the Inland Sea)*, 1994; wyd. pol. 2012) uczyniła Ursula K. Le Guin. Podobny motyw pojawia się w zakończeniu baśni Hansa Christiana Andersena *Córka króla moczarów* (znanej też pod tytułem *Córka Króla Błot*), w którym trzy minuty pobytu protagonistki w niebie okazują się setkami lat ziemskich (zob. *idem*, *Córka króla moczarów*, [w:] *idem*, *Córka króla moczarów i inne baśnie*, przeł. B. Sochańska, il. A. Kucharska-Cybuch, Poznań 2009, s. 52–53; *idem*, *Córka Króla Błot*, [w:] *idem*, *Baśnie*, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, il. P. Garwatowska, Warszawa 1991, s. 67–68). W klasyfikacji Aarnego–Thompsona–Uthera można ów element fabuły wiązać z wątkiem 681 — „względność czasu” (zob. N. Ting, *Years of Experience in a Moment: A Study of a Tale Type in Asian and European Literature*, „Fabula” 1981, nr 1), pojawia się on też w wątkach ATU 469–474, ukazujących wizyty śmiertelników w innym świecie (podniebnym lub podziemnym). Na przykładzie baśni estońskich pisze o nich Mairi Kaasik, *A Mortal Visits the Otherworld: Relativity of Time in*

czynem Fei Flisyon, zdemolowała jej jaskinię, roztrzaskała zacumowane w porcie statki i zatopiłaby miasto, gdyby bogini go nie obroniła. Pokonana Sandalya powróciła do swych podmorskich ogrodów, lecz od tego dnia ukazywała się nie w pięknej zielononiebieskiej sukni, ale w przykrótkiej tunicy z przegniłych wodorostów, zsyłała na żeglarzy burze, a gdy jej szaleństwo wzbierało, rozplatała swój warkocz — „z włosów szarych, niebieskich, zielonych, granatowych i czarnych”, będący w istocie „warkoczem sztormów” — i „pustoszyła brzegi Traganki albo chwytła w uścisk huraganu zabłąkane na kanale statki”¹⁶.

Jednak kiedy nadchodzi czas wydarzeń decydujących dla Krain Wewnętrznego Morza, „niewojenna”¹⁷ natura Fei Flisyon zwycięża: bogini wycofuje się ze świata, zasypia — i nie wiadomo, czy kiedykolwiek się przebudzi.

Z kolei już w przedakcji sagi Brzezińskiej z Krain Wewnętrznego Morza zniknęło dwoje innych bogów. Pierwszym z nich był patron wspomnianego państwa Kopienników (zajmującego obszar Gór Żmijowych), który odszedł po jego upadku — Kii Krindar od Ognia i Miecza, boski kowal. To właśnie on wykuł jedenaście przedmiotów, w których każdy z bogów zamknął swoją moc — „jedenaście znaków, po jednym na ochronę każdej z Krain Wewnętrznego Morza”¹⁸. Są one „najdziksza m a g i ą [wyr. — D.U.]”, „niespętana mocą bogów przemienioną w metal”¹⁹, dlatego miały spoczywać w ukryciu, by nigdy nie wpaść w ręce śmiertelników. Jak się wydaje, zasadę tę pierwsza złamała Fea Flisyon, czyniąc ze swojego symbolu — srebrnej obręczy — dar dla wszystkich kolejnych dri deonemów. Sam Kii Krindar nie związał jednak swojej potęgi w żaden sposób: „Pozamykał znaki innych bogów w metalu, lecz swoją moc pozostawił na swobodzie. Nie da się jej wyekstrahować, jest samą naturą przemiany, która płonie w alchemicznych piecach”²⁰. Ze względu na utożsamienie z ogniem i kowalstwem można kojarzyć Kii Krindara z greckim Hefajstosem i rzymskim Wulkanem, lecz także na przykład z germańskim Wielandem, celtyckim Goibniu, bałtyckim Telawelem czy słowiańskim Swarogiem²¹. W tej postaci bardzo wyraźnie przejawia się więc mozaikowość bogów Brzezińskiej.

Drugim nieśmiertelnym bytem, który zniknął z Krain Wewnętrznego Morza przed czasem akcji cyklu, jest bogini Bad Bidmone od Jabłoni, patronka Żalników. Wielu mieszkańców tego państwa ma nadzieję na jej rychły powrót, co po

Estonian Fairy Tales, „Journal of Ethnology and Folkloristics” 2013, nr 2. Omówienie w odniesieniu do baśni polskich zob. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Wrocław 1962, s. 147–151.

¹⁶ A. Brzezińska, *Plewy...*, s. 111–112, 116.

¹⁷ Nawiązuję tym określeniem do przytaczanego już powiedzenia rozpowszechnionego na Wyspach Szczeżypińskich: „Nasza bogini nie jest wojenną panią” (*ibidem*, s. 17).

¹⁸ *Ibidem*, s. 574.

¹⁹ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 276.

²⁰ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Szyplet...*, s. 231.

²¹ Zob. M. Leach, *Bóstwa handlu i rzemiosł*, [w:] *eadem*, *Uniwersalny leksykon bóstw*, red. A.M. Kempniński, Poznań 1998.

rozpoczęciu wojny wykorzystuje pan Krzeszcz, przyjmując rolę proroka zwiastującego swoiste „powtórne przyjście” przedsięwzięcovej — o ile ludzie okażą się tego godni — i gromadząc wokół siebie kolejnych wyznawców, głównie zbuntowane chłopstwo. Prawda jest jednak zupełnie inna: Bad Bidmone zginęła „i nie odrodzi się w żadnym ze światów”²², zwróciła się bowiem przeciwko własnej mocy, zamkniętej w jej znaku — mieczu o nazwie Sorgo, będącym insygnium koronacyjnym żalnickich kniaziów i chroniącym dziedzica tronu, Koźlarza. Wedle praw natury obowiązujących w Krainach Wewnętrzznego Morza ostateczna zagłada nieśmiertelnej mocy nigdy nie powinna się wydarzyć, dlatego po zgonie bogini Żalniki — i wszystkie inne państwa z tej części świata — chylą się ku zagładzie. W osieroconym kraju można wyczuć „pustkę, utajoną w szumie drzew, w chrapliwych krzykach nocnych ptaków, w zdradliwym błękiecie leśnego jeziora”; „kamienie i kora drzew dźwięczą krzykami umierającej bogini”, a ludzie oddychają jej śmiercią. Śmierć ta stanowi „pęknięcie w materii świata, które pochłania go w powolny, [lecz] nieubłagany sposób”²³.

Bad Bidmone od Jabłoni była patronką nie tylko owocowych drzew, ale wszelkiej rośliny, zwierząt, wiosny i życia, odradzającego się wraz z jej nadzieją. Ze względu na przypisaną jej domenę należałoby ową postać przyrównać do takich bogiń, jak na przykład grecka Demeter, rzymska Ceres czy słowiańska Dziewanna²⁴. Dalsza charakterystyka zdaje się jednak przeczyć tej analogii. W wizji pana Krzeszcza Bad Bidmone zyskuje cechy przedstawień maryjnych — ma twarz poznaczoną szramami, płacze krwawymi łzami²⁵. Tymczasem, wbrew temu obrazowi, okazuje się bóstwem równie pozbawionym miłosierdzia jak niemal wszystkie pozostałe nieśmiertelne moce z Krain Wewnętrzznego Morza. Jeszcze niecałe stulecie przed rozpoczęciem akcji sagi żalniccy kapłani co roku składali bogini w ofierze 36 mężczyzn i 36 kobiet wybranych spośród mieszkańców północnych wysp, rozrzuconych na obszarze Wewnętrzznego Morza — uciekinierów z innych krain, mających później stworzyć wolną kompanię tak zwanych frejbitarów. Kapłani Bad Bidmone przybywali na wyspy z kociołkami wypełnionymi kośćmi, z których część pomalowano czerwoną farbą. Każdy z wyspiarzy miał ciągnąć los, a jeśli trafił na czerwoną kość, przeznaczano go na ofiarę — według kapłanów było to świadectwem, że na danej osobie „spoczęła łaska bogini”. Ludzi wyróżnionych ową „łaską” zakopywano żywcem wokół świątyni w Rdestniku,

²² Cytat ten jest istotny, ponieważ powtarza się w odniesieniu do Bad Bidmone wielokrotnie, przewijając się przez wszystkie tomy sagi, co dodatkowo podkreśla nieodwracalność zagłady bogini i to, jak wielkim naruszeniem zasad panujących w świecie wykreowanym przez Brzezińską było to zdarzenie.

²³ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 326, 88–89, 327. Podobnie opisywane były skutki działalności czarnoksiężnika Coba w *Najdalszym brzegu* Ursuli K. Le Guin. Nawiązań do „Ziemiomorza” pojawia się w sadze Brzezińskiej więcej, o czym świadczy na przykład stosunek społeczeństwa do wiedźm. Zob. też przyp. 56 do niniejszego artykułu.

²⁴ Zob. M. Leach, *Bóstwa rolnictwa i roślinności*, [w:] *eadem, Uniwersalny...*

²⁵ Zob. A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 23–24.

stolicy Żalników, a w ich ustach sadzono jabłoń — „[n]a chwałę Bad Bidmone”. Tak władcy krainy zaskarbiali sobie przychyłność swojej bogini²⁶.

Po odejściu Kii Krindara wiele zgromadzeń kapłanów innych bogów pragnęło przejąć panowanie na jego terenie. Ostatecznie pozwolono jednak na wstęp tylko mnichom z zakonów Cion Cerena, „którzy żyją z miłosierdzia biedaków i wyrzekają się wszelkiej broni”²⁷.

Cion Ceren od Kostura, zwany Jałmużnikiem, jest bóstwem specyficznym — nie włada bowiem konkretną krainą, lecz przemierza świat pod postacią żebraka i co jakiś czas puka do drzwi ludzkich siedzib, by sprawdzić, kto przyjmie go za próg, użyczy schronienia i pożywienia, a kto wręcz przeciwnie — i stosownie do zachowania gospodarza nagradza go lub karze. Wydaje się najskromniejszym z nieśmiertelnych zamieszkujących Krainy Wewnętrzznego Morza, dlatego przez niektórych bywa niekiedy — z pogardą — nazywany bogiem nędzarzy i ladacznic, a bardziej ambitni kapłani, jak Ciecierka z opactwa, do którego jasnowłosa wiedźma prowadzi zbójcę i ciężko raną Szarkę, uważają, że „nie powiodło [...] [im] się w życiu z wyborem boga” — „tak lichego i pospolitego”²⁸. Cion Ceren dysponuje jednak potężną mocą uzdrawiania, czego po walce z jednym z potworów zamieszkujących Góry Żmijowe — skalniakiem — i dotarciu do wspomnianego opactwa doświadcza Szarka. Ze względu na to, że Jałmużnik stale tuła się po świecie, jest uznawany także za opiekuna wędrowców. Jego najistotniejsze cechy to skromność, pokora i wyrzekanie się dóbr doczesnych, dlatego na znak, w którym zamknął swoją moc, Cion Ceren wybrał żebraczą misę.

Motyw boga ukazującego się ludziom pod postacią żebraka znany jest z mitologii starożytnych (przykład grecki: Zeus na uczcie Likajona, króla Arkadii), co jednak ważniejsze, występuje także w apokryfach chrześcijańskich. Magdalena Zowczak pisze o „archaicznym schemacie opowiadań o wędrownkach Boga pod postacią ubogiego żebraka”²⁹, a Piotr Grochowski przypomina, iż schemat ten ma źródło w ewangeliach przedstawiających Chrystusa, który głosi swoje nauki, będąc stale w drodze i poprzestając na tym, co otrzymuje od słuchaczy; sam niczego nie posiada i do wyrzeczenia się dóbr zachęca również swych uczniów; „wyraźnie zbliża się [więc] do ludzi o najniższym statusie społecznym: chorych, ułomnych, nędzarzy, niejako identyfikując się z nimi”³⁰. Co zaś najciekawsze:

Ów ewangeliczny obraz Boga jako ubogiego wędrowca trafia w ludowej tradycji Słowian na podatny grunt dawnych, przedchrześcijańskich wyobrażeń i znajduje swą kontynuację oraz rozwinięcie. Szczególnie silnie ugruntowało się tu przekonanie, iż Chrystus właśnie

²⁶ *Ibidem*, s. 165–166. Przytoczone cytaty podkreślają ironiczny stosunek narratora do opisywanego okrutnego zwyczaju, który z kolei dobitnie zaświadcza o bezwzględnym charakterze samej Bad Bidmone.

²⁷ A. Brzezińska, *Plewy...*, s. 207.

²⁸ *Ibidem*, s. 231.

²⁹ M. Zowczak, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Wrocław 2000.

³⁰ P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009, s. 43.

pod postacią żebraka ciągle wędruje po ziemi [...], wystawiając na próbę ludzką cnotę i miłosierdzie, wynagradzając za dobre, a karząc za złe uczynki, czasem też pomagając biednym, prześladowanym czy pokrzywdzonym. Na motywie tym osnutych jest wiele ludowych opowieści i pieśni³¹.

Cion Ceren jest więc najwyrazistszym spośród panteonu stworzonego przez Brzezińską przykładem postaci skonstruowanej na wzór przekazów biblijnych i ludowochrześcijańskich.

Zupełnie inaczej niż dotychczas opisane bóstwa, zwykle nieingerujące w politykę Krain Wewnętrznego Morza, działa Kea Kaella od Wrzeciona, zwana Prządką, patronka Sinoborza. To właśnie jej kapłanki — zgodnie z jej wolą — knują skomplikowany spisek mający pokrzyżować plany innego boga (o nim dalej), których realizacja doprowadziłaby do zniszczenia znanego porządku świata. W tym celu poddają wyrafinowanej manipulacji władcę krainy, Krobaka, a potem jego następcę — Warka. Tego typu działania podejmują, gdy uznają, że nadszedł „czas, aby znów zatańczyło wrzeciono bogini, cokolwiek ma [...] to przynieść”. Kiedy zaś zacznie ono tańczyć, „niełatwo [...] spowolnić jego bieg”³². Sformułowania te świadczą, że Kea Kaella i jej kapłanki już nie raz wpływały na losy Krain Wewnętrznego Morza. To bowiem właśnie srebrne wrzeciono jest znakiem Prządky, przedmiotem, w którym Kii Krindar zamknął jej moc. Taki atrybut oraz utożsamianie z tkactwem każe przywołać tu mit o Arachne, której sama Atena pozazdrościła zdolności w tej dziedzinie i którą wyzwalała na pojedynek³³. Niewątpliwie wizerunek Kei Kaella wykazuje też powinowactwa wobec — znanych z wielu mitologii — obrazów, po pierwsze, bogiń przeznaczenia, przędących ludzkie losy, jak greckie Mojry, rzymskie Parki, nordyckie Norny czy słowiańska Dola i powiązane z nią demony zwane rodzanicami³⁴, oraz, po drugie, rozmaitych bogiń tkactwa i przędzenia³⁵.

Postaci Kei Kaella warto poświęcić szczególną uwagę w niniejszym artykule również dlatego, że nawet wyglądem najbardziej ze wszystkich bóstw opisanych w analizowanym cyklu przypomina ona typową wiedźmę³⁶. Wędruje po Sinoborzu jako stara kobieta o spalonej słońcem twarzy, z wiązką chrustu na plecach, „przykurczona i okutana siwą chustą”. Wyróżnia ją tylko to, że jej rysy falują, wymykają się spojrzeniu, zlewają z pniami drzew; wyraziste są jedynie oczy —

³¹ *Ibidem*.

³² A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 111, 113.

³³ Zob. R. Graves, *op. cit.*, s. 82.

³⁴ Zob. A. Brückner, *Mitologia słowiańska i polska*, wstęp i oprac. S. Urbańczyk, Warszawa 1985, s. 168–175, 270–272, 341; A. Szyjewski, *op. cit.*, s. 193–195.

³⁵ Zob. M. Leach, *Bóstwa handlu...*

³⁶ Na temat stereotypowego wizerunku wiedźmy i jego transformacji dokonywanych przez Brzezińską zob. B. Niesporek-Szamburska, *Stereotyp czarownicy i jego modyfikowanie. Na przykładzie tekstów dla dzieci i wypowiedzi dziecięcych*, Katowice 2013; D. Ucherek, *Anny Brzezińskiej gry ze stereotypami. Konstrukcja postaci wiedźmy i przetworzenia motywów baśniowych w cyklu o Babuni Jagódce*, „Literatura Ludowa” 2020, nr 2, s. 50–66.

„gorejące węgle”, lśniące i pałające, budzące w śmiertelnikach przerażenie³⁷. Niekiedy, aby przybyć na spotkanie z innym bogiem, Prządka wchłania w siebie przypadkowe osoby — wtedy poszczególne elementy jej stroju i wyglądu co chwila zmieniają formę, na wzór owych „pożartych”³⁸.

To właśnie Kea Kaella odpowiada na wezwanie jasnowłosej wiedźmy uwięzionej na nieznanym wyspie, użycza kobiecie swojej magii (po tym, jak protagonistka traci własną), by umożliwić jej zemstę na okrutnym kapłanie, sprowadzenie pomocy, pokonanie wrogich wojowników, uzdrowienie śmiertelnie rannego Warka, a następnie pouczenie Hardysza, jak uleczyć jego umierającego ojca, kniazia Wysp Zwajeckich, Suchywilka (wiąże się to z pogrzebaniem go w ziemi na siedem dni, co stanowi obrazę dla ludu Północy, uznającego tylko palenie zwłok na stosach). To także Kea Kaella, po zakończeniu decydującej bitwy, daje błękitnookiej niewiastce miotłę, która ma posłużyć nie jako środek transportu, ale narzędzie pozwalające na przygotowanie się do powrotu legendarnych żmijów.

To ta bogini odpowiada również za sprowadzenie na Żalniki potworów nazywanych tak, jak brzmi jej przydomek: prządkami. Stało się to w wyniku kolejnego enigmatycznego sporu między nieśmiertelnymi — tym razem Keą Kaella a Bad Bidmone. Przedsięwzięcowa dość szybko się pogodziły, lecz prządki wcale nie opuściły wtedy krainy. Są to przerażające pająkopodobne istoty, które snują niewidzialne, lecz bardzo ostre nici, by zniemacka opuszczać je na przechodniów i w ten sposób zdobywać pożywienie. Nie można ich pokonać ogniem ani mieczem, więc mieszkańcy Żalników wkrótce przyzwyczajają się do obecności tych potworów³⁹. Stanowi ona jednak kolejne uwydatnienie okrucieństwa bogów Krain Wewnętrzznego Morza i bezwzględności stosunku nieśmiertelnych mocy do ludzi. Wizerunek monstrowych prządek potwierdza związek postaci Kei Kaella z mitem o Arachne, która — upokorzona przez boginię — powiesiła się, ale Ate-na zapobiegła jej śmierci i zamieniła ją właśnie w pająka, zmuszając w ten sposób kobietę do wiecznego przędzenia i tkania. Grecka bogini zresztą także ukazywała się prządce pod postacią starej kobiety⁴⁰.

Istotną rolę w rozwoju przedstawionych w cyklu Brzezińskiej zdarzeń decydujących o losach Krain Wewnętrzznego Morza odgrywają również dwa bóstwa męskie: Mel Mianet od Fali i Org Ondrelssen od Lodu. Pierwszy z nich, zwany Morskim Koniem, „gdyż w czas spiętrzenia wód przybiera końską postać, tratuje kopytami połacie lądu i strąca w topiel”⁴¹, patroluje głównemu akwenowi opisywanego obszaru i rozrzuconym na nim wyspom, choć tak naprawdę „Morze We-

³⁷ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 392; *eadem*, *Letni deszcz. Sztylet...*, s. 539–540.

³⁸ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 289.

³⁹ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 279–280.

⁴⁰ Zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. M. Bronarska *et al.*, Wrocław 2008, s. 36. Należy też przypomnieć, że antagonista tego rodzaju pojawia się oczywiście także w *Władcy Pierścieni* Johna R.R. Tolkiena — pod imieniem Ungolianty, a potem Szeloby.

⁴¹ A. Brzezińska, *Plewy...*, s. 420.

wnętrzne należy do wszystkich, jego wyspy zaś nie znają boskich świątyń — gdyż spośród wszystkich przedksiężycowych [...] jeden [Mel Mianet — D.U.] obdarzył swoją ziemię wolnością⁴². Ma „ciemne włosy, zwajeckim zwyczajem splecione w dwa warkocze⁴³, i długą, rozwichrzoną brodę, z wczepionymi weń sinozielonymi wodorostami, muszlami i drobną rybką”, a w ręku „trójzab, ten sam, którym burzy morze w Cieśninach Wieprzy i rozrywa dla kaprysu kadłuby okrętów⁴⁴”.

Kult tego boga jest rozpowszechniony szczególnie w pirackim porcie zwanym Skwarną, co jednak faktycznie widać nie w typowych przybytkach, ale wyłącznie w domowych kapliczkach, ponieważ piraci są przybyszami ze wszystkich Krain Wewnętrznego Morza i zarówno ze względu na życie w kosmopolitycznym środowisku, jak i charakter profesji „nie obnoszą się przesadnie z nabożnością⁴⁵”. Sam Mel Mianet szczególnie sprzyja mieszkańcom Wysp Zwajeckich jako najlepszym żeglarzom „w całym świecie”. Oni sami wyrażają jednak swoją pobożność w specyficzny sposób: budują kapliczki na krańcach osad i tam składają ofiary, lecz w miejsce ołtarza z imieniem czy wizerunkiem bóstwa stawiają nieociosany kamień, twierdząc, że jeszcze się „ich zwajecki bóg nikomu nie objawił”. Dlatego na archipelag często przyplływają krucjaty z innych krain — choć raczej nie z powodów religijnych, ale dla bogactw tamtejszych kopalń⁴⁶.

Mel Mianet także wyjątkowo chętnie ukazuje się na Wyspach Zwajeckich. Można go zobaczyć na plaży, bawiącego się z wodnicami albo odpoczywającego — w postaci starego morsa — po obfitym posiłku. Zwajcy traktują Morskiego Konia wręcz jak swojego sąsiada i chętnie zapraszają go na uczty, zwłaszcza że zwykle bywa on „bardzo łasy na miody”. Znana jest też jego słabość do śmiertelnych kobiet. Mieszkańcy tego obszaru ze szczególną dumą opowiadają o miłości boga do babki zwajeckiego kniazia Suchywilka — miłości, która (ze względu na upór wybranki, kobiety już wtedy zamężnej) doprowadziła przedksiężycowego do przemiany w karasia i jego uwięzienia w słoju z wodą ze źródła Ilv, niweczącą wszelką magię. Kobieta uwolniła Mel Mianeta, dopiero kiedy obiecał zrezygnować z zalotów, odejść i nie mścić się ani na niej, ani na jej rodzie. Morski Koń od tego czasu długo nie pokazywał się na Wyspach Zwajeckich, ale pozostał przychylny ich mieszkańcom⁴⁷.

O wiele gorzej zakończył się — dużo dawniejszy — romans Mel Mianeta z córką sinoborskich kniaziów. Bóg przyszedł do niej pod postacią jej męża i, nierozpoznany, spółdził z nią dziecko. Dopiero później bogini Sinoborza, opisywana już Kea Kaella — urażona, że inna nieśmiertelna moc ingeruje w losy jej krainy — uświadomiła kobiecie, co się naprawdę wydarzyło. Oferowała jej też napój „z czar-

⁴² A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 516.

⁴³ O tym zwyczaju będzie jeszcze mowa.

⁴⁴ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 510.

⁴⁵ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Sztylet...*, s. 368.

⁴⁶ A. Brzezińska, *Plewy...*, s. 144.

⁴⁷ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 392–396.

nego lelka i bzu czarnego, by spędzić płód, nim jeszcze moc obudzi się w nim na dobre”. Kniaziówna jednak wyśmiała boginię i pobiegła nad morze, by szukać ojca swojego dziecka „w podwodnych dworcach”. Dotknięta Kea Kaella zadbała, by kobiety nie zatrzymały straże, „wyiskrzyła” jej ścieżkę, by Sinoborzanka tym chętniej pobiegła ku morzu, ale nie pozwoliła jej się rzucić w wodę. Wiedziała bowiem, że fale — kontrolowane przecież przez Mel Mianeta — „rozpoznałyby ją i przeniosły bezpiecznie choćby na drugi brzeg Wewnętrznego Morza”⁴⁸. Sprawiała więc, że kniaziówna roztrzaskała się na nadmorskich skałach.

Ówczesny władca Sinoborza, ojciec zmarłej, wszedł z jej ciałem w wodę i zażądał od boga zadośćuczynienia za to, co się stało. Mel Mianet usłuchał, gdyż — jak sam tłumaczy — „świat był inny w tamtych czasach”. Złożył przysięgę, „jedną z tych, których nie można złamać”, i od tego dnia w sinoborskiej świątyni Kei Kaella znajdował się kamienny topór, którego wbicie w klasztorne mury — skąd spadła kniaziówna — może przywołać Morskiego Konia. Ową starodawną przysięgę wykorzystują najwyższa kapłanka Sinoborza, Lelka, i jej podopieczna, Firlejka, by zdobyć znak, w którym zamknięta jest moc Mel Mianeta — srebrny róg. Topora mogą używać wyłącznie pierworodni synowie sinoborskich kniaziów, więc kobiety właściwie nie są do tego uprawnione, ale Firlejka ma wkrótce urodzić synów dziedzica krainy, Warka. Niestety, „[j]edna jest zapłata dla tych, którzy okiełznają boga w dziedzinie jego mocy, odwieczna i nieodmienna” — odtąd życie chłopców należy do Mel Mianeta⁴⁹.

Jest on też władcą i opiekunem wszystkich morskich stworzeń, w tym tych magicznych, zamieszkujących Morze Wewnętrzne bardzo licznie. Wśród nich są sorelki — żyjące w głębinach, „u korzeni lodowych gór” „nieśmiertelne boginki”⁵⁰, zdolne śpiewem panować nad falami i zapewniać statkom bezpieczną podróż (lub wręcz przeciwnie). Nazywane są wodnymi pannami albo po prostu wodnicami. Potrafią przyjmować ludzką postać, w tej prawdziwej zaś mają — według legend, gdyż mało kto miał okazję przyjrzeć się tym istotom dokładnie — górną część ciała kobiecą, a dolną w formie rybiego ogona, i włosy we wszystkich odcieniach morza, podobnie jak boginka Sandalya⁵¹. Inne magiczne stworzenia z morskich

⁴⁸ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 290. Cytat ten jest istotny, ponieważ ukazuje służebność fal wobec Mel Mianeta, a zatem potęgę jego mocy, ale także — poprzez zabieg antropomorfizacji (mowa bowiem o rozpoznaniu) — ich metonimiczność wobec niego.

⁴⁹ *Ibidem*; A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 512.

⁵⁰ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 46.

⁵¹ Sorelki przypominają istoty znane z mitologii starożytnych — syreny, jednak nie te z wyobrażeń greckich, złowieszcze pół kobiety, pół ptaki niosące żeglarzom tylko zgubę, lecz te rzymskie: nimfy morskie pod postacią pół kobiety, pół ryby. Zdolność sorelek do przyjmowania kształtu śmiertelników każe zaś przywołać jedną z popularniejszych baśni Andersena, *Mala syrena* (*Den Lille Havfrue*, 1837), opowiadającą o miłości najmłodszej (i najpiękniejszej) z sześciu córek króla mórz do ziemskiego księcia — miłości skłaniającej do największych poświęceń: oddania własnego wspaniałego głosu morskiej wiedźmie za zamianę rybiego ogona w nogi, oznaczającą szansę na życie pośród ludzi (mimo że sama transformacja, a później każdy krok, wiążą się z ogromnym

głębin towarzyszą bogu, kiedy pragnie on przyjąć postać przerażającą ludzi. Tak działo się, gdy przyszedł po przyobiecanych mu potomków Warka i Firlejki — dzieci, w których obronie stanęła żalnicza księżniczka Zarzyczka, nazywana już wtedy (w języku bogów) Selveiin, czyli Panią Żmijów. W tamtej chwili:

Zza poły płaszcza Mel Mianeta, z każdej fałdy, wychylały się chciwie inne oblicza. Bładolice, nabrzmiałe twarze utopców o długich, smukłych palcach i włosach z martwego sitowia. Selveiin cofnęła się o chwiejny krok, widząc nocnicę, ptasimi pazurami wczepioną w ramię pana Wewnętrzznego Morza. Krogulczy, pokryty pozlepiąnym pierzem łeb plugastwa chwiał się na cieniutkiej szyi. Wydało przenikliwy pisk, od którego łzy nabiegły księżniczce do oczu.

Było ich jeszcze więcej. Wyłaniały się zewsząd, z fal i mlecznoszarej mgły nad morzem, z wilgotnego szlamu poza progiem. Drobnie stworki na żabich łapach tłoczyły się wokół butów Mel Mianeta. Nakrapiane i pokryte brodawkami odmienne rechotały głupekowato. Stado pomniejszych mamników, co pojedynczym krzykiem sprowadzają śmierć na nadmorskie wioski, wczepiało się w skraj kapoty boga. Za [jego] plecami [...] nocne dusznice, które uczyniono z piany i morskiej mgły, pochylały się ku wnętrzu chaty rzędem widmowych kształtów. Morska wiedźma-topielica, pokryta grubą skórą morsa, szczyrzyła bezzębne usta i zachęcająco kiwała palcem do księżniczki.

Jeszcze dalej kłębiła się ciżba topielców [wyr. — D.U.]⁵².

W tego rodzaju szczególnych chwilach wraz z Mel Mianetem do ludzkich siedzib podchodzą morskie fale. Nawet wtedy jednak w bursztynowych oczach boga — jak się wydaje, najłaskawszego z całego panteonu stworzonego przez Brzezińską — nie ma „groźby, tylko niezmierna ciepłota nieśmiertelnej mocy”, a jego pojawienie się zwiastuje nie złowroga ulewa, ale ciepły letni deszcz oraz zapach morza: „śliskich gnijących wodorostów, rybiej łuski i martwych ptaków

bólem). Zob. *idem*, *Mała syrena*, [w:] *Baśnie...*, zwł. s. 284–286; por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2001, s. 1127–1128.

⁵² A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 285–286. Istoty towarzyszące Mel Mianetowi mają, rzecz jasna, swoje pierwowzory w wierzeniach ludowych, głównie tych o proveniencji słowiańskiej. Utopce, nazywane także wodnikami, to według owych wierzeń — w tym przypadku „rozpowszechnione w całej Europie” — „stworki mieszkające w bagnach, jeziorach, stawach i rzekach, uważane niekiedy za pokutujące dusze samobójców a[lbo] topielców, na ogół złośliwe i niebezpieczne, przynajmniej przed 24 VI” (W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 1299–1300; zob. też A. Szyjewski, *op. cit.*, s. 175–179). Nocnice w słowiańskim folklorze obwiniano przede wszystkim o wywoływanie krzyku i płaczu dzieci (dlatego na ziemiach polskich nazywano je też płaczkami, na Rusi zaś płaksami) oraz bólów piersi matek, a także — utożsamiając je ze zmorami — o duszenie nocą dorosłych (zob. A. Brückner, *op. cit.*, s. 300–301; A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, wstęp K. Modzelewski, posł. L.P. Stupecki, oprac. A. Pieniądz, Warszawa 2006, s. 274); według B. Baranowskiego (*W kręgu upiórów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 79) przypisywano im również wyprawianie ludzi na bezdroża (na temat dwóch omówionych właśnie rodzajów istot zob. też J. Broda, *O czarownicach, utopcach i nocnicach*, Bielsko-Biała 1980). Z kolei mamniki należy zapewne kojarzyć z mamunami — żeńskimi demonami przyjmującymi postać wysokich, chudych kobiet owiniętych w białe płachty, podmieniającymi noworodki i każącymi położnicom sobie usługiwać, podejrzewanymi też o wywoływanie niedorozwoju umysłowego lub nawet śmierci dziecka (zob. W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 646; A. Brückner, *op. cit.*, s. 168, 271, 307, 317–318, 323; A. Szyjewski, *op. cit.*, s. 182).

wyrzucanych na gładkie czarne kamienie”⁵³. Wśród legend Krain Wewnętrznego Morza często pojawia się motyw łaskawych fal, które uratowały z opresji zagrożonych bohaterów — właśnie dzięki temu, że Mel Mianet wzruszył się ich losem:

kiedy przed wiekiem Thornveiin zesłano w niesławie na najdalszą północną wyspę Żalników, znalazł się taki wiatr, który przygnał do niej okręt kopiennickiego księcia i który uniósł ich szczęśliwie ku Góróm Żmijowym. [...] była taka fala, która oddzieliła małeńką Sellę z rodu Iskry od pomorskich kłątów i przekleństwa skalnych robaków. [...] pamiętamy taką łódź, która uniosła ku odległej [P]ółnocy szarookiego chłopca [Kozłarza — D.U.] z mieczem bogini przywiązany na plecach konopnym sznurkiem⁵⁴.

W celu odstraszenia wymienionych morskich istot — nazywanych upiorami — żalnickie kobiety wykorzystują „zielną magię”: wrzucają do ognia drobne gałązki „czarnego bzu, gorzkiego głogu, lipy i srebrzystej olchy”, oplatają próg „wiotkim pędem ciemnego powoju, aby zła moc zgubiła się w splotach ziela”, na parapiecie kładą „kolczaste gałązki wiciokrzewu”, zawieszoną w oknie kotarę spinają „kościowym grzebieniem z dwoma wyłamanymi zębami” (ten zaś według baśni Krain Wewnętrznego Morza „zmienia się w dziką puszcę, pełną buków o srebrnych pniach i jodeł, które sięgają samego nieba, i zatrzymuje wszelkie złe moce”), a skobel okiennicy oplatają czerwonym gałgankiem⁵⁵. Wszystko to jednak okazuje się nieskutecznymi „babskimi wybiegami”, „babskimi czarami” (jak je określa sam Mel Mianet)⁵⁶, bynajmniej niezdolnymi do zatrzymania boga ani nawet towarzyszących mu magicznych stworzeń.

Wspomniano już, że Zwajcy mają zwyczaj zaplatać włosy w dwa warkoczce, nieraz fryzują tak również brody, a gdy dodać do tego informację, że noszą rogate hełmy, niewątpliwe stanie się, że przypominają popularny wizerunek wikingów;

⁵³ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 285.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 516.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 288, 281–283. Wymienione zabiegi również mają swoje źródła w słowiańskich wierzeniach ludowych — odpowiednikiem owijania skobla czerwonym gałgankiem jest na przykład zawiązywanie czerwonej wstążki na rączce niemowlęcia w celu obrony przed mamuną (zob. B. Baranowski, *Pożegnanie z diabłem i czarownicą*, Łódź 1965, s. 138). Motyw rzucania za siebie grzebienia przez uciekinierów rzeczywiście pojawia się w baśniach — pośród tych zebranych przez Grimmów w tekście 79, *Wodnica*, z tym że z grzebienia wyrasta tam nie las, ale „wielka [...] góra z tysiącami tysięcy zębów” (W. Grimm, J. Grimm, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, il. O. Ubbelohde, przeł. E. Pieciul-Karimińska, t. 1, Poznań 2010, s. 409), oraz w opowieściach wschodniosłowiańskich (zob. np. *Złota moneta za słowo. Bułgarskie bajki i legendy ludowe*, wyb. i wstęp G. Minczew, przeł. A. Kawecka et al., il. M.B. Piechowiak, Łódź 2006, s. 89 — baśń 25, *Braciszek-jelonek*, w której grzebień faktycznie zmienia się w las).

⁵⁶ Określenie to stanowi wyraźne nawiązanie do kanonu fantasy mitopoetyckiej — do stereotypu na temat magii wiedźm Ziemiomorza Le Guin, ilustrowanego przez popularne na wyspie Gont porzekadła: „Słaby jak babskie czary” i „Złośliwy jak babskie czary” (*eadem*, *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, przeł. S. Barańczak, [w:] *eadem*, *Ziemiomorze*, przeł. S. Barańczak, P.W. Cholewa, P. Braiter, Warszawa 2013, s. 12). Na ten temat zob. K. Kraśner, *Czarownice i czarodziejki w literaturze fantasy*, [w:] „Gorsza kobieta”. *Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008, s. 192–193.

koresponduje to z paralełą dotyczącą pochówków — wikingowie również wierzyli, że „dusza zmarłego łatwiej uchodzi z ciała w płomieniach, a płomień przyspieszają przejście do krainy zmarłych. Kremacja miała być też drogą zmarłych wojowników do Walhalli”⁵⁷. Idąc tym tropem, należałoby poszukiwać analogii między Mel Mianetem a Njördem, nordyckim bogiem morza i wiatrów. Przypuszczenie to potwierdza podkreślana w opracowaniach mitologicznych dobroć i łagodność tego boga oraz jego przyjazny stosunek do ludzi⁵⁸ — jak pokazała analiza, charakterystyczne także dla Mel Mianeta.

Trzeba jednak dodać, że orszak morskich istot, podobnie jak samo patronowanie morzom, świadczy o wzorowaniu postaci Mel Mianeta nie tylko na nordyckim Njördzie, ale również na takich bogach, jak grecki Posejdon czy rzymski Neptun. Uwypatnieniu tego służą też: atrybut patrona Wewnętrzznego Morza — trójząb, przydomek „Morski Koń” oraz fakt, że ów bóg niekiedy pojawia się „pod postacią olbrzymiego białego ogiera”⁵⁹ — tak jak Posejdon ukazał się Demeter, kiedy ta, aby uwolnić się od natarczywości boga, przemieniła się w klacz. Z tego związku narodzili się nimfa Despojna i Arion (Arejon), kary koń umiejący mówić ludzkim głosem, wierzchowiec Heraklesa. Z kolei opowieść o romansie Mel Mianeta z sinoborską kniaziozną wykazuje podobieństwa do mitu o Zeusie i Alkmenie, którą bóg także odwiedził pod postacią jej małżonka. Właśnie tak częsty został Herakles⁶⁰.

Drugi z męskich bogów odgrywających bardzo istotną rolę w przedstawianych w cyklu Brzezińskiej zdarzeniach, Org Ondrelssen od Lodu, zwany Białobrodym, jest panem obszarów znajdujących się na dalekiej Północy Krain Wewnętrzznego Morza, w tym nielicznych tam miast. Jednym z tego rodzaju ośrodków są Czerwienieckie Grody, nazywane tak od miana ich władcy, Czerwieńca, później posługującego się imieniem Przemęka. To właśnie na podstawie wspomnień tego bohatera czytelnik może dowiedzieć się najwięcej o Białobrodym, gdyż mężczyzna ten wielokrotnie gości go na swoim dworze, a ponadto opiekuje się Koźlarem, który później trafia do mrocznego orszaku boga (o czym będzie mowa dalej).

Org Ondrelssen, podobnie jak Mel Mianet, chętnie zagląda do ludzkich siedzib i jest tam witany z radością, jako pan „hojny, skłonny do uczt i wesołości”⁶¹. W trakcie biesiad zachowuje się jak zwyczajny mieszkaniec Północy: głośno się śmieje, tańczy z dziewczętami i pije miód. Podobnie bawią się członkowie drużyny

⁵⁷ K. Hjarðar, *Wikingowie. Najeżdźcy z morza*, przeł. K. Skawran, Warszawa 2018, s. 111. Istniała jednak też tradycja inhumacji (pochówku w kurhanach lub komorach grobowych), a zdarzały się również pogrzeby nietypowe, na przykład w progu, z nożem w dłoniach, a także po związaniu nóg czy ukamienowaniu (zob. L. Gardela, *Magia, kobiety i śmierć w świecie wikingów*, Szczecin 2019, s. 177–226).

⁵⁸ Zob. M. Leach, *Bóstwa morza i żeglugi*, [w:] *eadem, Uniwersalny...*, s. 274; A. Szrejter, *Mitologia germańska. Opowieści o bogach mroźnej Północy*, Gdańsk 2011, s. 66, 105, 153, 226.

⁵⁹ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 283.

⁶⁰ Zob. R. Graves, *op. cit.*, s. 49, 482, 399–400.

⁶¹ A. Brzezińska, *Plewy...*, s. 161.

wojowników, zawsze towarzyszącej bogu. Wyglądają oni wtedy na śmiertelników, mimo że tak naprawdę należą do tak zwanej lodowej kohorty — są dawno umarłymi wodzami, których szczątki spoczywają pod kurhanami. Noszą rogate hełmy i wielkie topory, taki sam oręż jak Org Ondrelssen, jego jednak można poznać po jasnych włosach, oczach przejrzystych jak lód i śnieżnobiałym futrze, w które jest przyodziany. Ma „miękki, cichy głos, lecz wydaje się [...], że słysząc w nim odległy pogłos lawin i lodów, które pękają w cieśninach na północy tak odległej, że nigdy nie zagłąda tam słońce”⁶². Martwi wojownicy sprawiają zaś dużo bardziej złowrogię wrażenie: patrzą wyblakłymi, prawie białymi oczami i nigdy się nie odzywają. Narrator sagi opisuje ich sugestywnie, a szczegóły, na które zwraca uwagę, dobitnie świadczą o tym, ile walk stoczyli jadący w kohorcie: „Ich twarze są jedynie zasłoną, żalobnym całunem narzuconym na gołe czaszki. Na czołach połyskują krwawe pęknięcia, szramy od miecza, topora i włóczni. Koszule poczerniały od zaschniętej krwi”⁶³. Pojawienie się kohorty zwiastują fioletowosina łuna, tuman śniegu, błyskawice i tętent wierzchowców, które nie są końmi. Widmowi królowie pozostawiają też za sobą powiew trupiego wiatru, sprowadzający na ludzkie osady zarazę.

Dzikiej kohorcie Org Ondrelssena zazwyczaj towarzyszą również magiczne istoty analogiczne do sorelek Mel Mianeta — wichrowe sevri, „młodsze siostry bogów”. Najczęściej wirują one wysoko w górze, tak że śmiertelnikowi trudno im się przyjrzeć — postrzega on je tylko jako „połyskliwe, rozmazane kształty”⁶⁴. Mówi się, że to one prowadzą poległych wojowników do lodowej siedziby boga, w której ucztuje widmowy oddział. Sevri opadają także po burzy na maszty okrętów, przyjmując postać ogników (co jest bardzo złym znakiem, zapowiadającym rychłą śmierć)⁶⁵. Niekiedy wywołują też pożary w uspionych osadach, dlatego bywają nazywane po prostu Iskrami. Zdarza się, że schodzą pomiędzy śmiertelników i wzbudzają w nich miłość, ale ta sprowadza tylko „nieszczęście i rozlew krwi”. O ich bezlitosności mówią baśnie opowiadane nawet poza granicami Krain Wewnętrznego Morza — przestrzegając: „nie spoglądaj w twarz Iskry, bo jeśli cię olśni, podążysz za nią na koniec świata. Będiesz biegł za nią, póki nie padniesz martwy, a ona [nawet] nie obejrzy się za tobą”⁶⁶.

⁶² A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 584.

⁶³ *Ibidem*, s. 325.

⁶⁴ A. Brzezińska, *Plewy...*, s. 164.

⁶⁵ Jest to interesujące przetworzenie literackie obrazu ogni św. Elma. Warto wspomnieć, że podobne istoty — przybierające postać ogników opadających na statki — pojawiły się w jednym z opowiadań F. Leibera, *W pułapce na Morzu Gwiazd*, [w:] *idem, O krok od zguby*, przeł. D. Kopiczyński, Olsztyn 2005, s. 75.

⁶⁶ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 507. Fakt, że sevri podnoszą poległych z pola bitwy, pozwala kojarzyć je z walkiriemi, których funkcja była analogiczna — transportowały one wojowników do pałaców Odyna (co stanowi argument za utożsamieniem z nim Org Ondrelssena). „Przedstawiano je jako zbrojne kobiety, pędzące po niebie na koniach o grzywach kąpiących użyżniającą ziemię rosą [...]”. Podobnie jak sevri „[n]iektóre [walkirie] zakochiwały się w śmiertelni-

Motyw lodowej kohorty wzorowany jest na — znanej z niemieckiej i skandynawskiej tradycji — ludowej opowieści o gromadzie upiórów-myśliwych mknących po niebie w burzowe noce i zwiastujących nieszczęścia, czyli o tak zwanym Dzikim Gonie lub Dzikim Łowie⁶⁷. Przewodzi mu najwyższy bóg panteonu nordyckiego, Odyn — „[p]an władzy, mądrości, wojny, czarów runicznych, poezji, [...] płodności. W trójpodziale kompetencji boskich według G[orges’a] Dumézila⁶⁸ [...] odpowiedzialny za funkcję magiczno-sędziowską” — co sugeruje, by właśnie z nim identyfikować Org Ondrelssena⁶⁹.

Warto odnotować, że Dzikie Gon jest obecnie jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów sagi Andrzeja Sapkowskiego o wiedźminie, ponieważ stał się centralnym motywem najnowszej, trzeciej części gry komputerowej wzorowanej na tym cyklu⁷⁰. Przypomnieć też trzeba, że Odyn to jedna z prototypowych realizacji dumézilowskiego archetypu Magicznego Władcy (*le Souverain Magique*), mistrza tak zwanej magii związującej. Praktykując ten rodzaj magii — przypisując węzłom moc ochrony przed wrogami, nieszczęściami, dzikimi zwierzętami, demonami, chorobami i śmiercią (choć węzły mogą także wywoływać wszystkie owe zjawiska: cechuje je ambiwalencja) — do tego rodzaju bogów próbują upodobnić się czarownicy. Dlatego właśnie w wielu językach magia związywania staje się ogólnym określeniem całej magii, a słowo oznaczające samą czynność związywania można też tłumaczyć jako ‘uprawianie czarów’⁷¹. W mitologicznym wizerunku samego Odyna także zaznaczają się więc ślady interesującej nas tu płynności granic między magią a religią. Jak pisze Dumézil, „Odyn jest wieszczem, jasnowidzem”, „potężnym czarownikiem”; „poza runami włada wszelkimi rodzajami magii”⁷².

Wspomnianą liminalność widać również dzięki zestawieniu Odyna z hinduskim Waruną:

podobieństwo Odyna i Waruny jest uderzające. Obaj są przede wszystkim czarownikami i nawet jeśli magia nordycka zawiera rysy szczególne, których odpowiedników na próżno szu-

kach i zostawały ich żonami”, stając się z tego powodu zwykłymi kobietami (A. Szejter, *op. cit.*, s. 268–269).

⁶⁷ Zob. *ibidem*, s. 233.

⁶⁸ Zob. G. Dumézil, *Les Dieux des Germains. Essai sur la formation de la religion scandinave*, Paris 1959.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 229; zob. też G. Dumézil, *Bogowie Germanów. Szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, przeł. A. Gronowska, red. J. Banaszekiewicz, Warszawa 2006, s. 57.

⁷⁰ *Wiedźmin 3: Dzikie Gon*, prod. i wyd. CD Projekt Red, Polska 2015.

⁷¹ Zob. M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 105–107, 111, 129, 131, 139, 134. Rumuński badacz powołuje się na następujące prace G. Dumézila: *Ouranós-Varuna. Etude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris 1934; *Flamen-Brahman*, Paris 1935; *Mythes et dieux des Germains. Essai d’interprétation comparative*, Paris 1939 (wyd. pol. *Bogowie Germanów...*); *Mitra-Varuna. Essai sur deux représentations indo-européennes de la Souveraineté*, Paris 1940; *Jupiter, Mars, Quirinus*, t. 1, Paris 1941.

⁷² G. Dumézil, *Bogowie...*, s. 52, 53.

kalibyśmy w Indiach, to dar zmiany postaci, tak charakterystyczny dla pierwszego z bogów, jest korelatem *maji*, którą zwykł posługiwać się drugi⁷³.

Dawniej Org Ondrelssen był też opiekunem innych magicznych stworzeń zamieszkujących mroźną Północ: żmijów — skrzydlatych węży nieba, śpiewających cudowne pieśni i strzegących uzdrawiającej wody ze źródła Ilv. Stworzenia te zostały jednak wymordowane, a żywa woda⁷⁴ przemieniona w truciznę. Pozostały po nich tylko legendy i znak skupiający moc Org Ondrelssena — żmijowa harfa. W Krainach Wewnętrzznego Morza powtarzana jest jednak przepowiednia ich powrotu — i właśnie ona spełnia się w finale sagi⁷⁵.

Do widmowej kohorty tylko raz w historii został przyłączony żywy człowiek — był nim Koźlarz, którego Org Ondrelssen odnalazł po tym, jak chłopiec — nie mając wcale takiego zamiaru — przyczynił się do zagłady nieśmiertelnej mocy: zabił Bad Bidmone. Wydarzenie to naznaczyło młodego kniazia śmiercią tak dogłębnie, że mógł on zacząć jeździć w oddziale martwych królów. Potem Białobrody oddał go pod opiekę Czerwieńcowi, a wiele lat później Koźlarz po raz kolejny przywołał lodową kohortę, by ofiarować bogu miecz Bad Bidmone w zamian za ocalenie Szarki. Wtedy również powrócił do upiornego orszaku. Pojawił się na jego czele w jednej z największych bitew wojny opisywanej przez Brzezińską, ale członkowie drużyny, o władnięci szalem, atakowali żołnierzy obu stron (także tej walczącej dla Koźlarza) po równo. Jak bowiem tłumaczy kniaz, orszak widm „[t]o nie stado owiec”, a on sam „nie jest pastuchem, żeby je kijaszkiem zaganiać”⁷⁶. Martwi królowie i wichrowe sevri nie poddają się jakiegokolwiek kontroli. Nawet Koźlarz, dołączając do nich, w dużym stopniu przestaje być człowiekiem. Ze względu na to, że tak bardzo oddała się wtedy od wszystkiego, co ludzkie i żywe, i że pozostają mu tylko mgliste wspomnienia o bliskich, łatwo

⁷³ *Ibidem*, s. 75.

⁷⁴ Motyw wody o takich właściwościach stanowi, rzecz jasna, jeszcze jeden element o proweniencji baśniowej. Zob. D. Ucherek, *Sposoby funkcjonowania postaci czarownic i czarowników w baśniach braci Grimmów*, „Literatura Ludowa” 2015, nr 4–5, s. 24; *eadem*, *Baba Jaga, Kościec Nieśmiertelny i inne postacie władające magią w rosyjskich baśniach magicznych a wiedźmy i czarownicy Grimmowsy*, „Prace Literackie” 58, 2018, s. 256.

⁷⁵ Żmije również mają swoje źródło ludowe — to znane niemal w całej Słowiańszczyźnie skrzydlate istoty mityczne o ambiwalentnym charakterze. Według niektórych badaczy sprzyjały one ludziom, chroniły pola i zasiewy oraz sprowadzały życiodajny deszcz i, jako reprezentanci kosmosu, porządku, walczyły ze smokami, symbolami chaosu (znakiem tej walki miała być burza). Według innych zaś „żmije” to alternatywne określenie smoków właśnie, a ich przeciwnikami, stojącymi po stronie ładu i dobra, są planetnicy. Odpowiednio albo im, albo żmijom przypisuje się możliwość przyjmowania postaci ludzi ze skrzydłami pod pachami (symbolem czarodziejskiej mocy). Człowieczy kształt skrzydlate węże nieba potrafią przybierać także w sadze Brzezińskiej, która, jak widać, wplotła w swój cykl pierwszą wersję tego wierzenia: o przeciwstawieniu smokom żmijów, nie planetników. Zob. J. Tomicka, R. Tomicki, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975; A. Szyjewski, *op. cit.*, s. 65–67; A. Gieysztor, *op. cit.*, s. 268–269; J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007, s. 242–243.

⁷⁶ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Sztylet...*, s. 94.

pozwala się ogarnąć szaleństwu i żądzy mordu cechującym widmową kohortę. Im dłużej przebywa w orszaku, tym wyraźniej kurczy się i płowieje, „jakby stopniowo tracił barwy i upodabniał się do widm”, chudnie i mizernieje, coraz mocniej przypominając starca. Można powiedzieć, że „jest [...] jeszcze bardziej martwy niż wojowie, którym przewodzi”⁷⁷.

O kolejnych dwóch bogach Krain Wewnętrznego Morza — choć nie są oni obojętni wobec losu ich mieszkańców, biorą na przykład udział w zwołanym przez Feę Flisyon spotkaniu na Tragance — niewiele wiadomo. O Hurk Hrovke od Szarańczy, bogini Paciornika, można powiedzieć tylko, że włada ona owadami oraz gryzoniami i niekiedy sprowadza ich plagi na ludzi. Właśnie po tym, jak wywołała w Żalnikach klęskę szarańczy i myszy, Kii Krindar wykuł znaki zamykające moc bogów — „[z]eby nigdy więcej złość jednego [z nich] [...] nie niosła zagłady całemu narodowi”⁷⁸. Wspomina się też, że w dawnych czasach Hurk Hrovke została czymś urażona i wywędrowała na daleką Północ, jednak mieszkańcy Paciornika podążyli za nią i wyblągali, aby wróciła. Jej kapłanki noszą charakterystyczne — i dość wyzywające, biorąc pod uwagę ich profesję — stroje: złociste kolczugi i krótkie spódniczki z drobnych, nachodzących na siebie blaszek, przy każdym ruchu wydających „nieznaczny szum, niczym setki owadzich skrzydełek”, i zakrzywione szable przy pasach, a ponadto relatywnie krótko (nieco powyżej ramion) obcięte włosy i mocny makijaż⁷⁹. Bogini może przemawiać przez swoje służebnice — tak dzieje się, kiedy oddaje Zarzyczce swój znak: złote Jabłko Niezgody.

Nazwa tego znaku sugeruje oczywiście, że należy tu przywołać atrybut greckiej bogini niezgody, Eris, który na uczcie z okazji ślubu Peleusa i Tetydy spowodował spór między Herą, Ateną i Afrodytą, a w konsekwencji — wojnę trojańską⁸⁰. Przydomki „Parnopios” (‘Od Szarańczy’) oraz „Sminteus” (‘Mysi’) nosił także w mitologii greckiej Apollo — ze względu na to, że wierzono w jego moc tępienia plag tych zwierząt⁸¹. Jego funkcja była więc opozycyjna wobec tej, którą Brzezińska nadała Hurk Hrovke. Owa rola oraz wybrany dla tej bogini atrybut podkreślają jej negatywny, szkodliwy dla ludzi charakter.

Drugim z najbardziej enigmatycznych bogów występujących w sadze Brzezińskiej jest Sen Silvar od Wichrów. Wiadomo o nim jeszcze mniej niż o Hurk Hrovke — właściwie tylko tyle, że patronuje Skalmierzowi, państwu rządzonemu przez dożów, a jego moc została zamknięta w znaku o kształcie srebrnej fletni, zwanej po prostu Fletnią Wichrów. Ze względu na charakter jego dziedziny moż-

⁷⁷ *Ibidem*, s. 214.

⁷⁸ A. Brzezińska, *Plewy...*, s. 574.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 421.

⁸⁰ Zob. R. Graves, *op. cit.*, s. 241, 563–568.

⁸¹ Zob. *U stóp boga Apollona. Z Pauzaniaza „Wędrowki po Helladzie” księgi VIII, IX i X*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, H. Podbielski, oprac. H. Podbielski, Wrocław 2005, przyp. 7 i 369.

na go kojarzyć z bogami wiatrów z rozmaitych panteonów, na przykład z greckim Eolem⁸² lub słowiańskim Strzybogiem⁸³.

Bóstwem niepodejmującym żadnego działania, nieobjawiającym się nigdy swoim wyznawcom, a jedynie zsyłającym im przepowiednie, okazuje się Nur Nemrut od Zwierciadeł, którego centrum kultu znajduje się w Spichrzy — „najpiękniejszym z miast Krain Wewnętrznego Morza”⁸⁴, leżącym u podnóża Gór Żmijowych i rządzonym przez księcia Evorintha, pragnącego zyskać kontrolę nad całym tym pasmem, gdzie po upadku państwa Kopienników panują jedynie pomniejsi książęta.

Nur Nemrut nosi przydomek „Śniący”, ponieważ według opowieści kapłanów śpi w górującej nad Spichrzą wieży o zwierciadlanych ścianach, ukryty za ich taflami. Treścią jego snów jest rzekomo przeznaczenie Krain Wewnętrznego Morza i fragmenty tych wizji ukazują się niekiedy odwiedzającym wieżę czcicielom boga. Większość śmiertelników w zetknięciu z taką wizją traci rozum, czego objaw stanowią drgawki przypominające atak padaczkowy, nazywane tańcem Nur Nemruta⁸⁵. Rozpowszechniane są też opowieści o ludziach wciąganych w głąb zwierciadeł i o znajdowaniu przed taflami jedynie części ich ciał — tych, które nie zostały „wessane” w głąb luster. Ponieważ Nur Nemrut w tajemniczy (niedookreślony w narracji ani w dialogach) sposób w snach tworzy przeznaczenie opisywanej części świata przedstawionego sagi Brzezińskiej, nigdy nie powinien się obudzić.

Prawda o Śniącym okazuje się jednak dużo bardziej skomplikowana — tak naprawdę nie jest to osobowy bóg podobny tym opisanym wcześniej, ale tajemnicza, pradawna moc, pamiętająca nawet wydarzenia stanowiące elementy mitów kosmogonicznych krążących po Krainach Wewnętrznego Morza. Jak tłumaczy Zarzycze Szarka po wizycie w wieży Nur Nemruta — wizycie, której ostatecznym skutkiem stało się zburzenie budowli:

Coś było w zwierciadłach. Coś, co ty nazwałabyś Nur Nemrutem, lecz nie jestem pewna, czy rozpoznałoby to imię. Było bardzo stare, książniczko, i nie tyle nawet obłąkane, ile na

⁸² Zob. P. Grimal, *op. cit.*, s. 85.

⁸³ Zob. J. Strzelczyk, *op. cit.*, s. 193.

⁸⁴ To określenie Spichrzy funkcjonuje w analizowanym cyklu na zasadzie epitetu stałego — zob. A. Brzezińska, *Plewy...*, s. 309, 316, 382, 477, 497, 505; *eadem*, *Żmijowa...*, s. 159, 211, 215, 447, 486; *eadem*, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 15, 209, 238, 444, 447; *eadem*, *Letni deszcz. Sztylet...*, s. 16, 387, 575.

⁸⁵ Stan ten przypomina opisy transów charakterystyczne dla rytuałów szamańskich z różnych części świata, a także sposoby identyfikacji jednostek o zdolnościach szamańskich. Wiąże się to też z poszukiwaniem analogii między stanem szamańskiego bądź mistycznego transu a objawami neuro- lub psychopatologicznymi. Zob. M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. i wstęp K. Kocjan, oprac. J. Tulisow, Warszawa 2001, s. 36, 26; J. Bohuszewicz, *Od opętania do rytuału. Pojęcie i praktyka transu w kultach vodun i katolicyzmie*, Kraków 2017, s. 42, 106, 111, 165–170.

wpół świadome. A może jedno i drugie, nie wiem. Śniło swoje sny i odpowiadało na wezwania. Albo raczej uwięzione w nim sny przychodziły, jeśli nazwało się je właściwym słowem⁸⁶.

Magia tego zagadkowego bytu polega więc na zdolności przywoływania snów, przywracaniu ich do życia. Bogowie Krain Wewnętrzznego Morza — partenoti — pragnęli zrozumieć tę moc i dlatego uwięzili ją w zwierciadłach.

W opozycji do dziesięciu — a właściwie dziewięciu, skoro natura Nur Nemruta okazuje się tak odmienna od istoty pozostałych bogów — omówionych już władców „dzikiej magii” stoi jedenasty z nieśmiertelnych bytów czczonych nad Wewnętrznym Morzem: Zird Zekrun od Skały. Jest to najbardziej złowrogi, egoistyczny i okrutny bohater analizowanego tu rodzaju. Do swoich kapłanów przemawia poprzez larwy skalnych robaków, które po tym, jak zdecydują się oni służyć temu bogu, lęgną się pod ich skórą, czego znak stanowi charakterystyczne znamię. Pod Hałuńską Górą, gdzie Zird Zekrun ma swoją siedzibę, co roku odbywają się nieludzkie targi niewolników. Co gorsza, bóg ten dla realizacji swoich celów nie waha się łamać zasad, które stanowią fundament istnienia Krain Wewnętrzznego Morza. Po pierwsze, zmienia ich geografię: na północy akwenu, gdzie leżały wyłącznie rozproszone małe wyspy zamieszkałe przez frejbiterów, wypiętrza zupełnie nowy ląd, nazwany później Pomortem. Po drugie, przyczynia się do zagłady nieśmiertelnych istot: żmijów, sorelek i Bad Bidmone. Wszystko to łączy się z paktem, jaki zawiera z nim jeden z frejbiterów, żądny zemsty na Żalnikach po tym, jak jego matka została „naznaczona łaską” tamtejszej bogini i uśmiercona w opisywanym wcześniej rytuale ofiarnym. To właśnie temu człowiekowi Zird Zekrun zleca zabicie żmijów — i dlatego później ów śmiałek znany jest jedynie pod imieniem przywołującym ten nikczemny postępek: Wężymord.

W zamian bóg obiecuje swemu słudze — w stylu baśniowym, w związku z czym warto przytoczyć dokładny cytat — „bogactwo, panowanie nad potężnymi krajami, zemstę na rodzie żalnickich kniaziów. I nieśmiertelność”⁸⁷. Trzy pierwsze elementy umowy mają być zapewnione przez atak na Żalniki i zabicie tamtejszej bogini (sam Zird Zekrun planuje przy okazji przejąć jej moc, ta część planu nie zostaje jednak zrealizowana, gdyż do zgonu Bad Bidmone przyczynia się — wbrew swojej woli — Kozłarz, a jej moc „wsiąka w skałę i nikt nie [...] [ma szansy] nią zawładnąć”⁸⁸). Czwarty zaś dar — najtrudniejszy do osiągnięcia przez śmiertelników i najbardziej przez nich pożądany — bóg stopniowo przekazuje Wężymordowi, każdej jesieni przywabiając do brzegów Pomortu sorelki, zabijając je i wlewając ich krew w ciało mężczyzny⁸⁹. Dlatego żyje on w Krainach Wewnętrzznego Morza już od trzech pokoleń, nie starzejąc się ani trochę. Przemiana

⁸⁶ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 158.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 399.

⁸⁸ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 292.

⁸⁹ Postrzeganie krwi jako nośnika siły życiowej, a nawet duszy jest głęboko zakorzenione w wielu kulturach, co przejawia się w rozmaitych opowieściach mitycznych i rytuałach religijnych, na przykład starożytnych Grecji i Rzymu, preislamskiej Arabii, Afryki Środkowej, Mongo-

następuje powoli, ale wydaje się, że w przededniu decydującej wojny brakuje już tylko jednego takiego zabiegu, by Wężymord stał się w pełni nieśmiertelny. Samo poddawanie się całemu temu procesowi świadczy o jego wielkiej sile i determinacji, ponieważ po każdym kontakcie z krwią wodnic, stając się coraz bardziej z nimi splecionym, mężczyzna „na nowo przechodzi przez własną śmierć. I coraz bardziej oddala się od ludzkiego plemiennia”⁹⁰. To dlatego ma nieludzko zimne błękitne oczy i dlatego bez trudu potrafi czytać w cudzych myślach. Zarazem jest też okaleczony — jako byt zawieszony „na wąskiej ścieżce pomiędzy światem bogów i ludzi, a nienależący do żadnego z nich. Obcy”⁹¹.

Mimo bliskości ostatecznej przemiany Wężymord w decydującym momencie sprzeciwia się Zird Zekrunowi. Dzieje się tak dlatego, że nienawistny bóg Pomortu znalazł sposób, by uprzykrzyć nagrodę człowiekowi, któremu musiał obiecać nieśmiertelność: za pomocą kryształowych strzałek Fei Flisyon, wywołujących najgorszego rodzaju szaleństwo — czyli, powtórzmy: wszechogarniającą miłość, od jakiej nie sposób się uwolnić — związał Wężymorda z córką jego wroga, zalniczką księżniczką Zarzyczką. Na niej zaś położył swoją lewą, sześciopalczystą, karzącą dłoń⁹², sprawiając, że kobieta powoli, lecz nieuchronnie przemienia się w kamień. Objawem tego procesu jest jej kalectwo: chroniczny ból w kolanie, powodujący, że Zarzyczka kuleje. Jak zauważa Wężymord, wybór rodzaju przekleństwa nie był przypadkowy, ale przeciwnie — stanowił szydercze, wypaczające pierwotny kształt, odbicie pragnień zabójcy żmijów:

Spośród wszelkich możliwych klątw [Zird Zekrun] wybrał tę, która była zarazem drwiną z mojego życzenia. Przemianę równie stałą i nieodwracalną jak moja własna, lecz odwrotną. Ja miałem zyskać nieśmiertelność i moc bogów, ty zaś [Zarzyczka — D.U.] — nieśmiertelność zamkniętą w bezrozumnym kamiennym kształcie⁹³.

Utraciwszy posłuszeństwo Wężymorda, bóg przyciąga do Hałuńskiej Góry kolejnego potencjalnego sługę: byłego kupca bławatnego, a potem towarzysza Twardokęska z Przełęczu Zdechłej Krowy — zbójcę Mrocza. Nakłania go do współpracy wymownymi słowami:

Jesteś bezpańskim psem, o którego nikt się nie upomni. A ja może przyjmę pomocnika. Nic wielkiego, kupcze, nic wielkiego. Kogoś, kto pozamiata komnaty i kurz ze sprzętów zetrze. Uwarzy w kominie polewkę i kupi na targu nowe świece. Buty wypastuje w święto, piosenkę skoczną zaśpiewa dla odpędzenia smutku [...]. Przyjmę cię do terminu, kupcze, a kto wie, jak daleko zajdziesz? Może i tobie królestwo wspaniałe pisane, zemsta krwawa i miłowanie pięknej księżniczki, której ojca zaszlachtujesz? Może nawet nieśmiertelność? Uczeń czarnoksiężnika wiele może, kupcze, więcej, niż ogarniasz swoim

lii, Chin i Australii. Zob. J.P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994, s. 45–48.

⁹⁰ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 51.

⁹¹ *Ibidem*, s. 420.

⁹² Dłoń ta ma taki wygląd i taką funkcję w przypadku wszystkich bogów Krain Wewnętrznych Morza.

⁹³ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 425.

drobnym, robaczywym umysłem [wyr. — D.U.]. Ale najpierw musisz się wkupić, bo nie rozrzucam moich darów na próżno. Poprzedni sługa przyniósł mi śmierć żmijów, kupcze. Czyją śmiercią ty mnie obdarujesz?⁹⁴

Szczególnego namysłu wymaga wyróżniony fragment — w którym Zird Zekrun stwierdza, że Mroczek, zgadzając się na służbę, stałby się „uczniem czarnoksiężnika”⁹⁵. Sformułowanie to dodatkowo uwydatnia, że wykreowane przez Brzezińską obrazy bogów Krain Wewnętrznego Morza można traktować jako wizerunki postaci władających magią. Mieszkaniec Hałuńskiej Góry sam siebie identyfikuje zaś jako powiązanego z siłami ciemności, jako antagonistę dobra — skoro określa się konotowanym negatywnie rzeczownikiem „czarnoksiężnik”⁹⁶.

O sytuacji egzystencjalnej opisanych nieśmiertelnych mocy wiele mówi cel, jaki przyświeca Zird Zekrunowi — ten, dla którego realizacji bóg Pomortu nie waha się posunąć do zbrodni godzących w samą naturę świata. Okazuje się bowiem, że parthenoti są uwięzieni wśród śmiertelników — w sferze „podksiężycowej”. Co gorsza, niewola ta implikuje ograniczenie ich potęgi. Jak mówi Mel Mianet Zarzyczce: „Zdziwiłabyś się, wiedząc, czym byliśmy, zanim Delajati zamknęła ścieżki. Czym znów potrafilibyśmy być, jeżeli Zird otworzy je na nowo”⁹⁷. Tego bowiem pragnie bóg Pomortu: uwolnić się z podksiężycowego więzienia, na powrót otworzyć nieśmiertelnym drogę między gwiazdy, tam gdzie znajdują się źródła najgłębszej mocy. Innymi słowy, cofnąć czas przed moment śmierci pierwszego pokolenia bóstw: Stworzycieli. Wiąże się to jednak ze zniszczeniem Krain Wewnętrznego Morza, a niewykluczone także, że z zagładą wszystkich ich pozostałych bogów. Nawet to nie powstrzymuje jednak twórcy Pomortu. O wszystkich bogach Krain Wewnętrznego Morza mówi się, że „nie słyną z miłosierdzia”, ale z pewnością właśnie Zird Zekrun jest od niego najdalej. To dlatego jego bracia i siostry decydują się oddać swoje znaki, by Zarzyczka mogła w alchemicznym piecu wykuć sztylet zdolny zabijać nieśmiertelnych i przekazać go Szarce. Aby ocaleli wszyscy ludzie i ogólny porządek świata, bezwzględnego boga Pomortu musi spotkać zagłada.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 508.

⁹⁵ Motyw ucznia czarnoksiężnika jest oczywiście mocno zakorzeniony w kulturze i ma bogatą historię. Na ten temat zob. D. Kalitan, *W poszukiwaniu źródeł motywu ucznia czarnoksiężnika. Między Lukianem a Waltem Disneyem*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2012, nr 2.

⁹⁶ Krystyna Długosz-Kurczabowa (*Czarnoksiężnik*, <https://bit.ly/3BjD6uo>, dostęp: 9.02.2021) twierdzi, że ową negatywną konotację implikuje występowanie w tym rzeczowniku członu „czarno-”, pochodzącego od przymiotnika „czarny” z wyrażenia „czarna magia”, określającego moc stawianą w opozycji do magii białej. Nieco odmienną, także jednak uzasadniającą ujemny ładunek aksjologiczny, wykładnię proponuje Krzysztof Grudnik (*Rozwój gniazda słowotwórczego rdzenia „czar-”*, [w:] *Bogactwo polszczyzny w świetle jej historii*, t. 3, red. A. Rejter, Katowice 2010, s. 29): „Czarnoksiężnik jest [...] kalką z germańskiego *das schwarze Buch*, co oznacza dosłownie ‘czarne księgi’, chodzi tu najprawdopodobniej o średniowieczne traktaty okultystyczne, tak zwane grymuary, które były podstawowym narzędziem pracy czarnoksiężników (lecz już nie czarowników)”.

⁹⁷ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 295.

Od takiego samego sztyletu zginęli Stworzyciele — tajemniczy bogowie, którzy istnieli przed zamknięciem ścieżek i którzy przyczynili się do powstania Krain Wewnętrznego Morza. Dokładna liczba członków tego pokolenia nieśmiertelnych mocy⁹⁸ nie jest znana, czytelnik dowiadyuje się tylko, jak brzmiały imiona pięciu z nich — są to: „*Drunethegors o Żelaznym Ramieniu, Reigrullenog Splatający Węzły i Wichry, Sajjinerthe Bogini Wiecznej Przemiany, Maghrenolli Rozrzucająca Ziarna Szaleństwa i Lloweidrenne w Sieci Snu*”⁹⁹. Sama konstrukcja tych imion podkreśla pradawność owych bóstw oraz fakt, że należeli oni do zupełnie innej rzeczywistości niż ta, w której istnieją Krainy Wewnętrznego Morza. Na początku świata chadzali po niebie „jako krowy po łące”, „Gwiazdy rozpalili według porządku, aby ludziom świeciły, i słońko, by ich grzało”¹⁰⁰. Później jednak wybuchł pomiędzy nimi spór:

za sprawą tego, który spętany spoczywał w otchłani. W zapalczywości swej jęli bez miary tworzyć stwory poczarne a silne, i nazywali je Dziećmi Gniewu. Najpotężniejsza z nich zaś była Annyonne. [...]

Podarowano jej skrzydła jasnopióre, by ją po niebie niosły, a także — na własną i innych zgubę — miecz o podwójnym ostrzu, wykuty w otchłani, skąd wyłonili się Stworzyciele. Nikt nie mógł oprzeć się owemu ostrzu, nikt, prócz tego, kto je wykuł. Aż zdarzyło się, że zawędrowała Annyonne do owej głębi przepastnej, gdzie spoczywał Spętany. Przemówił do niej i słowa jego wzbudziły w niej pychę bezbrzeżną i pragnienie potęgi. Zasiadła na szczycie świata i poczęła gromadzić wokół siebie inne spośród Dzieci Gniewu i podburzać je, by powstały przeciwko swym panom. One zaś słuchały chętnie, gdyż blask niezmierny bił od jej skrzydeł i całej postaci, a głos miała słodki i czarowny. [...]

Wtenczas bogowie spuścili z nieba deszcz ognia i siarki. Dzieci Gniewu rozbiegły się struchlałe, szukając schronienia w podziemnych grotach. Lecz szaleństwo i pycha Annyonne sprawiły, iż pozostała na nagim szczycie góry, wyrażając tym, co ją stworzyli, póki ognisty deszcz nie pochłoniął jej skrzydeł i nie wypalił oczu. Jednak i wówczas nie wypuściła z dłoni niosącego zgubę miecza¹⁰¹.

⁹⁸ „Pokolenie nieśmiertelnych mocy” nie jest sformułowaniem wewnętrznie sprzecznym, ponieważ immortalizm, jeśli nie wiąże się z nieposiadaniem potomstwa, nie wyklucza generacyjności. Jak pokaże dalsza analiza sagi, w wypadku przedstawionego w niej świata można mówić właśnie o kolejnych „pokoleniach” czy nawet „gałęziach ewolucyjnych” bóstw Krain Wewnętrznego Morza oraz o stopniowej ich degradacji w miarę następowania owych „pokoleń” czy rozwoju „gałęzi”.

⁹⁹ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 503.

¹⁰⁰ A. Brzezińska, *Plewy...*, s. 20. Przytoczone nazwy własne — w cytowanym wydaniu zapisane kursywą, co prawdopodobnie ma je odróżnić od imion bogów z następnego „pokolenia” — budzą skojarzenia z mitologią hinduską. Takie pochodzenie zdaje się wykazywać również obraz postaci głównej bogini Południa świata przedstawionego w sadze Brzezińskiej — Delajati. Jej imię może mieć źródła w znanej baśni epickiej zawartej w księdze III *Mahabharaty* — opowieści o Nalu i Damajanti — tym bardziej że tam także pojawia się, istotny dla tej bogini, motyw gry w kości. Jednak żeńska bohaterka utworu, wbrew swojemu imieniu, mogłaby raczej stanowić odpowiednik Szarki niż Delajati, gdyż — tak jak protagonistka sagi Brzezińskiej — stara się odzyskać ukochanego wbrew woli bogów i demonów. Zob. *Nal i Damajanti. Baśń staroindyjska z ksiąg Mahabharaty*, przeł. A. Lange, il. J. Bukowski, Warszawa 1906; W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 727.

¹⁰¹ A. Brzezińska, *Plewy...*, s. 20–22.

Przytoczenie tego obszernego cytatu (pochodzącego z przemowy niejakiego Krupy, mieszkańca Traganki — mizernego staruszka znanego z głoszenia dziwacznych teorii studentom tamtejszego uniwersytetu, a potem herezji po karczmach) zdaje się uzasadniać jego charakterystyczny styl — bezspornie wzorowany na narracji biblijnej — oraz treść, będąca wyraźną reminiscencją motywów staro- i nowotestamentowych, zarówno kanonicznych, jak i apokryficznych. Określenie „spętany, który spoczywa w otchłani” przywodzi na myśl zawartą w Apokalipsie św. Jana wizję Smoka-szatana strąconego do Czeluści i tam uwięzionego na tysiąc lat¹⁰² oraz wspomniane w Liście św. Judy strącenie aniołów¹⁰³, a także opisane w podaniach germańskich losy wilka Fenrira¹⁰⁴. Z kolei postać Annyonnie wydaje się wzorowana (co podkreśla już samo brzmienie jej imienia) na obrazie anioła strąconego do piekieł (z przynależnego mu pierwotnie miejsca po lewicy Boga) przez archanioła Michała za sprzeciwienie się stworzeniu kobiety — „księcia ciemności”, któremu przez błędną interpretację fragmentu z Księgi Izajasza przypisano imię Lucyfera¹⁰⁵.

W końcu Annyonnie przechodzi przez siedem bram piekła — zwanego w sadze Brzezińskiej Issilgorol — a następnie morduje Stworzycieli na ciemnym, martwym jałowym polu, przybierającym „barwę dymu i krwi”; ucina im głowy, „aby ich moc wsiąkła w ziemię i aby nie mogli się odrodzić na nowo w żadnym ze światów”¹⁰⁶. Wówczas inne, młodsze, lecz również nieśmiertelne byty — dzieci pierwszych pięciorga — zaczynają zaciekłe z sobą walczyć:

o ochłapy mocy, nim jeszcze posoka Stworzycieli na dobre wsiąknie w ziemię. Jak zimowa wataha wilków rozrywają trupy zakrzywionymi kłami i pochłaniają je kolejno, a uwolniona moc rzeźbi koryta w ich ciałach. Potem zaś giną uwięzione w pułapce, nie potrafiąc jej [owej mocy — D.U.] zatrzymać.

W śmierci ich twarze są niemal ludzkie. Kobieta o włosach koloru morskich wodorostów i bladej skórze płonie niczym smołowa pochodnia, zanurzona po biodra w żywym kamieniu. Starzec, którego ramiona zakwitły kłębowiskiem węży, pochłania własne ciało. Ale jest jeszcze wiele, wiele innych. Kształty opadają z nich kolejno jak znoszone płaszcze, lecz pragnienie mocy okazuje się zbyt silne. Dlatego kiedy na pobojojowisku nie zostaje ni ślad po dawnych bogach, zwracają się ku sobie. Aż wreszcie pozostaną tylko oni. Bogowie Krain Wewnętrzznego Morza [wyr. — D.U.]¹⁰⁷.

¹⁰² Zob. Ap 12, 7–9; 20, 1–3.

¹⁰³ Zob. Jud 1, 6.

¹⁰⁴ Zob. A. Szrejter, *op. cit.*, s. 143–144. Kara spętania — a właściwie skucia łańcuchem — dotyczyła również, jak pamiętamy z *Silmarillionu* Tolkiena, zbuntowanego Ainura: Melkora.

¹⁰⁵ We wskazanym wersecie tyran porównywany jest do Gwiazdy Porannej, w Wulgacie określanej słowem *Lucifer*, z gr. *Phosphoros*; jak piszą autorzy komentarzy do *Biblii Tysiąclecia*: „Ojcowie Kościoła widzieli tu typ i obraz upadku z nieba wodza zbuntowanych aniołów” (komentarz do Iz 14, 12; cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*, <https://bit.ly/3zhlpJV>, dostęp: 17.04.2021). Zob. też W. Kopalinski, *op. cit.*, s. 613; *Apokryfy Starego Testamentu*, oprac., wstęp R. Rubinkiewicz, przeł. A. Kondracki *et al.*, Warszawa 2000, s. 30–31, 148, 159.

¹⁰⁶ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 309.

¹⁰⁷ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 297.

Dzieje nieśmiertelnych mocy władających światem wykreowanym przez Brzezińską nie mają więc w sobie nic ze wzniosłości¹⁰⁸ czy szlachetności. Jak bowiem dowiaduje się czytelnik, moce te zdobyły przewagę w okrutnej, bratobójczej walce, wykazującej wręcz cechy — jeśli można użyć tego sformułowania — darwinistyczne: przetrwali nie ci najdoskonalsi moralnie, ale po prostu najsilniejsi.

Zarzyczka poznaje miana Stworzycieli wbrew swojej woli, w trakcie wizji wywołanej wypiciem soku z gałęzi relei — napoju mechszy¹⁰⁹. Tak nazywają się kolejne, obok prządek, skalniaków, sorelek i wichrowych sevri, magiczne istoty zamieszkujące świat przedstawiony sagi Brzezińskiej — „bezszałtne, pokryte korą i porostami brązowe stwory o obliczach przesłoniętych przypominającymi kaptur płatami”, bytujące „w puszczech, podobne bardziej ułamanym pieńkom niż żywym istotom, samotne, milczące, nieruchome, obrośnięte mchem” i ślepe, a jednak — niewidzącymi oczami — widzące przyszłość. Są tak stare, że pamiętają same początki tego świata, a pity przez nie sok pozwala rzekomo zobaczyć własne przyszłe losy — spożycie tej substancji wiąże się też z dużym ryzykiem: „Kapłani [...] straszili, że ten, kto spróbuje zajrzeć w swoje przeznaczenie, nigdy nie zazna spoczynku, a jego dusza zostanie po śmierci uwięziona w mchach”. W soku z gałęzi relei ukryta jest więc „stara, bardzo stara magia, która należała do mchowych od początku świata, gdy, jak powiadano, obdarzyła ich nią bogini, jedna z owych pradawnych, bezimiennych bogów, którzy mieszały boskie z ludzkim i stworzyły świat”¹¹⁰.

Choć w wielu miejscach sagi Brzezińskiej pojawia się informacja, że istnieje „jedenaście krain i jedenastu bogów”¹¹¹ — szczeżupińska Fea Flisyon, kopien-

¹⁰⁸ Wyraz „wzniosłość” rozumiem tutaj zgodnie z definicją słownikową (zob. *Słownik języka polskiego PWN*, <https://bit.ly/3ipy3zY>, dostęp: 14.04.2021), a nie filozoficzną, wywiedzioną choćby z oświeceniowej koncepcji Edmunda Burke’a, kojarzącego piękno z harmonią, porządkiem, proporcjonalnością, wyrazistością formy, wzniosłość zaś z jakościami przeciwnymi: nieforemnością, nieproporcjonalnością, ale też z intensywnym doznaniem, z wrażeniem obcowania z czymś wielkim, z odczuciem, będącym mieszanką bólu, przerażenia i rozkoszy (zob. M. Krasińska, „Dociekania filozoficzne...” *Edmunda Burke’a a problem muzycznej wzniosłości*, „Studia z Historii Filozofii” 2020, nr 1, s. 181–182). W takim znaczeniu bogowie Krain Wewnętrzznego Morza wzniosli z pewnością są.

¹⁰⁹ Inaczej niż pisze Tkacz (*op. cit.*, s. 181), dokonująca utożsamienia głównego składnika wywaru z pijącymi go istotami.

¹¹⁰ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 495. Wizja pradawnych istot powiązanych ze światem roślinnym, poprzedzających gatunek ludzki, to częsty motyw w literaturze fantazy. Przykładem służy choćby cykl „Pieśń Lodu i Ognia” George’a R.R. Martina i znana stamtąd — w opublikowanych dotąd tomach zarysowana jedynie szczątkowo — koncepcja dzieci lasu. Zob. *idem, Taniec ze smokami*, przeł. M. Jakuszczyński, cz. 1, Poznań 2016, s. 228–234. Opinie samej Brzezińskiej o prozie Martina można przeczytać w jej rozmowie z Grzegorzem Kurkiem i Beatą Spieralską: *Prawie bez historii*, „Mówią Wieki”, <https://bit.ly/3rmoIwT> (dostęp: 14.04.2021).

¹¹¹ A. Brzezińska, *Żmijowa...*, s. 516. Dlatego też w opactwie w Dolinie Thorneveiin rośnie jedenaście drzew, a z nich każde ukazuje stan bóstwa, któremu jest poświęcone (*ibidem*, s. 285–286); „przystępu do świątyni Śniącego” broni jedenaście furt (*eadem, Plewy...*, s. 522); mówi się: „człowiek przejdzie jedenaście razy ścieżką wiedźmy, lecz za dwunastym razem wiedźmia ścieżka zaciśnie się pętlą wokół jego szyi” (*eadem, Letni deszcz. Sztylet...*, s. 161); a uściskie ladaczni-

nicki Kii Krindar, wędrujący Cion Ceren, którego zakonowi przypisano Góry Żmijowe, żalnicka Bad Bidmone, sinoborska Kea Kaella, zwajecki Mel Mianet, czerwieniecki Org Ondrelssen, paciornicka Hurk Hrovke, skalmierski Sen Silvar, spichrzański Nur Nemrut i pomorcki Zird Zekrun — w toku akcji okazuje się, że również w świecie Krain Wewnętrzznego Morza symbolem doskonałości i pełni jest liczba dwanaście — tuzin¹¹². Takie znaczenie ma ona nie tylko w kulturze europejskiej — tyle liczy zbiór bogów olimpijskich (oraz — w podstawowej wersji — nordyckich), prac Heraklesa, pokoleń Izraela, apostołów, gwiazd w wieńcu Niewiasty z Apokalipsy św. Jana¹¹³, znaków zodiaku (również chińskiego), miesięcy w roku, godzin dnia i godzin nocy, Ziemijskich Gałęzi w chińskim kalendarzu (podzielonym na dwunastoletnie cykle) i tamtejszych pór doby (podobnie jak w kalendarzu babilońskim). Warto wszakże odnotować, że pierwotnie Brzezińska planowała oparcie „teologii” stworzonego przez siebie świata na systemie jedenastkowym — co wydawca ocenił jako rozwiązanie zbyt skomplikowane dla potencjalnego czytelnika¹¹⁴. Ostatecznie tuzina dopełnia ten, kto ukrywa się pod postacią Szydła — błazna spichrzańskiego księcia. Ów nieznaną bóg nie ma przypisanego żadnego obszaru, lecz czerpie z tego, co należy do innych mocy — dlatego nazywany jest Złodziejem. Jak sam tłumaczy: „Ja kradnę. Odbieram to, co inni zagarnęli bezprawnie na tamtym jałowym ciemnym polu, gdzie konali Stworzyciele”; „jestem złodziejem, wciskam się w szczeliny świata i czerpię z mocy, które mnie nie potrafią dostrzec. Moce są moim łupem”¹¹⁵. Jak zapewnia w dowcipnej rozmowie z Szarką, „ze dwa razy” udało mu się nawet po kryjomu porwać złotą rybkę Mel Mianetowi¹¹⁶.

Dlatego to właśnie Złodziej potrafi przygotować miejsce, w którym spocznie Szarka po zabiciu Zird Zekruna (niczym baśniowa Śpiąca Królowna). „Wykrada” z przestrzeni rzeczywistości¹¹⁷ pewną wyspę i niejako przenosi ją w inny wymiar, tak że nie działają tam zwyczajne prawa natury. Wyspa staje się pełna niepłochliwych, łatwych do upolowania fok i ptaków, w których gniazdach wciąż pojawiają

ce dostają od kniahini „jedenaście złotych monet, po jednej na pamiątkę każdego z bogów Krain Wewnętrzznego Morza” (*eadem, Letni deszcz. Kielich...*, s. 271).

¹¹² Zob. G. Ifrah, *Dzieje liczby, czyli Historia wielkiego wynalazku*, przeł. S. Hartman, Wrocław 1990, s. 51–52; W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 230; *idem, Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 73–74; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 119–120. Ponadto dwunastka to liczba podstawowa w alchemii (dziedzinie także istotnej dla akcji sagi Brzezińskiej): „jako iloczyn liczby czterech »pierwiastków« — ognia, wody, powietrza i ziemi — oraz liczby trzech zasad: soli, siarki i rtęci” (*ibidem*, s. 120). Zob. też D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł., oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór il., koment. T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 51–53.

¹¹³ Ap 12, 1.

¹¹⁴ Zob. *Recepta...*

¹¹⁵ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 430; *eadem, Letni deszcz. Sztylet...*, s. 254.

¹¹⁶ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 252.

¹¹⁷ To jest z obszaru, na którym dzieje się większość zdarzeń opisanych w sadze i w którym działają bohaterowie — z głównego „wymiaru” tej rzeczywistości.

się nowe jaja. Porasta ją bujna trawa i oświeśla mocne słońce, więc można tam spać pod gołym niebem, mimo że nawet w wysuniętych mocniej na południe Krainach Wewnętrzznego Morza nadchodzi już jesień. Trudno więc o bardziej komfortowe warunki do budowy wieży przeznaczonej na spoczynek pogromczyni złowrogiej mocy. Obiekt wznosi grupa pomorskich knechtów, również niepostrzeżenie „wykradziona” przez domnianego błazna z pola bitwy pod Rogobodźcem. Po zakończeniu zmagañ Złodziej ma jednak dostać pod opiekę własną krainę — Żalniki, pozbawione boga od śmierci Bad Bidmone i z tej przyczyny powoli umierające. Przejęcie nad nimi pieczy sugeruje trefnisiowi Szarka¹¹⁸. To również Złodziej niezwykle trafnie podsumowuje działania nieśmiertelnych mocy: „Ze strzępów dawnych wzorów, pragnień, nienawiści i smutków tkamy kobierce i sieci. Nic się nie dzieje naprawdę. To zaledwie barwna układanka, która mamy głupich”¹¹⁹.

* * *

Jak wykazała poczyniona analiza, można powiedzieć, że zawarte w „Sadze o Zbóju Twardokęsku” obrazy bogów obszaru geograficznego stanowiącego główne miejsce akcji omawianego cyklu tworzą swoistą mozaikę magiczno-religijną. Dominuje w nich ten drugi aspekt: stanowią kreatywne przetworzenie wybranych przez pisarkę elementów charakterystyk bóstw zaczerpniętych z rozmaitych mitologii: greckiej i rzymskiej, nordyckiej, słowiańskiej, a nawet hinduskiej, niekiedy zaś również z Biblii; są też otaczane kultem. Uważny czytelnik dostrzeże jednak, iż tak naprawdę okazują się tylko niewiele potężniejsze niż potomstwo rodzące się z ich związków z ludźmi — więdźmy. Ów aspekt magiczny uwydatniają ponadto odcisnięte w obrazach bogów i towarzyszących im istot ślady inspiracji klasyczną literaturą fantasy, zwłaszcza „Ziemiomorzem” Ursuli K. Le Guin, a także baśniami ludowymi i literackimi. Nawiązania do wizerunków postaci władających magią zakorzenionych w zbiorowej świadomości najwyraźniejsze są w przypadku Kei Kaella (czarownica) i Zird Zekruna (czarnoksiężnik)¹²⁰. W kontekście wskazanej

¹¹⁸ Więcej na temat postaci Szydła, rozpatrywanej jako realizacja archetypu trickstera, zob. M. Błaszowska, *Plewy na wietrze. Kto pociąga za sznurki i kto krzyżuje plany w „Sadze o Zbóju Twardokęsku” Anny Brzezińskiej?*, [w:] *Trickster i inne postaci ambiwalentne w najnowszej popkulturze*, red. A. Kuchta, J. Malita-Król, Kraków 2017, s. 42–48. Warto też zwrócić uwagę na znaczący wybór imienia błazna — zastosowanie zabiegu prioprzyzacji na rzeczowniku apelatywnym, dodatkowo oznaczającym narzędzie. Taki wybór (przed identyfikacją Szydła jako Złodzieja) utrudnia określenie płci postaci, a zarazem podkreśla funkcję, jaką pełni ona w świecie przedstawionym sagi Brzezińskiej: jak szewska szydło przekłuwa twardy materiał, tak błazen „przekłuwa” materię rzeczywistości — wykradając z niej wyspę, ale przede wszystkim kwestionując utrwalone przekonania na temat bóstw.

¹¹⁹ A. Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich...*, s. 226, 252–253.

¹²⁰ Wskazane w nawiasach typy bohaterów wyodrębniłam i omówiłam w niepublikowanej pracy doktorskiej *Obrazy postaci władających magią w literaturze fantasy*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Jolanty Ługowskiej (Uniwersytet Wrocławski 2017, s. 397–398).

liminalności trudno nie pokusić się o konstatację, że analizowane postacie mogłyby stanowić adekwatną literacką ilustrację ewolucji ustaleń dotyczących granic między magią a religią, charakterystycznych dla klasycznej antropologii (oczywiście *mutatis mutandis*: pamiętać należy tu o odmienności statusu ontologicznego tej pierwszej kategorii w światach fantazy i w rzeczywistości pozaliterackiej).

Bogom Krain Wewnętrznego Morza daleko do wszechwiedzy i wszechmocy, okazują się wręcz uwięzieni w świecie ludzi, daremnie starając się na powrót „otworzyć ścieżki” — odzyskać pierwotną pełnię swojego bytu. Bawią się ludzkimi losami, splatając je i układając według odwiecznych wzorów i matryc, naprawdę jednak sami są fragmentami układanki, pionkami na planszy wyższych sił — niczym greccy bogowie, zdolni wpływać na losy ludzi, ale sami, wraz z nimi, podlegający Fatum. Nie potrafią przezwyciężyć tego, że ich umysły nieuchronnie ciążyą ku przeszłości, a oni nieustannie naśladują sami siebie. Wciąż od nowa tkają tę samą tkaninę, nieznacznie tylko zmieniając konfigurację poszczególnych splotów i zdobień. Nie są Stwórcami, lecz odtwórcami, ograniczonymi pulą dostępnych schematów kształtowania ludzkich losów¹²¹. Można sformułować hipotezę, iż pulę tę determinują sny Nur Nemruta, ukazujące — jak sądzą niektórzy jego czciciele — przeznaczenie Krain Wewnętrznego Morza. Poczynania bogów zaś są jedynie odbiciem fragmentów tych snów, widzianych niczym w odłamkach rozbitego szkła ze zwierciadlanej wieży Śniącego. W tym także objawia się mozaikowość (czy może, w tak zarysowanym kontekście, witrażowość) zarówno wykreowanych przez Brzezińską postaci bogów, jak i świata przedstawionego analizowanego cyklu, a ponadto mechanizmów kreacji literackiej, którego owi bohaterowie oraz świat są efektem. Na koniec więc nasuwa się myśl, że w analizowanych postaciach i w sposobie ich konstrukcji można doszukać się też metafory procesu tworzenia literatury. Zwłaszcza w jej najpierwotniejszej, oralnej postaci, do której przecież — swoją epicką formą i strukturą fabuły — nawiązuje fantazy mitopoetycka¹²², jakiej „Saga o Zbóju Twardokęsku” jest przykładem¹²³.

¹²¹ Zob. P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantazy*, Białystok 2016, s. 103: „Mają oni [bogowie — D.U.] pewien wpływ na świat, ale nie są jego stwórcami i tylko do pewnego stopnia opanowali moce nim rządzące”.

¹²² Termin „fantazy mitopoetycka” można na potrzeby niniejszego artykułu utożsamić z takimi kategoriami jak „fantazy epicka” i „high fantasy”. Odmianę tę wyróżnia skoncentrowanie na etycznym wymiarze egzystencji postaci oraz uwzględnianie w obrazie świata przedstawionego elementów redundantnych z punktu widzenia samej akcji, ale znacznie wzbogacających ów obraz. Elementy te można określić mianem swoistej mitologii uniwersów fantazy. Odmiana mitopoetycka wykazuje też szczególnie wyraźne związki z epiką bohaterską, zwłaszcza przez występowanie „motywu walki sił światła z siłami ciemności na skalę kosmiczną, którą rozstrzygnąć mają czyny głównych bohaterów opowieści” (M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwoju fantazy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009, s. 166), często o charakterze questu — podróży w jasno określonym celu o znaczeniu dla całego świata, na przykład w poszukiwaniu magicznych artefaktów (takich jak atrybuty jedenaściorga bogów, których zgromadzenie niezbędne jest do pokonania Zird Zekruna).

¹²³ Tak kwalifikują cykl między innymi Katarzyna Kaczor i Piotr Stasiewicz. Zob. *eadem*, *Bogactwo polskich światów fantazy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, [w:] *Anatomia wyobraź-*

Bibliografia

Teksty

- Andersen H.Ch., *Córka Króla Błot*, [w:] *idem, Baśnie*, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, il. P. Garwatowska, PIW, Warszawa 1991, s. 37–68.
- Andersen H.Ch., *Córka króla moczarów*, [w:] *idem, Córka króla moczarów i inne baśnie*, przeł. B. Sochańska, il. A. Kucharska-Cybuch, Media Rodzina, Poznań 2009, s. 5–53.
- Andersen H.Ch., *Mala syrena*, [w:] *idem, Baśnie*, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, il. P. Garwatowska, PIW, Warszawa 1991, s. 274–292.
- Apokryfy Starego Testamentu*, oprac., wstęp R. Rubinkiewicz, przeł. A. Kondracki *et al.*, „Vocatio”, Warszawa 2000.
- Brzezińska A., *Letni deszcz. Kielich*, Runa, Warszawa 2004.
- Brzezińska A., *Letni deszcz. Sztylet*, Runa, Warszawa 2009.
- Brzezińska A., *Plewy na wietrze*, Runa, Warszawa 2006.
- Brzezińska A., *Żmijowa harfa*, Runa, Warszawa 2007.
- Grimm W., Grimm J., *Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1, il. O. Ubbelohde, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Media Rodzina, Poznań 2010.
- Le Guin U.K., *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, przeł. S. Barańczak, [w:] *eadem, Ziemiomorze*, przeł. S. Barańczak, P.W. Cholewa, P. Braiter, Prószyński Media, Warszawa 2013, s. 7–154.
- Leiber F., *W pułapce na Morzu Gwiazd*, [w:] *idem, O krok od zguby*, przeł. D. Kopociński, Solaris, Olsztyn 2005, s. 73–92.
- Martin G.R.R., *Taniec ze smokami*, cz. 1, przeł. M. Jakuszewski, Zysk i S-ka, Poznań 2016.
- Nal i Damajanti. Baśń staroindyjska z ksiąg Mahabharaty*, przeł. A. Lange, il. J. Bukowski, G. Centnerszwer i S-ka, Warszawa 1906.
- Ozaki Y.T., *Urashima Tarō*, [w:] *eadem, Baśnie japońskie*, przeł. A. Wosińska, Wydawnictwo Kirin, Bydgoszcz 2016, s. 45–59.
- Złota moneta za słowo. Bułgarskie bajki i legendy ludowe*, wyb. i wstęp G. Minczew, przeł. A. Kawicka *et al.*, il. M.B. Piechowiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.

ni. 12 esejów o fantazjowaniu w kinie, telewizji, komiksach i literaturze popularnej, red. S.J. Konefał, Gdańsk 2014, s. 188–189: „Pod względem strukturalnym posiadający swoją własną kosmogonię, mitologię, legendarium [wyr. — D.U.] i historię świat Krain Wewnętrznych Morza jest niewątpliwie najbardziej złożonym spośród polskich światów fantasy”; zob. też *eadem, Runa — fantasy mitopoetyczna*, [w:] *eadem, Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków 2017, s. 180–181: „Właścicielki Runy przyjęły za warunek wyjściowy projektu założeni[e], że fantasy, będąc sztuką kreacji światów i opowieści o nich i nie tracąc swoich właściwości ludycznych, jest konwencją, w ramach której mogą powstawać prace wartościowe literacko, niebędące literaturą trywialną. To założenie umożliwiło jakościową zmianę fantasy, o czym najlepiej świadczą opublikowane przez oficynę trzy cykle: »Saga o Zbójcu Twardokęsku«, prezentująca rozbudowany świat przedstawiony z własną ontologią, mitologią i historią; »Smoczogóry« Wita Szostaka [...] i »Midgard« Marcina Mortki [...]. Efektem było poszerzenie biblioteki polskiej literatury fantasy o twory reprezentujące jej najszlachetniejsze odmiany: epicką i mitopoetyczną [wyr. — D.U.]”; *idem, op. cit.*, s. 102–103: „Saga o Twardokęsku jest [...] bliższą temu, co można by nazwać typową fantasy epicką [wyr. — D.U.]”; „Bodaj najbardziej typowym przejawem epickości w kreowaniu świata jest posiadanie przezeń mitologicznej przeszłości, która ma związek z teraźniejszością i do pewnego stopnia determinuje powieściowe wydarzenia”. Dalsze argumenty za taką klasyfikacją geneologiczną zob. *ibidem*, s. 103–107.

Opracowania

- Baranowski B., *Pożegnanie z diabłem i czarownicą*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1965.
- Baranowski B., *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981.
- Błaszczowska M., *Plewy na wietrze. Kto pociąga za sznurki i kto krzyżuje plany w „Sadze o zbroju Twardokęsu” Anny Brzezińskiej?*, [w:] *Trickster i inne postaci ambiwalentne w najnowszej popkulturze*, red. A. Kuchta, J. Malita-Król, AT Wydawnictwo, Kraków 2017, s. 39–53.
- Bohuszewicz J., *Od opętania do rytuału. Pojęcie i praktyka transu w kultach wodun i katolicyzmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Broda J., *O czarownicach, utopcach i nocnicach*, Beskidzkie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, Bielsko-Biała 1980.
- Brückner A., *Mitologia słowiańska i polska*, wstęp i oprac. S. Urbańczyk, PWN, Warszawa 1985.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2006.
- Dumézil G., *Bogowie Germanów. Szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, przeł. A. Gro-nowska, red. J. Banaszkiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Dumézil G., *Les Dieux des Germains. Essai sur la formation de la religion scandinave*, [b.wyd.], Paris 1959.
- Eliade M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. i wstęp K. Kocjan, oprac. J. Tulisow, PWN, Warszawa 2001.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turczyński, wybór il., koment. T. Łozińska, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990.
- Gardela L., *Magia, kobiety i śmierć w świecie wikingów*, Triglav, Szczecin 2019.
- Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, wstęp K. Modzelewski, posł. L.P. Słupecki, oprac. A. Pieniądz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- Graves R., *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Wydawnictwo vis-à-vis/Etiuda, Warszawa 2009.
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. M. Bronarska et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2008.
- Grochowski P., *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009.
- Grudnik K., *Rozwój gniazda słowotwórczego rdzenia „czar-”*, [w:] *Bogactwo polszczyzny w świetle jej historii*, t. 3, red. A. Rejter, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 25–35.
- Hjardar K., *Wikingowie. Najeźdźcy z morza*, przeł. K. Skawran, Wydawnictwo RM, Warszawa 2018.
- Ifrah G., *Dzieje liczby, czyli Historia wielkiego wynalazku*, przeł. S. Hartman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Jerzak-Gierszewska T., *Religia a magia. Klasyczne koncepcje antropologiczne*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995.
- Kaasik M., *A Mortal Visits the Otherworld: Relativity of Time in Estonian Fairy Tales*, „Journal of Ethnology and Folkloristics” 2013, nr 2, s. 33–47.
- Kaczor K., *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, [w:] *Anatomia wyobraźni. 12 esejów o fantazjowaniu w kinie, telewizji, komiksach i literaturze popularnej*, red. S.J. Konefał, Gdański Klub Fantastyki; Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2014, s. 181–198.
- Kaczor K., *Runa — fantazy mitopoetyczna*, [w:] *eadem, Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Universitas, Kraków 2017, s. 178–189.
- Kalitan D., *W poszukiwaniu źródeł motywu ucznia czarnoksiężnika. Między Lukianem a Waltem Disneyem*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2012, nr 2, s. 374–380.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 2001.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2006.

- Kraśńska M., „Dociekania filozoficzne...” *Edmunda Burke’a a problem muzycznej wzniosłości*, „Studia z Historii Filozofii” 2020, nr 1, s. 181–203.
- Kraśner K., *Czarownice i czarodziejki w literaturze fantasy*, [w:] „Gorsza kobieta”. *Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wydawnictwo Sutoris, Wrocław 2008, s. 189–199.
- Krzyżanowski J., *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1962.
- Leach M., *Uniwersalny leksykon bóstw*, red. A.M. Kempniński, „Atena”, Poznań 1998.
- Lengauer W., *Religijność starożytnych Greków*, PWN, Warszawa 1994.
- Niesporek-Szamburska B., *Stereotyp czarownicy i jego modyfikowanie. Na przykładzie tekstów dla dzieci i wypowiedzi dziecięcych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Olszewski M., *Wprowadzenie*, [w:] E.E. Evans-Pritchard, *Religia Nuerów*, przeł. K. Baraniecka, M. Olszewski, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007, s. 5–64.
- Pelka L.J., *Polska demonologia ludowa*, Iskry, Warszawa 1987.
- Pustowaruk M., *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2009.
- Roux J.P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Znak, Kraków 1994.
- Stasiewicz P., *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016.
- Strzelczyk J., *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Rebis, Poznań 2007.
- Szrejter A., *Mitologia germańska. Opowieści o bogach mroźnej Północy*, Wydawnictwo Maszperia Literacka, Gdańsk 2011.
- Szyjewski A., *Religia Słowian*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.
- Ting N., *Years of Experience in a Moment: A Study of a Tale Type in Asian and European Literature*, „Fabula” 1981, nr 1, s. 183–213.
- Tkacz M., *Demonologia ludowa w fantasy Anny Brzezińskiej*, [w:] *Folklor w badaniach współczesnych*, red. A. Miancki, A. Osieńska, L. Podziewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2005, s. 179–190.
- Tomicka J., Tomicki R., *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1975.
- U stóp boga Apollona. Z Pauzania „Wędrówki po Helladzie” księgi VIII, IX i X*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, H. Podbielski, oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–De Agostini Polska, Wrocław–Warszawa 2005.
- Ucherek D., *Anny Brzezińskiej gry ze stereotypami. Konstrukcja postaci wiedźmy i przetworzenia motywów baśniowych w cyklu o Babuni Jagódce*, „Literatura Ludowa” 2020, nr 2, s. 50–66.
- Ucherek D., *Baba Jaga, Kościej Nieśmiertelny i inne postacie władające magią w rosyjskich baśniach magicznych a wiedźmy i czarownicy Grimmowsy*, „Prace Literackie” 58, 2018, s. 249–271.
- Ucherek D., *Obrazy postaci władających magią w literaturze fantasy*, praca doktorska, Uniwersytet Wrocławski 2017.
- Ucherek D., *Sposoby funkcjonowania postaci czarownic i czarowników w baśniach braci Grimmów*, „Literatura Ludowa” 2015, nr 4–5, s. 15–26.
- Zowczak M., *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Funna, Wrocław 2000.

Gry

Wiedźmin 3: Dziki Gon, prod. i wyd. CD Projekt Red, Polska 2015.

Źródła internetowe

- Brzezińska A., Kurek G., Spieralska B., *Prawie bez historii*, „Mówią Wieki”, <https://bit.ly/3rmoIwT> (dostęp: 14.04.2021).
- Długosz-Kurczabowa K., *Czarnoksiężnik*, <https://bit.ly/3BjD6uo> (dostęp: 9.02.2021).
- Komentarz do Iz 14,12, *Biblia Tysiąclecia*, Wydawnictwo Pallotinum, <https://bit.ly/3zhlpJV> (dostęp: 17.04.2021).
- Recepta na fantasy*, wywiad z A. Brzezińską, „Esensja”, <https://bit.ly/2V0xRyQ> (dostęp: 14.04.2021).
- Słownik języka polskiego PWN*, <https://bit.ly/3ipy3zY> (dostęp: 14.04.2021).
- Szostak W., *Historie się nie kończą. Wywiad z Anną Brzezińską. Część 1*, „Polter”, <https://bit.ly/3BhMSNF> (dostęp: 17.04.2021).

A Magic-Religious Mosaic: Sources of Images of the Gods of the Lands of the Inner Sea from “Saga o Zbóju Twardokęsku” [The Saga of Twardokęsek the Brigand] by Anna Brzezińska

Summary

The aim of this article is to find the sources of images of the Inner Sea Lands gods in Anna Brzezińska’s “Saga of Twardokęsek the Brigand”. The author presents the most important features of these characters, their most recognizable actions and attributes, comparing them with possible prototypes derived from Greek, Roman, Scandinavian, Slavic, and Hindu mythology, as well as Christianity. She points out that the gods in Brzezińska’s saga, although worshipped, are not omnipotent and do not possess full creative powers. They turn out to be only slightly more powerful than their offspring, the fruit of their relationships with humans — witches. Shaping human fates, they are only able to recreate ancient patterns over and over again and are subject to a higher power (similarly to how the Greek gods were subject to *Fatum*). In their images, we can also find traces of inspiration from the classic mythopoetic fantasy, especially Ursula K. Le Guin’s series about the Earthsea. Thus, these images can be seen as a magical-religious mosaic, which evokes associations with the considerations of classical anthropology on the relations between magic and religion. The author also puts forward the hypothesis about treating these images as a metaphor for the process of creating literature, especially in its original, oral form.

Krystyna Walc
ORCID: 0000-0001-7945-5793
Uniwersytet Rzeszowski

Kilka uwag o księgach, nie tylko uczonych, w prozie Andrzeja Sapkowskiego

Słowa kluczowe: Andrzej Sapkowski, książka, biblioteka, edukacja, magia

Keywords: Andrzej Sapkowski, book, library, education, magic

Książki o/w książkach

Pojawiające się na kartach utworów literackich książki doczekały się leksykonu. Jego autor stwierdza we wstępie:

Nie obchodzi mnie dziś, kto pierwszy zaczął wprowadzać urojone książki do swoich fabuł. Wiem, że gdybym chciał naprawdę skompletować widmową bibliotekę, nie starczyłoby mi życia. [...] Pragnę przedstawić raczej widmowy księgozbiór podręczny oparty o pewien kanon literacki, dzieła modnych dziś autorów i — wreszcie — jakieś odbicie moich przypadkowych lektur (nie ma przecież dwu jednakowych bibliotek)¹.

Powieści Andrzeja Sapkowskiego nie są typowymi „książkami o książkach”. Jednakże zarówno cykl wiedźmiński, jak i trylogia husycka² obfitują w motywy z nimi związane. Bohaterowie czytają, posiadają bądź gromadzą księgozbiory, a czasem także sami są autorami rozmaitych dzieł. Z wymienianych w poszczególnych tekstach tytułów można by zestawić całkiem obszerną bibliografię. Ten

¹ P. Dunin-Wąsowicz, *W widmowej bibliotece*, [w:] *idem, Widmowa biblioteka, czyli Książki urojone albo Wypisy o xięgach, których nigdy nie było, ale ktoś o nich napisał*, Warszawa 1997, s. 4–5.

² Cytaty według wydań: A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, Warszawa 1995; *idem, Krew elfów*, Warszawa 2001; *idem, Czas pogardy*, Warszawa 2001; *idem, Wieża jaskółki*, Warszawa 2001; *idem, Pani jeziora*, Warszawa 2001; *idem, Narrenturm*, Warszawa 2005; *idem, Boży wojownicy*, Warszawa 2004; *idem, Lux perpetua*, Warszawa 2006. W dalszej części artykułu będą one oznaczane w nawiasie za pomocą tytułu książki i numeru strony.

fakt zachęca do opisanego sposobu istnienia rozmaitych tekstów w światach przedstawionych twórcy postaci wiedźmina.

Lektury bohaterów

Pretekstem do przedstawiania aktywności czytelniczej postaci bywają wątki związane z nauką³. Potrzebny jest do tego bohater na tyle młody, by owa edukacja mogła być czytelnikowi zaprezentowana.

Tak jest w przypadku Ciri, przybranej córki Geralta i Yennefer. W scenach nauki dziewczyny w wiedźmińskim siedlisku Kaer Morhen wspomniana jest księga (ilustrowana) dotycząca walki z potworami. Znajdujemy też nieco wzmianek o lekturach Ciri podczas nauki w świątyni Melitele. Poznawała tam między innymi *Dialogi o naturze magii* Stammelforda, *Mocarstwa żywiołów* Giambattisty, *Magię naturalną* Richerta i Moncka, *Świat niewidzialny* Jana Bekkera, *Tajemnicę tajemnic* Agnes z Glanville, a nawet „słynną straszłą *Dhu Dwimmermorc*, pełną budzących grozę grawiur”. Jako książki nie dotyczące magii wymienione są *Historia świata* i *Traktat o życiu*. Dziewczyna czytywała również „lżejsze pozycje”: *Igraszki* markiza La Creahme, *Królewskie damy* Anny Tiller⁴, *Niedole miłowania* i *Czas księżycy* — „zbiory poezji słynnego trubadura Jaskra”. „Popłakała się przy subtelnym, tchnącym tajemnicą balladach Essi Daven, zebranych w małym, ślicznie oprawionym tomiku, noszącym tytuł *Błękitna perła*” (*Krew elfów*, s. 279–280). Z dziełem traktującym o monstrach Ciri zapoznaje się... podczas wizyty u bankiera. Poproszony przez Yennefer, by dał dziewczynie coś do czytania (co miało zapobiec podsłuchiowaniu rozmowy, było zresztą mało skuteczne), zrazu znajduje on same księgi z dziedziny bankowości. Wreszcie zauważa książkę, która nie wiadomo, skąd się wzięła w banku. „Księga nosiła tytuł *Physiologus* i była bardzo stara i bardzo podarta. Ciri ostrożnie przewróciła okładkę i kilka stron. Dzieło zaciekało ją natychmiast, bo traktowało o zagadkowych potworach i bestiach i było pełne rycin” (*Czas pogardy*, s. 57).

Wspomnienia tych ksiąg pojawiają się również podczas ucieczki młodej wiedźminki przez pustynię⁵. Napotkane tam stworzenia porównuje ona z rycinami w książkach z Kaer Morhen (*Czas pogardy*, s. 254), żałuje też, że nie chciało jej się studiować atlasów nieba w świątynnej bibliotece, gdyż taka wiedza przy-

³ Należy przypomnieć, iż większość ważnych postaci z cyklu wiedźmińskiego to osoby wykształcone. Piszę o tym w innym tekście; zob. K. Walc, „*Machać mieczem może byle dureń, a wiedźminka musi być mądra*”. *Wątki edukacyjno-intelektualno-akademickie w opowieści Andrzeja Sapkowskiego o wiedźminie Geralcie z Rivii*, [w:] *Dyskursy pogranicza. Wektory literatury. Stanisławowi Uliaszowi w darze*, red. J. Pasterska, Z. Ożóg, Rzeszów 2019, s. 592–605.

⁴ W *Pani jeziora* książka została opisana jako romans „o starym królu, młodej królowej i o żądnym władzy księciu pretencji” (s. 185). Po jednej z wizyt u Króla Olch Ciri „pomyślała, że z Anny Tiller była jednak głupia i egzaltowana grafomanka” (s. 187).

⁵ Tytułów tych ksiąg czytelnik nie poznaje.

dałaby się jej podczas nocnej wędrówki (s. 257). Podobne refleksje pojawiają się przy spotkaniu ze stworzeniem, w którym wędrowniczka rozpoznaje jednoroźca. O istotach tych wiedziała dotychczas, że nie istnieją, ponieważ wymarły. Nie było wizerunku jednoroźca w wiedźmińskiej księdze.

Czytałam o nich tylko w *Księdze mitów* w świątyni... Aha, a w *Physiologusie*, który przeglądałam w banku pana Giancardiego, była ilustracja przedstawiająca jednoroźca... Ale jednorożec z ryciny przypominał bardziej kozła niż konia, a jego róg był długi chyba na dwa łokcie. (*Czas pogardy*, s. 261)

Okazało się także, że księgi łączy w sprawie jednorożców i dziewic (*Czas pogardy*, s. 264; jednorożec nie wykazywał chęci złożenia głowy na jej podołku), na żadnej ilustracji, w żadnej z wiedźmińskich ksiąg nie było też stwora, który zaatakowałby jednoroźca (s. 266).

Znajomość obecnych w chatce pustelnika Vysogoty (byłego uczonego) dzieł ma wykazać, że ranna dziewczyna, którą otoczył opieką, rzeczywiście jest erudytką: czytywała *Historię* Rodericka de Novembre, przeglądała dzieło pod tytułem *Materia medica*, zna *Herbarius*, rozpoznaje księgi wydane przez uniwersytet w Oxenfurcie (*Wieża jaskółki*, s. 26). Uczonego ostatecznie przekonuje fakt, iż podopieczna potrafi dokończyć zaczęty przez niego cytat ze zbioru elfich baśni i wierszowanych przypowieści (s. 27).

Postaci nie tylko znają rozmaite książki — często porównują się do literackich bohaterów. W trylogii husyckiej pojawiają się niekiedy nie same dzieła, ale ich bohaterowie. Protagonista Reinmar (Reynevan) z Bielawy, jak na wykształconego człowieka przystało, swoje przygody porównuje do perypetii bohaterów słynnych literackich historii miłosnych.

A więc Adela, pomyślał, jadę do Adeli. Na odsiecz Adeli. Jak Tristan do Izoldy, jak Lancelot do Ginewry, jak Gareth do Lionessy, jak Guinglain do Esmeraldy, jak Palmerin do Polinardy, jak Medoro do Angeliki. Słowem, trochę głupio i trochę ryzykancko, ba, szaleńczo, lwu prosto w paszczkę. (*Narrenturm*, s. 80–81)

Następująca niedługo potem przygoda Reinmara ukazuje różnicę między rzeczywistością a przygodami postaci literackich — tym ostatnim pewne rzeczy po prostu się nie zdarzają:

Skryty wśród bagien olsu nad Stobrawą Reynevan odetchnął, ba, poczuł się nawet dumnie i butnie, iście Roland czy Ogier, co okpił i w pole wywiódł prześladujące go hordy Maurów. Buta i dobre samopoczucie opuściły go jednak, gdy spotkała go przygoda zupełnie nierycerska, gdy zdarzyło mu się coś, co nigdy, jeśli wierzyć balladom, nie zdarzyło się Rolandowi, Ogierowi, Astolfowi, Renaltowi z Montalbanu ani Raulowi z Cambrai. Zwyczajnie i całkiem prozaicznie okulał mu koń. (*Narrenturm*, s. 88)

Do bohaterów ksiąg nawiązuje również bohater cyklu wiedźmińskiego — Jarre, młody pisarczyk ze świątyni Melitele, który na ochotnika zgłosił się do wojska: „Muszę przekroczyć ten kanał, jak uczynił to ów mityczny wódz czy bohater, o którym czytałem w zetlałych manuskryptach w świątyni Melitele” (*Pani jeziora*, s. 206).

O mijaniu się literatury z prawdą wspomina Samson Miodek⁶:

Panom trubadurów nie zawsze można dawać wiarę, ich strofy o miłosnych sukcesach u zamężnych dam częściej oddają chęci i marzenia, rzadziej zdarzenia rzeczywiste. Przykładem choćby Marcabru, którego, pomimo nachalnych sugestii, zdecydowanie nic nie łączyło z Eleonorą Akwitańską. Wylobrzymione są też, moim zdaniem, romanse Bernarta de Ventadorn z panią Alaiz de Montpelier i Raula de Coucy z panią Gabriellą de Fayel. Wątpliwości budzi też Tybald z Szampanii, gdy przechwala się względami Blanki Kastyljskiej. A także Arnold de Mareil, według własnych słów kochanek Adalazji z Béziers, faworyty króla Aragonii. (*Narrenturm*, s. 268)

Rodzaj lektur wpisany jest w charakterystykę postaci. Podczas swych rozlicznych przygód Reynevan trafia do izby opatki Białego Kościoła. Zastaje ją przy lekturze inkunabułu.

Będący bibliofilem i bibliomanem Reynevan z miejsca, po iluminacjach i rycinach, rozpoznał *Psalterium Decem Cordarum* Joachima z Fiore. Nie umknęły jego uwadze inne leżące na podporządku dzieła: *Liber Divinorum Operum* Hildegardy z Bingen, *De amore Dei* świętego Bernarda, *Teogonia* Hezjoda, *De ruina ecclesiae* Mikołaja de Clemanges. Nie wiedzieć czemu, zupełnie nie zdziwił go w tym towarzystwie podniszczony egzemplarz *Necronomiconu*. (*Boży wojownicy*, s. 508)

Księgozbiory

Wbrew temu, czego czytelnik mógłby się spodziewać, księgozbiory, które poznaje, nie należą do uniwersytetów. Jeśli chodzi o księżnicę w Oxenfurcie, poznamy jedynie jej dach, po którym przemierza się Jaskier, chcąc uwolnić się od śledzących go szpiegów. Uczzone książki mogą się znaleźć w najróżniejszych miejscach, choćby w chacie na odludziu (za wątpliwej czystości zasłoną), zamieszkałej przez wspomnianego już Vysogotę z Corvo.

Imponujące księgozbiory posiadają nie tylko uniwersytety i uczeni (także czarodziejce). Olbrzymią pałacową bibliotekę ma w swoim zamku w Toussaint księżna Anarietta, u której gości poszukująca Ciri drużyna⁷. Sceny w bibliotece wpisują się w znany schemat księżnicy jako przestrzeni labiryntowej:

Pałacowa biblioteka była rzeczywiście olbrzymia. Sala, w której się mieściła, przewyższała rozmiarami co najmniej dwukrotnie salę rycerską. I miała szklany dach. Dzięki temu było jasno. Geralt podejrzewał jednak, że latem bywało tu przez to cholernie gorąco. Przejścia między półkami i regałami były wąziutkie i ciasne, szedł ostrożnie, by nie postrzącać ksiąg. Musiał też przestępować tomy ułożone na podłodze [...]. Środek biblioteki ginął w księgach,

⁶ Postać nosi przybrane nazwisko. Działania, wskutek których doszło do połączenia wybitnego umysłu z ciałem mało rozbudowanego osiłka, nie są istotne ze względu na temat rozważań.

⁷ Przy okazji czytelnik dowiaduje się, iż uniwersyteckie zbiory nie są dostępne dla wszystkich. Czarodziejka Fringilla Vigo wyjaśnia: „Jestem w Beauclair, bo tu mieści się jeśli nie największa, to najbogatsza biblioteka znanego świata. Poza uniwersyteckimi, ma się rozumieć. Ale uniwersytety są zazdrosne o dostęp do swych półek, a tutaj ja jestem krewną i przyjaciółką Anarietty i wolno mi wszystko” (*Pani jeziora*, s. 89).

ułożonych w stopy i słupki. Sporo leżało całkiem bezładnie, pojedynczo lub w malowniczych grupach [...]. Zapusił się w międzyksiążkowe kaniony i wąwozy. (*Pani jeziora*, s. 99–100)

Sam księgozbiór zaś został zaprezentowany w sposób dość osobliwy. Spotkanie Geralta i czarodziejki Fringilli Vigo w pałacowej bibliotece, mające służyć poszukiwaniu informacji pomocnej w ratowaniu Ciri, przeobraża się w miłosną schadzkę wśród uczonych dzieł. Scena jest nietypowa z powodu wymienionych tytułów książek — wiadomo dokładnie, na czym leżeli bohaterowie i co na nich spadało. W scenie tej uczestniczą następujące dzieła: *Żywoty proroków*, traktat medyczny *De haemorrhoidibus*, *Nauka sztuki położnej dla niewiast*, *O wodach gorących siarczanych*, *Uwagi o śmierci niechybnej*, *Prawo hipoteczne*, *Codex diplomaticus*, *Geometria wykreślna*, *Rys o gadach i płazach*, *Historia wojen*, *Magazyn wszystkich nauk do szczęśliwego życia potrzebnych*, *Rolnik doskonały*, *O softysach nieużytecznych i krnąbrnych*, *Ekonomia albo proste wyluszczenie, jak się tworzą, rozdzielają i spożywają bogactwa*, *De larvis scenicis et figuris comicis*, *Zbiór komend ogólnych dla jazdy*, *Heraldyka Jana z Attre*, *Rozmyślenia albo medytacje na dni wszystkie całego roku* i *Rozważania o naturze rzeczy*. Takie pomieszanie materii na bibliotecznych półkach tłumaczyć należy być może tym, iż tomy zdjęto z półek w celu zinwentaryzowania i skatalogowania. W końcu Geralt proponuje znalezienie jakiegoś łóżka, gdyż „nie godzi się tak traktować książek” (*Pani jeziora*, s. 99–103).

Właścicielami godnej podziwu biblioteki są też Codringher i Fenn, prowadzący firmę, którą współcześnie nazwalibyśmy prywatną agencją detektywistyczną, świadcząca także usługi w zakresie pozbywania się niewygodnych osób.

Ruszyli za poskrzypującym fotelem w labirynt między regałami uginającymi się pod ciężarem tomów, których nie powstydziliby się uniwersytecka biblioteka w Oxenfurcie. Inkunabuły, jak ocenił Geralt, musiały być gromadzone przez kilka pokoleń Codringherów i Fennów. (*Czas pogardy*, s. 27)

Tytułów znajdujących się tam dzieł czytelnik jednak nie poznaje. W dalszych tomach biblioteka spłonie, a jej właściciele zostaną zamordowani.

Z kolei w trylogii husyckiej pojawia się temat zakazanych książek, oczywistym motywem jest więc ukryta biblioteka. Taką znajdujemy na zapleczu apteki „Pod Archaniołem”.

Za drzwiami była biblioteka. Pełna ksiąg. Oprócz ksiąg, zwojów, papirusów i kilku różnych dziwnych eksponatów nie było tam nic. Na nic więcej nie starczyło miejsca [...]. Sterty inkunabułów leżały po prostu wszędzie, nie można było kroku zrobić, by nie potknąć się o coś takiego jak *Summarium philosophicum* Nicolasa Flamela, *Kitab al-Masuri* Razesa, *De expositione specierum* Morienusa czy *De imagine mundi* Gerwazego z Tilbury. Przy każdym nieuważnym kroku boleśnie ranił kostkę okuty róg oprawy dzieła tej miary co *Semita recita* Alberta Wielkiego, *Perspectiva* Witelona czy *Illustria miracula* Cezarego z Heisterbachu. Starczyło niebacznie potrącić regał, a na głowę spadała w tumanie kurzu *Philosophia de arte occulta* Artefiusza, *De universo* Wilhelma z Owernii lub *Opus de natura rerum* Tomasza z Cantipré. (*Boży wojownicy*, s. 76)

Jedynym, który umiał coś w tym bałaganie odnaleźć, był Szczepan z Drahotusz (pochodzący ze starej morawskiej szlachty zakonnik, augustianin i — oczywiście — czarnoksiężnik) — opiekun księgozbioru. „[B]ył chodzącym bibliotecznym katalogiem, wiedział o każdej księdze i każdą potrafił szybko zlokalizować — w warunkach panującego w pomieszczeniu chaosu była to umiejętność po prostu nieoszacowana” (*Boży wojownicy*, s. 76–77).

Fakt, iż Reynevan często korzysta z księgozbioru, jest pretekstem do przedstawienia czytelnikowi kolejnych tytułów.

Zainteresowany był ziołolecznictwem i farmaceutyką, a księgozbiór „Archanioła” był pod tym względem prawdziwą kopalnią wiedzy. Oprócz zielników, lekospisów i farmakopej klasycznych i znanych, jak te Dioskuridesa, Strabona, Avicenny, Hildegardy z Bingen czy Mikołaja Przełożonego, biblioteka kryła prawdziwe skarby. Była tam *Kitab SIRR al-Asar* Gebera, *Sefer Ha-Mirkahot* Szabbetaia Donnolo, były nieznanne dzieła Majmonidesa, Apulejusza, Herrady z Landesbergu — jak też i inne *antidotaria*, *dispensaria* i *ricettaria*, jakich Reynevan nigdy dotąd nie widział i o jakich nigdy nie słyszał. I wątpił, by o nich słyszano na uniwersytetach. (*Boży wojownicy*, s. 78)

Najosobliwszym chyba obiektem w omawianej prozie jest księga, którą dane było zobaczyć Geraltowi i Jaskrowi w Dolinie Kwiatów — jeden z zamieszkujących wieś rodów od zawsze jest w posiadaniu „ciężkiego, grubego, obrosłego tłustym kurzem tomiska”, opisującego sposoby walki z potworami. Książka wzbu-
dza zainteresowanie Jaskra.

Pierwsze Runy [...]. Najstarsze pismo używane do czasu wprowadzenia nowoczesnego alfabetu [...]. Ciekawe ryciny i iluminacje. Nieczęsto widzi się coś takiego, Geralt, a jeśli już, to w bibliotekach świątynnych, nie po wsiach na krańcu świata. (*Ostatnie życzenie*, s. 185)

W opowiadaniu znajdujemy opis dwóch ilustracji. „Widniejący na naddarnej stronie obrazek przedstawiał cętkowaną świnię z rogami w kształcie liry” (s. 186 — wizerunek tura); „Rycina przedstawiała rozczochrane straszdyło na koniu, z ogromnymi ślepiami i jeszcze większymi zębami. W prawej ręce straszdyło dzierżyło pokaźny miecz, w lewej wór pieniędzy” (s. 186–187 — jak nietrudno się domyślić, ilustracja przedstawia wiedźmina). Niecodzienny jest też sposób korzystania z książki — „najstarsza babka zawždy wie, co w księdze stoi [...]. A tego, co wie, uczy jaką młodą, gdy już jej pora do ziemi” (s. 186). Należy wyjaśnić, że owa staruszka nie umie odczytać książki — opisy pod ilustracjami zna na pamięć.

Postaci jako autorzy, ale też bohaterowie książek

Bohaterowie cyklu wiedźmińskiego bywają autorami książek. Przykładowo poeta Jaskier pisze memuary zatytułowane *Pół wieku poezji* (pierwotny tytuł brzmiał *Pięćdziesiąt lat poezji*, autor zmienił go jednak za radą Regisa). Osobliwe są dzieje rękopisu — pierwsza wersja została na dworze księżnej Anarietty — „pod stertą sukien, majtek i gorsetów” (*Pani jeziora*, s. 465). Autor zmuszony był

więc odtworzyć tekst z pamięci. Po latach rękopis znajduje uczony Schliemann w odkrytym przez siebie grobie mężczyzny i kobiety. Niestety, rabusie wykradają i niszczą znalezisko, obawiając się, iż może zawierać czary. Tytuł wymieniany jest jednocześnie wśród lektur adeptki Condwiramurs, co dowodzi, iż książka weszła jednak w obieg czytelniczy (s. 35). Egzemplarz znajdujący się w bibliotece Pani Jeziora to „wydanie uzupełnione i opatrzone posłowiem przez profesora Everetta Denhoffa Juniora” (s. 54). Natomiast Jarre, jako dojrzały mężczyzna, spisuje dzieje bitwy pod Brenną, w której brał udział.

Warte podkreślenia jest to, że czytelnik ma okazję poznać przynajmniej fragmenty wspomnianych dzieł. W *Pani jeziora* dotychczasowa trzecioosobowa narracja zmienia się w pierwszoosobową — przytaczane są memuary Jaskra.

Współpracownik szpiega Dijkstry przygotowywał tymczasem dzieło *Historia tajnych służb królewskich, spisana przez Oribasiusa Gianfranco Paolo Reuvena* [...]. Niestety autor został zamordowany wraz ze zwierchnikiem, a rękopis przepadł.

Z motywem książki wiąże się ponadto oryginalny chwyt zastosowany w *Pani jeziora*. Kontynuacja wątków z poprzednich części przeplata się w tym tomie ze scenami z przyszłości, kiedy przygody bohaterów stały się treścią dzieł omawianych między innymi w szkołach dla czarodziejek i dla kadetów (niektórych opracowań nie wolno było uczniom cytować, gdyż uznano je za nieprawomyślne). Pojawiają się w tych scenach postaci badaczy różnych wersji historii Geralta i Yennefer. Bohaterowie cyklu Sapkowskiego są w tych fragmentach niejako „podwójnie literaccy”. Tytuły dzieł wymieniana przybyła do siedziby Pani Jeziora śniączka Condwiramurs:

Znam wszystkie wersje literackie legendy, od *Pół wieku poezji* Jaskra po *Panią jeziora* Andrei Ravixa. Znam wielobnego Jarre’a, znam wszystkie opracowania naukowe, a o edycjach popularnych nawet nie wspominam. (*Pani jeziora*, s. 35)

Księgi uczone, magiczne i zakazane

Trylogia husycka, jakkolwiek występują w niej nie tylko istoty ludzkie, uprawia się magię itd., jest mocniej od cyklu o wiedźminie umiejscowiona czasowo (XV wiek) i przestrzennie (Śląsk, Czechy). Jest to czas wojen husyckich i działania inkwizycji. Za posiadanie „niewłaściwych” ksiąg można w związku z tym stracić życie. Słowo pisane palą obie strony konfliktu.

Przeszukanie mieszkania Reinmara z Bielawy, po jego ucieczce spowodowanej romansem z mężatką, pokazuje rzecz istotną — pozwala przypuszczać, iż znalezienie heretyckich ksiąg zależało od kompetencji szukającego. Można się obawiać, że w rzeczywistości pozaliterackiej wiele wyroków zapadło z powodu braku owych kompetencji. W *Narrenturm* rzeczy zarekwirowane Reinmanowi

(którego przyłapaną z nim kochanka, próbując się ratować, oskarżyła o zniewolenie jej czarami) przeglądają Jan Hofrichter, jeden z bogatszych kupców miasta Oleśnicy; Bartłomiej Sachs, burmistrz Oleśnicy; Jakub von Gall, proboszcz od św. Jana Ewangelisty; oraz Łukasz Frydman, złotnik:

— A cóż tu mamy? Prócz Galena, Pliniusza i Strabona? Saladinus de Asculo, *Compendium aromatorium*. Scribonius Largus, *Compositiones medicamentorum*. Bartolomeus Angelicus, *De proprietatibus rerum*, Albertus Magnus, *De vegetalibus et plantis*... Magnus, ha, przydomek iście godny czarownika. A tu, proszę bardzo, Sabur ben Sahl... Abu Bekr al-Râzi... Poganie! Saraceni!

— Tych Saracenów — wyjaśnił spokojnie, oglądając swe pierścienie, Łukasz Frydman — wyklada się na chrześcijańskich uniwersytetach. Jako medyczne autorytety. A wasz „czarownik” to Albert Wielki, biskup Ratzbony, uczonego teolog.

— Tak powiadacie? Hmmm. Spójrzmy dalej... O! *Causae et curae*, napisane przez Hildegardę z Bingen. Pewnie czarownica, ta Hildegarda!

— Nie bardzo — uśmiechnął się ksiądz Gall. — Hildegarda z Bingen, prorokini, zwana Sybillą Reńską. Zmarła w aurze świętości.

— Ha. Ale jeśli tak twierdzicie... A cóż to jest? John Gerard, *Generall... Historie... of Plantes*... Ciekawe, po jakiemu to, po żydowsku chyba. Ale to pewnie kolejny jaki święty. Tu zaś mamy *Herbarius*, przez Thomasa de Bohemia... (*Narrenturm*, s. 30–31)⁸

Kilkakrotnie powraca w cyklu motyw kary za posiadanie i czytanie „niewłaściwych” książek. Każe to zastanowić się, za co naprawdę ścigano „winnych”. Zaskakuje w tym kontekście wypowiedź inkwizytora, ujawniająca fakt, iż niekoniecznie chodziło o sprawy wiary:

Mnie, wystaw sobie, nie przeszkadzają księgi, nawet fałszywe i heretyckie. Uważam, wystaw sobie, że żadnych nie powinno się palić, że *libri sunt legendi, non comburendi*. Że nawet błędne i bałamutne poglądy można szanować, można też, przy odrobinie filozoficznego nastawienia, zauważyć, że naprawdę nikt monopolu nie ma, wiele też niegdyś okrzykniętych fałszywymi dziś robi za prawdę i odwrotnie. Ale wiara i religia, której bronię, to nie tylko tezy i dogmaty. Wiara i religia, której bronię, to ład społeczny. Zabraknie ładu, nastanie chaos i anarchia [...]. Konkluzja: a niechby sobie Piotr de Bielau i jego komilitoni dysydenci czytali na zdrowie Wiklefa, Husa, Arnolda z Brescii i Joachima z Fiore. Bo Joachim z Fiore tak, ale nie Fra Dolcino, nie ciompi, nie żakieria. Wiklef tak, ale nie Wat Tyler. Tu kończy się moja tolerancja, Reinmarze. (*Narrenturm*, s. 542)

O księgach niekoniecznie serio

Podczas jednego z pobytów w świątyni Melitele Geralt studiuje *Historię świata* Rodericka de Novembre, ciekawe, choć nieco kontrowersyjne dzieło, w czym

⁸ O niebezpieczeństwach związanych ze studiowaniem zakazanych książek wspomina jeden z bohaterów trylogii, niejaki Achilles Czibulka, przywołując tragiczny koniec pana Voighta: „Zamęczyli go, psia ich mać. Za czary i czenie diabła. Śmiech pusty! Ot, studiował jegomość Zachariasz trochę *Picatrix*, trochę *Necronomicon*, *Grand Grimoire*, czytywał trochę Piotra di Albana, Cecca d’Ascoli i Michała Szkota. Ale czary? Co on się na tych czarach znał. Toć nawet ja w te kločki lepszy” (*Lux perpetua*, s. 54).

przybyły Jaskier upatruje przyczyny jego złego nastroju (*Ostatnie życzenie*, s. 165–166). Przy okazji pojawia się znany nie tylko w literaturze motyw — ukrywania alkoholu w bibliotece. Zdaniem Jaskra możliwość sporządzenia rzeczzonej kryjówki decydowała o tym, że w Oxenfurcie wielką popularnością cieszyła się geografia: „Atlas świata był większy i łatwiej było za nim ukryć gąsiorek wódki” (s. 166); Geralt natomiast wyciąga alkohol z książki *Arkana magii i alchemii* Luniniego i Tyrssa.

Podczas wizyty u pisarczyka Jarre’a Ciri zaczyna wertować leżącą na stole księgę, przeciwko czemu młody „uczony” niespodziewanie protestuje. Wkrótce okazuje się, że nie chodziło o to, iż dziewczyna może mieć brudne ręce. Spomiedzy kart dzieła wypada bowiem erotyczna ilustracja. Książka nosi tytuł *Leczenie i uzdrawianie*. „Chciałabym wiedzieć, jakie choroby leczy się w taki sposób” — komentuje gość pisarczyka (*Krew elfów*, s. 250)⁹.

Humorystyczne ujęcie znajdujemy też w trylogii husyckiej, w scenach mających za tło księgozbiór ukryty w aptece „Pod Archaniołem”. Ukazują one szkodliwość ksiąg magicznych w sensie dosłownym:

W całym tym bajzlu można było niechcący wpaść na coś lub przypadkiem dotknąć czegoś, czego nie zalecało się dotykać bez zachowania nadzwyczajnej ostrożności. Zdarzało się bowiem, że grymuary, traktaty o magii i spisy zaklęć rzucały czary same i samoistnie — wystarczyło niebacznie ruszyć, stuknąć, puknąć — i nieszczęście gotowe. Szczególnie niebezpieczny był pod tym względem *Grand Grimoire*, wielce groźnymi potrafiły okazać się też *Aldaraia* i *Lemegeton*. Już za drugą wizytą „Pod Archaniołem” Reynevan miał pecha stracić z zawalonego księgami i zwojami stołu grube tomiszcze, którym był ni mniej, ni więcej *Libra de Nyarlathotep*.

W tej samej chwili, gdy starożytny i lepki od tłustego kurzu inkunabuł ryknął o podłogę, ściany zadrżały i eksplodowały cztery z sześciu stojących na szafie stojów z homunkulusami. Jeden homunkulus zamienił się w beżowego ptaka, drugi w coś w rodzaju ośmiornicy, trzeci w szkarłatnego i agresywnego skorpiona, a czwarty w zminiaturyzowanego papieża w szatach pontyfikalnych. Zanim ktokolwiek zdołał cokolwiek przedsięwziąć, wszystkie cztery rozplynęły się w zieloną i obrzydliwie cuchnącą maź, przy czym karłowaty papież zdążył jeszcze wyskrzeczć: „Beati immaculati, Cthulhu fhtagn!”. Było od cholery sprzątanina. (*Boży wojownicy*, s. 76–77)

Goszcząca u Pani Jeziora śniączka przychylniejszym okiem patrzy na swojego gburowatego przewoźnika, którym okazał się Król Rybak, małżonek Nimue, kiedy słyszy o jego nałogu czytania. Jedyne, czego dowiadujemy się o jego lekturach, to tytuł dzieła czytanego... w kłozecie — jest to *Speculum aureum* (*Pani jeziora*, s. 34).

⁹ W *Pani jeziora* pojawia się wiadomość o księdze, którą niekoniecznie kojarzymy ze świątynną biblioteką. Przybyła na spotkanie z Królem Olch Ciri zastaje go nad księgą zawierającą najwyraźniej ilustracje pozycji erotycznych. „W świątynnej bibliotece w Ellander widziała kilka podobnych dzieł. Ale z księgą Króla Olch tamte nie mogły konkurować, ani bogactwem i rozmaitością pozycji, ani artyzmem ich zobrazowania” (s. 187–188).

Miejsce książki w świecie przedstawionym

Motyw „książki (niekiedy niemającej odpowiednika w rzeczywistości poza literackiej) w książce” to zjawisko o długiej tradycji. Z dzieł dawnych wspomnieć należy chociażby *Gargantuę i Pantagruela* Rabelais’go czy *Don Kichota* Cervantesa (jednym ze źródeł wiedzy o przygodach rycerza z Manczy jest „arabski szpargał kupiony za pół reala na rynku w Toledo”¹⁰). Z literatury współczesnej — prozę Borgesa (pierwszym skojarzeniem będzie oczywiście biblioteka Babel, motyw fikcyjnego dzieła pojawia się również w licznych opowiadaniach). Z literatury polskiej zaś wypada przywołać bibliotekę ze stacji kosmicznej w *Solaris* Stanisława Lema, w której zgromadzono cały „stan wiedzy” o planecie, czy tegoż autora *Bibliotekę XXI wieku*, zawierającą recenzje fikcyjnych tekstów. Z literatury najnowszej przypomina się chociażby Cmentarz Zapomnianych Książek z cyklu Carlosa Ruiza Zafóna. To, rzecz jasna, tylko nieliczne przykłady.

Paweł Dunin-Wąsowicz o fikcyjnych utworach literackich wyraża się następująco:

Skądinąd bardzo często cytowany tytuł pełni wyłącznie rolę rekwizytu. Weźmy na przykład *Berre-fixe* Roberta de Passaventa z *Falszerzy* Andre Gide’a. Czy dzięki informacjom o istnieniu tego utworu wzbogacona zostaje nasza wiedza o jego twórcy? Absolutnie nie¹¹.

Proza Sapkowskiego zdaje się przeczyć tym ustaleniom. Bycie autorem książki czy znajomość dzieł są istotnym elementem w konstruowaniu postaci. Czytelnik poznaje zatem przynajmniej fragmenty ich twórczości¹².

W świecie przedstawionym obu omawianych cykli książka jest czymś ważnym i cennym (Condwiramurs kupiła pierwszą książkę opisującą perypetie Gerlalta i Yennifer za utarg ze sprzedaży własnoręcznie zebranych jagód — *Pani jeziora*, s. 23). Znajomość uczonych dzieł czyni postać wiarygodną. W związku z tym w scenach trylogii husyckiej pojawiają się książki o obcych i trudnych do wymówienia tytułach (będące swego rodzaju „przypisami” do poszczególnych scen). Stwierdzając u zakonnika letarg, Reynevan wymienia dzieła o tym traktujące: *Canon medicinae* Avicenny, Razesa i Averroesa (*Narrenturm*, s. 202). By zaś udowodnić swe kompetencje, Szarlej przywołuje *Etymologiae* i *De natura rerum, Dialogus Magnus visionum atque miraculorum* Cezarego z Heisterbachu, *De universo* Rabana Maura, arcybiskupa mogunckiego (s. 203). Kiedy indziej tenże bohater wymienia dzieła, które powinien znać egzorcysta: *Dialogus de energia et operatione daemonum* Michała Psellosa, *Exorcisandis obsessis a daemonio* pa-

¹⁰ P. Dunin-Wąsowicz, *Widmowa biblioteka...*, s. 114.

¹¹ P. Dunin-Wąsowicz, *W widmowej bibliotece...*, s. 6.

¹² Cytaty z dzieł bohaterów pojawiają się także w mottach, które w przypadku cyklu wiedźmińskiego szczegółowo omówiła Magdalena Roszczynialska, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Kraków 2009, rozdz. *Palimpsesty. Problematyka motta w cyklu wiedźmińskim*, s. 51–77.

pieża Leona III, *Picatrix* „przetłumaczony z arabskiego przez Alfonsa Mądrego, uczonego króla Leonu i Kastylii”, *Orationes contra daemiacum* i *Flagellum daemionum*, *Księgę tajemnic Henocha*, „ale tu nie ma się czym chwalić, to znają wszyscy” (s. 305). Dowiadujemy się również, jakie pozycje traktują o istotach z innych wymiarów (*Zohar*, *De universo* Rabana Maura, *Duns Scotus* — s. 227). Podczas rozmów o miłości wymieniani są Petrarka i Wolfram von Eschenbach (s. 218).

Pisarczyk Jarre, pytany przez Ciri, czy spodziewa się wojny, wymienia czytane przez siebie dzieła z dziedziny wojskowości, pozwalające mu na wnioskowanie przez analogię: *Historię wojen*, napisaną przez marszałka Pelligrama, *Strategię* diuka de Ruytera czy też *Przewagi elearów redańskich* Bronibora (*Krew elfów*, s. 249).

Także w czasie dyskusji o wampirze Jaskier powołuje się na specjalistyczną księgę, zaopatrzoną w „grawiury, przedstawiające ślady ukąszeń wampira na łąbędzich szyjach dziewic” (*Chrzest ognia*, s. 146).

Należy w tym miejscu wspomnieć o istotnej różnicy między oboma cyklami. W historii Geralta z Rivii mamy do czynienia głównie z księgami fikcyjnymi. Rzec można — wszystko rozgrywa się w obrębie świata przedstawionego i do niego przynależy. Inaczej jest w trylogii husyckiej. Przytaczane tam księgi to dzieła autentyczne, choć w czasie, kiedy toczy się akcja powieści, niektóre z nich jeszcze nie istniały, o czym zresztą wspomina autor w przypisach. Z jednym wyjątkiem. Jest nim *Necronomicon* — książka wymyślona przez Howarda Phillipsa Lovecrafta¹³. O dziele tym autorzy wstępu do *Historii Necronomiconu* Lovecrafta piszą:

Nazwa ta już na zawsze będzie związana z twórczością Lovecrafta, i to nie tylko z powodów literacko-mitologicznych. Na oddzielne zbadanie przez socjologów kultury masowej (współczesnego mitu) zasługuje fakt, iż na przestrzeni dziesięcioleci wokół „błuznierczej księgi” narosło tak wiele opowieści i legend, że po dziś wielu wierzy w jej prawdziwość. Istnieją sekretne stowarzyszenia, ezoteryczne kościoły... O niezwykłości *Necronomiconu* niech zaświadczy i to, iż wciąż stanowi inspirację dla całej rzeszy pisarzy, malarzy, filmowców, twórców gier komputerowych i fabularnych... [...] Księga sama w sobie stała się archetypem¹⁴.

Poza przywołanymi przykładami — czuwający nocą przy grobie brata Reynevan marzy, by mieć przy sobie *Necronomicon* lub *Lemegeton* (*Narrenturm*, s. 139). Rzadki to przypadek, kiedy nieistniejące dzieło jest powszechnie czytane.

Analizowane cykle nie są jedynymi tekstami Sapkowskiego, w których książka odgrywa znaczącą rolę. W powieści *Żmija*¹⁵ uczestnicy wojny w Afganistanie dyskusję nad sytuacją, w jakiej się znaleźli, przeplatają cytatami z Dostojewskie-

¹³ Zob. P. Dunin-Wąsowicz, *Widmowa biblioteka...*, s. 253–255; I. Barczak, *Księgi zakazane w mitologii Cthulhu*, Carpenoetem.pl, <https://bit.ly/3xSnuf9> (dostęp: 21.06.2021). Jako ciekawostkę można podać ukazanie się w 2011 roku, nakładem wrocławskiego Wydawnictwa XXL, publikacji *Necronomicon, czyli Księga umarłego prawa, napisany przez Abdul El Hazzereda*.

¹⁴ W. Chwilkowski, J. Cichocki, *Howard Phillips Lovecraft*, [w:] H.P. Lovecraft, *Historia Necronomiconu*, przeł. J. Drewnowski, A. Ledwożyw, R. Lipski, Warszawa 2002, s. 17–18.

¹⁵ A. Sapkowski, *Żmija*, Warszawa 2009.

go, Gogola i Orwella (s. 113). Wzmianka o tym ostatnim pojawia się w rozmowie głównego bohatera z majorem Sawieliewem jako odmiana motywu „ksiąg zakazanych”: „czytania George’a Orwella w naszym kraju nie zaleca się, choć obecnie za myślozbrodnię to już w zasadzie nie uchodzi” (s. 122). Z kolei w opowiadaniu *Złote popołudnie*¹⁶, nawiązującym do *Alicji w krainie czarów*, Alicja Liddell, chcąc udowodnić, że pismo „Young Misses Magazine” nie było jej jedyną lekturą, informuje, że czytała jeszcze *Robinsona Crusoe* i sir Waltera Scotta (s. 228). Uczestnicy herbatki u Kapelusznika, komentując opowieść Alicji, powołują się na autorytet Freuda i Bettelheima (s. 226). Na koniec wskaźmy, że w opowiadaniu *Tandaradei!*¹⁷ istotną rolę odgrywa poezja średniowiecznego poety i trubadura Walthera von der Vogelweide. Pojawia się też motyw „ukrytej” (tym razem w tekturowych okładkach encyklopedii Orgelbranda) ksiąg magicznych w domu, do którego przez przypadek weszła bohaterka utworu (s. 102–103).

Warto byłoby zastanowić się nad jeszcze jednym faktem: dlaczego księgi w omawianej prozie są tak często brudne i zniszczone, a w księgozbiorach panuje bałagan?

Bibliografia

Teksty

- Necronomicon, czyli Księga umarłego prawa, napisany przez Abdul El Hazzareda*, Wydawnictwo XXL, Wrocław 2011.
- Sapkowski A., *Boży bojownicy*, superNOWA, Warszawa 2004.
- Sapkowski A., *Czas pogardy*, superNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski A., *Krew elfów*, superNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski A., *Lux perpetua*, superNOWA, Warszawa 2006.
- Sapkowski A., *Narrenturm*, superNOWA, Warszawa 2005.
- Sapkowski A., *Ostatnie życzenie*, superNOWA, Warszawa 1995.
- Sapkowski A., *Pani jeziora*, superNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski A., *Tandaradei!*, [w:] *idem, Maladie i inne opowiadania*, superNOWA, Warszawa 2012.
- Sapkowski A., *Wieża jaskółki*, superNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski A., *Złote popołudnie*, [w:] *idem, Maladie i inne opowiadania*, superNOWA, Warszawa 2012.
- Sapkowski A., *Żmija*, superNOWA, Warszawa 2009.

Opracowania

- Barczak I., *Księgi zakazane w mitologii Cthulhu*, Carpenoctem.pl, <https://bit.ly/3xSnuf9> (dostęp: 21.06.2021).

¹⁶ A. Sapkowski, *Złote popołudnie*, [w:] *idem, Maladie i inne opowiadania*, Warszawa 2012.

¹⁷ A. Sapkowski, *Tandaradei!*, [w:] *idem, Maladie...*

- Chwiłkowski W., Cichocki J., *Howard Phillips Lovecraft*, [w:] H.P. Lovecraft, *Historia Necronomiconu*, przeł. J. Drewnowski, A. Ledwożyw, R. Lipski, Copernicus Corporation, Warszawa 2002.
- Dunin-Wąsowicz P., *W widmowej bibliotece*, [w:] *idem*, *Widmowa biblioteka, czyli Książki urojone albo Wypisy o xięgach, których nigdy nie było, ale ktoś o nich napisał*, Świat Książki–Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1997.
- Roszczyńska M., *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009.
- Walc K., „Machać mieczem może byle dureń, a wiedźminka musi być mądra”. *Wątki edukacyjno-intelektualno-akademickie w opowieści Andrzeja Sapkowskiego o wiedźminie Geralcie z Rivii*, [w:] *Dyskursy pogranicza. Wektory literatury. Stanisławowi Uliaszowi w darze*, red. J. Pasterska, Z. Ożóg, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2019.

A Few Remarks on the Books, Not Only Books of Knowledge, in Andrzej Sapkowski's Prose

Summary

Andrzej Sapkowski's novels are not typical “books about books”. However, both *The Witcher* cycle and *The Hussite Trilogy* abound in themes associated with them. The characters read, own book collections, they themselves are authors of various works. From the titles listed in individual texts, one could compile quite an extensive bibliography. This fact encourages a description of the way various texts exist in the world presented by the creator of *The Witcher*.

Education of a young protagonist is a good opportunity to present books one reads, and the use of this readings in further life.

Contrary to what the reader would expect, the book collections he learns about do not belong to universities. As for the library in Oxenfurt, we only know its roof, which is used by poet Jaskier, wanting to free himself from the spies following him. The scholarly books can be found in various places, even in a hut in a remote area (behind a curtain of dubious purity), inhabited by the scholar in exile — Vysogota from Corvo.

Not only universities and scholars (including wizards) have impressive book collections. Duchess Anarietta, who hosts the witcher and his team, has a huge library in her palace in Toussaint.

The subject of banned books appears in *The Hussite Trilogy*, so the hidden library motif is the obvious motive.

Some protagonists of *The Witcher* cycle are authors of books. It is worth emphasizing that the reader has the opportunity to learn at least fragments of the mentioned works. They are also read by other characters. Quotes from the characters' works also appear in mottoes.

Adriana Dziemitko

ORCID: 0000-0003-0929-0860

Uniwersytet Wrocławski

Jutro należy do kotów. Problemy (eco) science fiction w powieści Bernarda Werbera

Słowa kluczowe: science fiction, fantastyka ekologiczna, Bernard Werber, kot, posthumanizm, szowinizm gatunkowy

Keywords: science fiction, eco-science fiction, Bernard Werber, cat, posthumanism, specism

Dlaczego jutro miałyby nie należeć do ludzi, a do innego gatunku? Science fiction zdaje się odpowiadać na to pytanie, podając zatrważająco trafne argumenty. Nie potrafimy stworzyć bezkonfliktowej wspólnoty międzygatunkowej, nie chcemy zrozumieć innych gatunków i ich nie szanujemy, jesteśmy samolubni i narcystyczni. Niełatwo uświadomić sobie, jak ogromny wpływ na nasze działanie ma perspektywa antropocentryczna. Teksty SF są prognozami, przewidującymi przyszłość, ale również oceną i krytyką teraźniejszości. Najchętniej przyjmujemy te wizje, w których człowiek jest autorem innowacyjnych technologii i postępu kulturowo-ekonomicznego. A co, jeśli to nie rasie ludzkiej jest pisany taki rozwój, a na przykład małpom lub kotom? Niniejszy esej jest próbą analizy powieści Bernarda Werbera *Jutro należy do kotów* z perspektywy ogólnej problematyki literatury popularnonaukowej oraz *ecofiction*.

Wśród wyobrażeń świata w odległej przyszłości lub innej galaktyce, ukazujących rozwój technologii znacząco wpływającej na życie człowieka, pojawiła się odmiana science fiction, która podejmuje problem wpływu człowieka na przemiany (zwykle negatywne) środowiska i przyrody. Utwory *eco science fiction* lub *ecofiction*, czyli fantastyka ekologiczna¹, podkreślają znaczenie interesu innego od ludzkiego gatunku oraz procesualny charakter środowiska (podlega ono prze-

¹ Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej w definicji tego pojęcia skupia się głównie na aspekcie wpływu człowieka na środowisko. Zob. A. Smuszkiewicz, *Fantastyka ekologicz-*

mianom, nie jest stałe ani ciągle)². Poruszona zostaje jednocześnie kwestia szowinizmu gatunkowego oraz sposobów, w jaki przejawia się on w literaturze.

Termin *ecofiction* zaczął funkcjonować w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, a jego pojawienie się było następstwem wzrastającej w społeczeństwie świadomości ekologicznej³. Zjawisko to zaistniało między innymi za sprawą nagłośnionych przez media wydarzeń, takich jak kontrowersyjna budowa tamy Glen Canyon czy publikacja *Silent Spring* (1962) autorstwa Rachel Carson⁴, uświadamiająca ludziom negatywny wpływ toksycznych pestycydów na środowisko. Rozumienie świata przyrody przez pryzmat ekologii zyskało wówczas popularność nie tylko w środowisku naukowym, ale też wśród dziennikarzy, co doprowadziło do popularyzacji perspektywy ekologicznej⁵. Te wydarzenia poprzedziły i być może w pewnym stopniu zainspirowały powstanie tekstów z gatunku *ecofiction* nie tylko w USA. Jedną z pierwszych powieści fantastycznonaukowych podejmujących tematykę ekologii jest *Diuna* (*Dune*, 1965; wyd. pol. 1985) Franka Herberta⁶. Do innych ważnych i prekursorskich powieści oraz opowiadań science fiction lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, które stawiają istotne pytania o rolę człowieka w środowisku, należą między innymi: *Non-stop* (1958; wyd. pol. 1975) i *Cieplarnia* (*Hothouse*, 1962; wyd. pol. 1983) Briana Aldissa⁷, *Szerzej niż imperia i wolniej* (*Vaster than Empires and More Slow*, 1971; wyd. pol. 1980) Ursuli K. Le Guin, a także *Ślepe stado* (*The Sheep Look Up*, 1972; wyd. pol. 2016) Johna Brunnera⁸.

Do klasycznego grona bohaterów science fiction, poza ludźmi, należą roboty, cyborgi, androidy lub przybysze z innej planety (kosmici). Ich humanoidalny charakter — antropomorficzne cechy wyglądu, zachowanie, rozwój gatunku w postaci (s)tworzonej cywilizacji i kultury — sprawia, że człowiek przestaje być gatunkiem górującym nad pozostałymi wiedzą czy osiągnięciami. Tym samym, za sprawą takich powieści, antropocentryczna perspektywa, z której oglądany był

na, [w:] A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 277–278.

² L. Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge 1995, s. 7–8, cyt. za: L. Desblache, *Bernard Werber's Poetics of Ecological Reconstruction: "In Praise of Amnesia"?*, „L'Esprit Créateur” 57, 2017, nr 1, s. 71, <https://bit.ly/3wUjadX> (dostęp: 26.06.2020).

³ J. Levin, *Contemporary Ecofiction*, [w:] C. Eby, B. Reiss, *The Cambridge History of the American Novel*, Cambridge 2011, Cambridge Core, <https://bit.ly/2UWELVY> (dostęp: 23.05.2021).

⁴ Zob. L.J. Lear, *Rachel Carson's "Silent Spring"*, „Environmental History Review” 17, 1993, nr 2, s. 23–48, <https://bit.ly/36Qbr64> (dostęp: 23.05.2021).

⁵ J. Levin, *op. cit.*

⁶ V. Kratz, *Frank Herbert's Ecology and the Science of Soil Conservation*, „NiCHE: Network in Canadian History & Environment”, <https://bit.ly/3Bj2gcI> (dostęp: 23.05.2021).

⁷ M. Ashley, *Transformations. The Story of the Science Fiction Magazines from 1950 to 1970*, Liverpool 2005, s. 148.

⁸ E. Otto, *Science Fiction and the Ecological Conscience* (niepublikowana rozprawa doktorska), University of Florida 2006, s. 15, 30, <https://bit.ly/3ritprz> (dostęp: 23.05.2021).

do tej pory świat, traci rację bytu. Człowiek zdaje sobie sprawę z istnienia innych rozumnych gatunków, gdy okazuje się, że w całym wszechświecie nie wyróżnia nas język i możliwość porozumiewania się⁹. Problemem bardziej ambitnej literatury science fiction stała się właśnie komunikacja międzygatunkowa, do której nawiązania nie zawsze jesteśmy zdolni. (Natomiast według innego modelu SF to ten drugi gatunek albo nie jest skory do wejścia w relację, bo próbuje nas zjeść, albo mówi w powszechnym w całym kosmosie języku angielskim. Takie założenie dobitnie świadczy o zapatrzeniu w siebie *homo sapiens*, i to zapatrzeniu, z którego nie zdajemy sobie sprawy)¹⁰. Kontrast między przekonaniem o wyjątkowości człowieka we wszechświecie a prawdą, jaka wybrzmiewa z powieści¹¹, przedstawiających niejednokrotnie niepokojąco prezentującą się przyszłość rasy ludzkiej, polega na zakwestionowaniu znaczenia/wartości człowieka i głębokim namyśle nad kondycją człowieczeństwa. Znamienne jest, że istoty przypominające pod wieloma względami człowieka bardzo często są przez niego lekceważone lub nawet uważane za gorsze czy niebezpieczne, co stanowi niekwestionowaną podstawę, wręcz moralne prawo do ich unieszkodliwienia, wypędzenia, a najczęściej — unicestwienia. Są to przejawy szowinizmu gatunkowego — przekonania, że „jesteśmy jedynymi wartościowymi istotami żyjącymi na Ziemi [i poza nią — A.D.]. Tylko rodzaj ludzki — jak sądzi człowiek — może być zatem tak podmiotem, jak i przedmiotem etyki i moralności”¹².

Pojęcie szowinizmu gatunkowego zostało użyte po raz pierwszy przez Richarda Rydera w broszurze o eksperymentach na zwierzętach¹³, które to działania są jednym z przejawów tego zjawiska, zaraz obok mięsnej hodowli przemysłowej, hodowli zwierząt na futra, polowania i wielu innych¹⁴. Zdroworozsądkowa analiza Petera Singera pozwala ustalić podstawy oraz granice szowinizmu gatunkowe-

⁹ Oczywiście nie jest to zupełny wymysł wyobraźni literackiej. Zwierzęta również potrafią się komunikować oraz utrzymywać kontakt, aczkolwiek według specjalistów z zakresu nauk biologicznych umiejętność ta nie rozwinęła się u żadnego gatunku tak dalece jak u człowieka. Zob. E.O. Wilson, *Socjobiologia*, Poznań 2000, s. 105–106, 116.

¹⁰ J. Sobota, *Granice komunikacji. Dramat epistemologiczny w literaturze fantastyczno-naukowej*, [w:] *Dyskurs: aspekty lingwistyczne, semiotyczne i komunikacyjne*, red. A. Kiklewicz, I. Uchwanowa-Szmygowa, Olsztyn 2015, s. 121.

¹¹ Mam tu na myśli w dużej mierze dystopie przybierające rozmaite kształty, na przykład *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968; wyd. pol. 1995) Philipa K. Dicka, *Dawcę* (*The Giver*, 1993; wyd. pol. 2003) Lois Lowry, *Więźnia labiryntu* (*The Maze Runner*, 2009; wyd. pol. 2011) Jamesa Dashnera, *Metro 2033* (*Mempo 2033*, 2005; wyd. pol. 2010) Dmitrija Głuchowskiego i inne.

¹² J. Lejman, *Człowiek a zwierzę. Biologiczne i kulturowe źródła antropocentryzmu*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 11, 2015, s. 284–285.

¹³ P. Singer, *Wstęp*, [w:] *W obronie zwierząt*, red. P. Singer, przeł. M. Betley, Warszawa 2011, s. 10.

¹⁴ P. Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęsna, Warszawa 2018, s. 78–79.

go¹⁵, koncentrując się na zagadnieniach moralnych: zadawaniu bólu i odbieraniu życia. Singer w długich rozważaniach stara się udowodnić, że życie ludzkie nie zawsze jest cenniejsze od zwierzęcego, i przekonuje, że każdy byt ma taką samą wartość. Jednym z ciekawszych zabiegów myślowych australijskiego etyka jest przedstawienie czytelnikowi abstrakcyjnej sytuacji, w której to przyjaźnie nastawiony obcy dzwoni do naszych drzwi:

Jeśli kosmita zdolny jest mieć świadomą wolę trwania życia — już samo to jest powodem, by go nie zabijać. Lecz są także inne: jeśli może cieszyć się życiem, ma krewnych, których jego śmierć okryje żałobą, lub towarzyszy, którzy będą się obawiać, że ich też ktoś zastrzeli. Te cztery powody, dla których moralnie złe jest zabicie pukającej do drzwi osoby, stosują się tak samo do przybyszów z innych planet [...]. Odrzucenie „gatunkowizmu” znaczy tylko tyle, że gatunek istoty dzwoniącej do drzwi nie jest cechą moralnie znaczącą¹⁶.

Singer daje do zrozumienia, że istoty nie-ludzkie pod względami etycznymi niczym nie różnią się od *homo sapiens*. Przez długi czas wykluczane w kulturze i marginalizowane w dyskursie publicznym zwierzęta zyskały obecnie szerokie audytorium, również w języku widać tendencje do nieantropocentryzmu¹⁷, świadomego zrezygnowania z gatunkowej dominacji¹⁸. Odrzucenie szowinizmu gatunkowego w języku poetyckim (a można wszak to stwierdzenie odnosić także do prozy) miałoby polegać, posługując się sformułowaniami Anity Jarzyny, na niewyróżnianiu ludzkiej pozycji i podmiotu spośród innych gatunków¹⁹. Badaczka takie wywyższenie człowieka w narracji nazywa nawet przemocą, którą należy zwalczać, włączając zwierzęta do przestrzeni komunikacji na równi z ludźmi²⁰.

Wizje „uczłowieczonej” sztucznej inteligencji lub rozumnych obcych to nie jedyny sposób na wyrażenie krytycznego stanowiska autora wobec poglądu, według którego człowiek miałby być stworzeniem doskonałym²¹. Kontrastujące z sobą obrazy człowieka i Innego, w którego roli są zwykle obsadzane wcześniej wymienione byty, w literaturze science fiction obnażają braki i ułomności ludzkości, a także zmianę definicji człowieczeństwa lub jej rozszerzenie²². Funkcję Innego

¹⁵ Są to między innymi jasno określone różnice między gatunkami i ich potrzebami oraz założenie, że zwierzęta czują. Zob. P. Singer, *Wstęp...*, s. 12–15; *idem*, *Wyzwolenie zwierząt...*, s. 53–79.

¹⁶ P. Singer, *O życiu i śmierci. Upadek etyki tradycyjnej*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęśna, Warszawa 1997, s. 222.

¹⁷ A. Jarzyna, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019, s. 41.

¹⁸ *Ibidem*, s. 531.

¹⁹ *Ibidem*, s. 42.

²⁰ *Ibidem*, s. 43.

²¹ V. Graaf, *Homo futurus. Analiza współczesnej science fiction*, przeł. Z. Fonferko, Warszawa 1971, s. 45.

²² A. Urbańczyk, *Okrutne, zimne rzeczy. Etyczne kryteria człowieczeństwa w twórczości Philipa K. Dicka na przykładzie „Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?”*, [w:] *Oblicza Przedmiotów*, red. M. Błaszowska, K. Bołęba-Bocheńska, Kraków 2019, s. 25–26, <https://bit.ly/mprzedm-urbanczyk> (dostęp: 26.06.2020). Zob. także M. Marcela, *Bardziej ludzcy niż ludzie: cy-*

może jednak przejąć stworzenie znacznie bliższe i dłużej znane człowiekowi niż przybysz z obcej planety lub twór wysoko rozwiniętej technologii — zwierzę.

Zwierzęta, które wiele wieków temu człowiek uprzedmiotowił i odarł z tożsamości, świadomości, empatii i innych cech przypisywanych wyłącznie ludziom, obecnie za sprawą nauki nabierają bardziej podmiotowego charakteru: „Z najnowszych badań wynika, że zwierzęta obdarzone są dużo bardziej rozwiniętymi zdolnościami poznawczymi i społecznymi, niż sądziliśmy”²³. Podziały wykreowane przez człowieka (w uproszczeniu: na domowych pupili i potencjalne mięso) umożliwiły wykluczenie niektórych gatunków z ram *bios* i *dzoē*, sprowadzenie ich do kategorii nagiego życia²⁴, a co za tym idzie — ich nieludzkie (!) traktowanie²⁵. Jednakże posthumanistyczna perspektywa²⁶, zyskująca coraz więcej zwolenników w dyskursie publicznym, zwraca uwagę na te nierówności. Tendencja do krytycznej oceny postawy szowinistycznej (zarówno względem tworców rodem z powieści fantastycznonaukowych, jak i zwierząt) przejawia się również w literaturze, a science fiction nie jest wyjątkiem. Kanonicznym przykładem są tu manifesty Donny Haraway²⁷. Z kolei Sherryl Vint w pracy *Animal Alterity* (2011) łączy science fiction oraz *animal studies* wspólnymi celami badawczymi:

Obie dziedziny stawiają podstawowe pytania o naturę ludzkiej egzystencji i socjalizacji. Obie skupiają się na odmienności i znaczeniu, jakie posiada ta odmienność dla innego. Wreszcie obie traktują niezmiernie poważnie pytanie o możliwość porozumienia z istotami diametralnie różnymi od nas²⁸.

Już w 1963 roku Pierre Boule w *Planecie małp* (*La Planète des singes*, 1963; wyd. pol. 1980) zestawiał z sobą człowieka i małpę, a rzeczywistość, w jakiej te dwa gatunki się znalazły, przyniosła odwrócenie ich ról względem stanu współczesnego²⁹. Wizja przyszłości, w której człowiek traci swój status gatunku do-

borgi — androidy — replikanci, „Creatio Fantastica” 2015, nr 1, <https://bit.ly/3Bg9BJT> (dostęp: 26.06.2020).

²³ P. Skubała, *Czy odkrycia nauk biologicznych mogą zmienić nasz stosunek do zwierząt?*, [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*, t. 1, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2014, s. 21.

²⁴ G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Sława, Warszawa 2008, s. 125.

²⁵ Marcin Czerwiński przywołuje przykład zwierząt rzeźnych, które można „ze szczególnym okrucieństwem poddać ubojowi rytualnemu” — *idem*, *Pomiędzy etyką a estetyką transgatunkową. Od Agambena — przez sztukę — do Welscha*, [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt...*, t. 1, s. 147.

²⁶ Zob. G. Gajewska, *Posthumanistyka*, [w:] *eadem*, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 44–60.

²⁷ D. Haraway, *Manifest cyborgów*, przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 49–87; *eadem*, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 241–260.

²⁸ Cyt. za: A. Nieracka, *Kilka uwag o obecności zwierząt w filmie i literaturze science fiction*, „ZOOPHILOLOGICA. Polish Journal of Animal Studies” 2016, nr 2, s. 107, <https://bit.ly/3BieT7J> (dostęp: 26.06.2020).

²⁹ P. Boule, *Planeta małp*, przeł. K. i K. Pruscy, Warszawa 2014.

minującego, a przejmuje go zwierzę, zdolne do tworzenia i rozwijania kultury i technologii³⁰, jest próbą zwrócenia uwagi na wcześniej wymienione kwestie: szowinizmu gatunkowego i funkcjonowania Innego w powszechnej świadomości.

W wypadku *Planety małp* czytelnik (lub widz oglądający ekranizację powieści) zdaje sobie sprawę, że znalazł się w świecie wartości odwróconych, w którym człowiek jest uważany za istotę podrzędną, intruza i musi dowieść swojej wartości, by móc przetrwać we wrogim otoczeniu, mimo wszystko pozostając na łasce małp. Ukazanie podmiotowości Innego — zwierzęcia, która może być równie bogata co ludzka, jest często elementem literatury fantastycznonaukowej podnoszącym jej atrakcyjność w oczach odbiorcy. Chyba każdy zastanawiał się kiedyś, co myślał i czują zwierzęta, a dowodem na to są badania, które powoli odkrywają przed nami sekrety struktur myślowych i komunikacyjnych poszczególnych gatunków³¹. Agnieszka Nieracka podaje przykłady tekstów kultury z gatunku science fiction, w których zwierzęta (za sprawą wpływów feministycznych i cyberpunkowych, a więc dyskursów koncentrujących część swojej uwagi na zagadnieniu Innego) są punktem odniesienia rozważań z gruntu postantropocentrycznych. Są to między innymi opowiadania Ursuli Le Guin z tomu *Dziewczyny Buffalo i inne zwierzęce obecności* (*Buffalo Gals, Won't You Come Out Tonight*, 1987; wyd. pol. 1994), *Zakochana Rachela* (*Rachel in Love*, 1987; wyd. pol. 1988) Pat Murphy, *Święty płomień* (*Holy Fire*, 1996; wyd. pol. 1997) Bruce'a Sterlinga czy opowiadanie Williama Gibsona *Johnny Mnemonic* (1981; wyd. pol. 1996)³².

Powszechne zarzuty wobec science fiction formułowane przez przeciętnego odbiorcę, którego bynajmniej nie zachwycają fantastyczne wizje pisarzy, zwykle zawierają się w ich rzekomej zmyśloności oraz byciu nieużytecznym elementem kultury popularnej³³. Środowisko naukowe udowodniło jednak wartość fantastycznonaukowej prozy, która podejmuje zagadnienia epistemologiczne, a także etyczne, tożsamościowe i wiele innych ważkich kwestii³⁴.

Za jednego ze współczesnych przedstawicieli tej odmiany *eco science fiction* uważa się francuskiego pisarza Bernarda Werbera³⁵, znanego przede wszystkim z trylogii o mrówkach. Powieść *Jutro należy do kotów* (*Demain les chats*,

³⁰ W. Zieliński, *Pieśń o Minerwie, czyli kilka słów o relacji kultury i nauki*, „Pisma Humanistyczne” 2015, nr 13, s. 67–68, <https://bit.ly/2UUIHXs> (dostęp: 26.06.2020).

³¹ P. Skubała, *op. cit.*

³² A. Nieracka, *op. cit.*

³³ M. Lisek, *Science fiction — złudzenie czy prorocstwo przyszłości?*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2008, nr 1, s. 237, Repozytorium Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, <https://bit.ly/3zgtcaS> (dostęp: 26.06.2020).

³⁴ Zob. m.in. R. Handke, *Polska proza fantastycznonaukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969; S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1–2, Kraków 1970; A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980; *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989.

³⁵ L. Desblache, *op. cit.*

2016; wyd. pol. 2018)³⁶ opowiada o losach kotki Bastet i jej „służącej” Nathalie. Akcja toczy się w Paryżu, w czasie zamieszek i niepokoju na tle religijnym, które wkrótce przeradzają się w wojnę. Bastet dąży do porozumienia międzygatunkowego, próbuje komunikować się nie tylko ze swoją panią, lecz także ze złotą rybką, psem i innymi stworzeniami, jednak jej starania przynoszą marne efekty. Inne gatunki zamykają się bowiem na starania kotki i możliwość dialogu z przedstawicielem innej rasy. Bastet poznaje sąsiada Pitagorasa, kota syjamskiego z Trzecim Okiem — wejściem USB w głowie, efektem eksperymentu naukowego jego właścicielki Sophie. Dzięki „mocom”, którymi Pitagoras dysponuje za pośrednictwem Trzeciego Oka (nieograniczona wiedza i dostęp do Internetu), oraz niezłomności i determinacji Bastet kocim bohaterem udaje się uratować świat przed inwazją krwiożerczych szczurów, które do przejścia władzy nad światem jako broń biologiczną wykorzystują przenoszoną przez siebie dżumę³⁷. Powieść skupia się na potrzebie porozumienia międzygatunkowego kota (a nie człowieka, który nie rozumie komunikatów nadawanych przez zwierzę), a przede wszystkim — przejęciu inicjatywy „społecznej” przez inną rasę, a więc procesie przejmowania przez koty supremacji w biocenozie.

Werber przedstawia świat oczami kota, wskazuje na pewne zachowania człowieka i zwierząt, które są wyraźnym przekroczeniem paradygmatu antropocenu. To Bastet analizuje zachowania swojej „służącej”, czasem niezrozumiałe ze względu na różnice gatunkowe, które kwituje w humorystyczny (dla odbiorcy) sposób:

Nathalie [...] depiluje wąsik za pomocą pincety — jest to zachowanie, którego nigdy nie pojmę, nie dość, że ma problemy z utrzymaniem równowagi, to jeszcze, jeśli usunie sobie włoski z pyszczka, będzie upadać częściej i nie będzie w stanie odbierać zewnętrznych fal³⁸.

Szowinizm gatunkowy w kocim wydaniu może zaskakiwać i bawić, ponieważ, jak zauważył Hans Jonas, dotychczas etyka była w całości antropocentryczna³⁹, nie wyobrażaliśmy sobie więc zwierzęcia, które mogłoby odnosić konkretne kategorie moralne jedynie do swojego gatunku i tym samym pomijać w nich człowieka. Co więcej, Jonas twierdzi, że „egoizm gatunku — każdego gatunku [...] ma pierwszeństwo, zgodnie z porządkiem życia w ogóle, szczególne zaś wykorzystanie swej władzy przez człowieka wobec reszty świata ożywionego stanowi naturalne prawo wynikające z samego jej posiadania”⁴⁰. Człowiek jako istota obdarzona nieprzeciętnym rozumem i władzą staje się zatem oprawcą natury,

³⁶ Książka rozpoczyna kolejny literacki cykl Werbera. Drugą jego częścią jest powieść do tej pory nieprzetłumaczona na polski: *Sa majesté des chats* (2019). Trzecia część trylogii jeszcze się nie ukazała. Zob. *idem*, *Sa majesté des chats*, BernardWerber.com, <https://bit.ly/3eAQXT> (dostęp: 26.06.2020).

³⁷ B. Werber, *Jutro należy do kotów*, przeł. M. Turnau, Katowice 2018.

³⁸ *Ibidem*, s. 20.

³⁹ H. Jonas, *Zasada odpowiedzialności. Nowa etyka dla cywilizacji technologicznej*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1996, s. 27.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 251.

mogąc nią dowolnie dysponować, lecz także jej jedyną nadzieją, która tkwi głównie w jego moralności. Odpowiedzialność gatunku ludzkiego miałyby polegać na utrzymaniu przy życiu reszty świata ożywionego, również po to, by zagwananrować własnym przyszłym pokoleniom warunki do przetrwania⁴¹.

Takie rozumowanie zostaje przełożone na karty omawianej powieści. Bastet obserwuje również takie zdarzenia, które bez względu na perspektywę zdają się po prostu nielogiczne i pozbawione sensu, jak wybuch wojny, której podłożem są starcia na tle religijno-społecznym, oraz zmiany w stanie środowiska, do którego ta wojna prowadzi (zanieczyszczenie ulic, ale też chylenie się cywilizacji ku upadkowi). Jej spojrzenie zdaje się zdroworozsądkowe (poza fragmentami szczególnie humorystycznymi, jak ten już cytowany), kotka dąży także do poszerzenia swojej wiedzy o świecie i przede wszystkim stara się zrozumieć ludzi i inne zwierzęta, prowadzi dogłębne obserwacje, analizy i deliberacje. Stara się na swój sposób pomóc — podziękować, pocieszyć w trudnych chwilach, ostrzec, nakarmić — choć ta pomoc ze względu na barierę gatunkową nie zawsze może zostać odpowiednio zrozumiana, aczkolwiek według rozumowania jonasowskiego Bastet i jej koci przyjaciele przejęli funkcję stworzeń „wyjątkowych” i ich działania były podyktowane egoistycznymi pobudkami.

Typowy „człowiek cywilizowany” w *Jutro należy do kotów*, reprezentowany przez Thomasa — partnera Nathalie, został natomiast przedstawiony jako pan i władca, osobnik, który „ogłuchł”, zamknął się na głos istot, z którymi przyszło mu dzielić przestrzeń do życia — w tym na głos kobiet i zwierząt, będących dla niego Innymi, przeszkadzającymi w budowaniu świata według własnej wizji⁴². Okrucieństwo Thomasa względem Innego objawia się w dwóch kluczowych momentach: w pierwszym topi on nowo narodzone kocięta Bastet w toalecie. W drugim, kiedy nastaje czas wojennego zamętu i bezprawia, włamuje się wraz z kolegami do domu swojej partnerki Nathalie w celu jej obrabowania, co kończy się złapaniem drugiego kota kobiety — Félix — i nabiciem go na rożen. Rabusie zabijają również Sophie, właścicielkę Pitagorasa. Te bestialskie akty są manifestacją ludzkiego braku szacunku dla gatunku innego niż własny, i to nie tylko w obliczu stanu wyjątkowego⁴³. Nie jest to kwestia instynktu przetrwania (tak zwanego biologicznego szowinizmu gatunkowego, który oznacza „rozpoznawanie relacji »człowiek–inne byty pozaludzkie« w kategoriach dobra gatunku (ludzkiego)”⁴⁴), a postawy, którą przybrał Thomas. Chodzi tu o hominizm, czyli stanowisko rozważające relację „człowiek–zwierzę w kategoriach i wedle kryterium rozumu ludzkiego”, zgodnie z którym „zwierzęta jawią się bądź jako bezrozumne automaty (Kartezjusz), bądź mało rozumne byty pozaludzkie”⁴⁵. Skoro zwierzę po-

⁴¹ *Ibidem*, s. 253–254.

⁴² A. Nieracka, *op. cit.*, s. 108.

⁴³ G. Agamben, *op. cit.*

⁴⁴ J. Lejman, *op. cit.*, s. 285.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 287.

zbawione jest rozumu, a więc cząstki człowieczej, która stanowi o wartości życia, zabicie go nie stwarza problemu moralnego⁴⁶.

Choć człowiek dysponuje wysoko rozwiniętą technologią (na przykład kot-cyborg i cała aparatura w laboratorium Sophie), nie potrafi jej odpowiednio wykorzystać, doprowadzając do paraliżującej sytuacji społecznej, a w konsekwencji do regresu obyczajowości człowieka. Być może jest to kwestia zaniedbania przez człowieka kultury, ponieważ to właśnie jej rozwój gwarantuje postęp we wszystkich innych dziedzinach⁴⁷. Podczas gdy Bastet i Pitagoras prowadzą dyskusje pogłębiające wiedzę o historii własnego gatunku i zachwycają się utworem *Casta Diva* z opery *Norma* Vincenza Belliniego w wykonaniu Marii Callas, Nathalie wciąż przesiaduje przed „wielką czarną deską” — telewizorem, na którym przewijają się głównie obrazy okrucieństwa i przemocy. Nie jest to jednak regres kulturowy na taką skalę, jak przewidywał Boullé w *Planecie małp* (dzięki interwencji kotów, które ratują ludzi przed szczurami). Walka o niezrozumiałe wartości (różnice religijne) z perspektywy zdroworozsądkowego obserwatora, zdziczenie człowieka, utrata nie tylko ludzkiej godności, ale też takich odruchów, jak litość czy empatia, przypisywanych człowiekowi oraz tchórzostwo (ucieczka prezydenta, który pozostawił w Pałacu Elizejskim swojego kota na pastwę losu) i bezczynność (naukowców, wojska, rządu — nikt nie próbuje powstrzymać katastrofy) — to jednak wystarczające przesłanki do zwątpienia w kondycję tej rasy.

Człowiek nie może budować porozumienia i wspólnoty międzygatunkowej, ponieważ wciąż „nie zdołał uporać się ze swoimi wewnętrznymi demonami, skoro wśród jego determinant spoczywa destrukcja i chaos, a świat ludzki wciąż pełen jest wojen i głodu”⁴⁸. W wizji Werbera ludzkość rozczarowuje, jej postępowanie niesie z sobą zagładę całego humanocentrycznego świata, zbudowanego na wartościach i technologiach stworzonych przez człowieka dla człowieka. Jego upadek i utratę przez niego hegemonii dostrzegamy najwyraźniej, gdy to inny gatunek zdobywa wiedzę i umiejętności, by je obsługiwać, co więcej — inny gatunek chroni człowieka i świat przed zagładą.

Człowiekowi nie udaje się stworzyć pokojowej wspólnoty ze zwierzętami (to znaczy nieopartej na przemocy w szerokim tego słowa znaczeniu), lecz koty także tego nie potrafią — niestety Bastet nie może porozumieć się z zadżumionymi gryzoniami i wraz z kocią armią musi posłużyć się argumentem siły i sprytem. Co więcej — koty, ale i inne zwierzęta, przejawiają szowinizm gatunkowy. U Werbera każdy gatunek jest przekonany o swojej wyższości nad pozostałymi. Bastet uważa, że koty czują, widzą i wiedzą więcej od ludzi, mają też dużo bardziej wrażliwą naturę, a jedyne, czego im brakuje do doskonałości i statusu rasy dominującej, to kciuki. Psy nawet w obliczu światowego zagrożenia martwią się tylko o siebie, szczury sądzą, że są silniejsze od wszystkich stworzeń, przejmują

⁴⁶ Więcej na ten temat można znaleźć we wcześniej cytowanych pracach Petera Singera.

⁴⁷ W. Zieliński, *op. cit.*, s. 70.

⁴⁸ M. Czerwiński, *op. cit.*, s. 138.

ją ich terytoria i zapasy pożywienia, a lew Hannibal jest stereotypowym królem dżungli i okazuje pogardę każdemu ze swych poddanych.

Nie bez znaczenia pozostaje to, że ostatecznie projekt międzygatunkowej komunikacji, do którego realizacji usilnie dążyła Bastet, zostaje w pewnym sensie zakończony sukcesem. Nie jest to bowiem transgatunkowy ideał, o którym pisał Marcin Czerwiński — wspólnota (komunikacyjna) stworzona bez pośrednictwa transcendencji⁴⁹. Bastet udaje się porozumieć podczas snu z Patricią, głuchoniemą kobietą uznawaną za szamanę, czarownicę⁵⁰ lub obłąkaną, która deklaruje, że regularnie rozmawia z duszami roślin i zwierząt. Okoliczności pozornie stanowiące barierę komunikacyjną w tym przypadku jednak sprzyjają osiągnięciu międzygatunkowego porozumienia — misja zostaje wypełniona.

Dialog kociej szamanki z ludzką rozwiewa wszelkie wątpliwości co do przekazu powieści Werbera — to agitacja na rzecz równości wszystkich gatunków. Na zarzuty Bastet w kierunku ludzkich służących, którzy źle wypełniają swoją rolę, bo zamykają koty w mieszkaniach, kastrują je i podają do jedzenia karmę z trocin, Patricia odpowiada, uświadamiając kotkę, że ludzie nie są służącymi zwierząt, a wręcz uważają się za ich panów i panie. Szybko jednak dodaje:

Sądzę, że żaden gatunek zwierząt nie powinien wydawać rozkazów innemu gatunkowi. Ziemia należy w takim samym stopniu do wszystkich form życia zwierzęcego i roślinnego. Żaden gatunek nie ma prawa ogłaszać się „ponad innymi”. Ani ludzie, ani koty⁵¹.

Dalej następuje krótka wymiana zdań na temat inności, która według Patricii jest elementem oczarowującej bioróżnorodności⁵². W jej narracji człowiek zostaje włączony do królestwa zwierząt (co jest faktem naukowym przez niektórych zapomnianym). Pod względem ideowym ludzka szamanka przyjmuje animalocentryzm — sposób na walkę z antropocentryzmem i szowinizmem gatunkowym, którego najważniejszym założeniem jest, według Jana Wolańskiego, właśnie uznanie się w pierwszej kolejności za zwierzę, a dopiero w drugiej — za człowieka⁵³. W świecie Werbera jest więc miejsce na człowieka, który rozumie etyczną istotę zerwania z antropocentryzmem. Jednak czy brutalny samiec, taki jak Thomas,

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Bernard Werber gra tu z konwencją kota-mediatora, mającego dostęp do sfery *sacrum* i *profanum*, z czego wynika dwuznaczny status zwierzęcia w kręgu kultury europejskiej: z jednej strony czczony jako wcielenie bóstw, z drugiej — tępięny jako posłaniec piekieł. Zwierzę często uznawane było za wcielenie czarownicy lub demona, który takiej czarownicy towarzyszył i służył. Zob. P. Kowalski, *Kot*, [hasło w:] *idem*, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 241–245; P. Rutkowski, *Kot czarownicy. Demon osobisty w Anglii wczesnonożytnej*, Kraków 2012.

⁵¹ B. Werber, *Jutro należy do kotów...*, s. 233.

⁵² *Ibidem*, s. 234.

⁵³ J. Woleński, *Szowinizm gatunkowy, humanitaryzm i animalocentryzm*, „Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria” 2015, nr 2 (94), s. 33, <https://bit.ly/3ip1fan> (dostęp: 26.06.2020).

zechce podążyć za znakami (a najpierw je jeszcze zauważyć i zrozumieć), jakie daje głuchoniema „wariatka New Age”⁵⁴?

Mimo wielu wątpliwości względem możliwości ograniczenia szowinizmu gatunkowego i przyjęcia posthumanistycznej postawy przez *homo sapiens*, w powieści *Jutro należy do kotów* autor daje nam nadzieję na odwrót od optyki antropocentrycznej. W swojej fantastycznonaukowej wizji Bernard Werber proponuje sposób postępowania i odnajdywania się w nowej rzeczywistości, w której człowiek nie jest już centrum wszystkiego, w której „mechanizmy dzielące i wykluczające”⁵⁵ przechodzą do lamusa na rzecz transgatunkowego współbycia i „odczuwania z”⁵⁶.

Na koniec warto zacytować jeszcze Anitę Jarzynę, której teza badawcza w tym kontekście może stanowić podsumowanie całości niniejszego tekstu, a także, jak się zdaje, intencji pisarskich Werbera:

Poezja bowiem (szerzej: pewna wrażliwość, pewien typ poetyckich działań na języku, nie zawsze przecież objawiających się w wierszu) zaświadcza, że niekoniecznie konwencja realistyczna jest jedynym sposobem nieantropocentrycznego przedstawiania zwierząt. Poezja potrafi zaczarować je ponownie, [...] by ukazywać w ten sposób ich osobność, na nowo zdefiniować ich miejsce w od teraz międzygatunkowym świecie oraz co jeszcze trudniejsze do pogodzenia w zastanym imaginariu — w międzygatunkowej duchowości⁵⁷.

Bibliografia

Teksty

- Boulle P., *Planeta małp*, przeł. K. i K. Pruscy, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2014.
Werber B., *Jutro należy do kotów*, przeł. M. Turnau, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2018.

Opracowania

- Agamben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Sława, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
Ashley M., *Transformations. The Story of the Science Fiction Magazines from 1950 to 1970*, Liverpool University Press, Liverpool 2005.
Czerwiński M., *Pomiędzy etyką a estetyką transgatunkową. Od Agambena — przez sztukę — do Welscha*, [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*, t. 1, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
Gajewska G., *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.
Graaf V., *Homo futurus. Analiza współczesnej science fiction*, przeł. Z. Fonferko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

⁵⁴ B. Werber, *Jutro należy do kotów...*, s. 236.

⁵⁵ M. Czerwiński, *op. cit.*, s. 138–139.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ A. Jarzyna, *op. cit.*, s. 41.

- Handke R., *Polska proza fantastycznonaukowa. Problemy poetyki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1969.
- Haraway D., *Manifest cyborgów*, przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1.
- Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Jarzyna A., Post-koiné. *Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Jonas H., *Zasada odpowiedzialności. Nowa etyka dla cywilizacji technologicznej*, przeł. M. Klimowicz, Wydawnictwo Platan, Kraków 1996.
- Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa 2007.
- Lejman J., *Człowiek a zwierzę. Biologiczne i kulturowe źródła antropocentryzmu*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 11, 2015.
- Lem S., *Fantastyka i futurologia*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.
- Niewiadowski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Rutkowski P., *Kot czarownicy. Demon osobisty w Anglii wczesnonowożytnej*, Universitas, Kraków 2012.
- Singer P., *O życiu i śmierci. Upadek etyki tradycyjnej*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęsna, PIW, Warszawa 1997.
- Singer P., *Wstęp*, [w:] *W obronie zwierząt*, red. P. Singer, przeł. M. Betley, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011.
- Singer P., *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęsna, Marginesy, Warszawa 2018.
- Skubała P., *Czy odkrycia nauk biologicznych mogą zmienić nasz stosunek do zwierząt?*, [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*, t. 1, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Sobota J., *Granice komunikacji. Dramat epistemologiczny w literaturze fantastycznonaukowej*, [w:] *Dyskurs: aspekty lingwistyczne, semiotyczne i komunikacyjne*, red. A. Kiklewicz, I. Uchwanowa-Szmygowa, Centrum Badań Europy Wschodniej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2015.
- Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- Wilson E.O., *Socjobiologia*, Zysk i S-ka, Poznań 2000.
- Zgorzelski A., *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

Źródła internetowe

- Desblache L., *Bernard Werber's Poetics of Ecological Reconstruction: "In Praise of Amnesia"?*, „L'Esprit Créateur” 57, 2017, nr 1, <https://bit.ly/3wUjadX> (dostęp: 26.06.2020).
- Kratz V., *Frank Herbert's Ecology and the Science of Soil Conservation*, „NiCHE: Network in Canadian History & Environment”, <https://bit.ly/3Bj2gcI> (dostęp: 23.05.2021).
- Lear L.J., *Rachel Carson's "Silent Spring"*, „Environmental History Review” 17, 1993, nr 2, <https://bit.ly/36Qbr64> (dostęp: 23.05.2021).
- Levin J., *Contemporary Ecofiction*, [w:] *The Cambridge History of the American Novel*, red. C. Eby, B. Reiss, Cambridge University Press, Cambridge 2011, Cambridge Core, <https://bit.ly/2UWELVY> (dostęp: 23.05.2021).

- Lisek M., *Science fiction — złudzenie czy prorocstwo przyszłości?*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2008, nr 1, Repozytorium Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, <https://bit.ly/3zgtcaS> (dostęp: 26.06.2020).
- Marcela M., *Bardziej ludzcy niż ludzie: cyborgi — androidy — replikanci*, „Creatio Fantastica” 2015, nr 1, <https://bit.ly/3Bg9BJT> (dostęp: 26.06.2020).
- Nieracka A., *Kilka uwag o obecności zwierząt w filmie i literaturze science fiction*, „ZOOPHILOLOGICA. Polish Journal of Animal Studies” 2016, nr 2, <https://bit.ly/3BieT7J> (dostęp: 26.06.2020).
- Otto E., *Science Fiction and the Ecological Conscience* (niepublikowana rozprawa doktorska), University of Florida 2006, <https://bit.ly/3ritprz> (dostęp: 23.05.2021).
- Urbańczyk A., *Okrutne, zimne rzeczy. Etyczne kryteria człowieczeństwa w twórczości Philipa K. Dicka na przykładzie „Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?”*, [w:] *Oblicza Przedmiotów*, red. M. Błaszowska, K. Bołęba-Bocheńska, Wiele Kropiek, Kraków 2019, <https://bit.ly/mprzedm-urbanczyk> (dostęp: 26.06.2020).
- Werber B., *Sa majesté des chats*, BernardWerber.com, <https://bit.ly/3eAQXT> (dostęp: 26.06.2020).
- Woleński J., *Szowinizm gatunkowy, humanitaryzm i animalocentryzm*, „Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria” 2015, nr 2 (94), <https://bit.ly/3ip1fan> (dostęp: 26.06.2020).
- Zieliński W., *Pieśń o Minerwie, czyli kilka słów o relacji kultury i nauki*, „Pisma Humanistyczne” 2015, nr 13, <https://bit.ly/2UUIHXs> (dostęp: 26.06.2020).

Tomorrow the Cats: (Eco) Science Fiction Problems in Bernard Werber’s Novel

Summary

Why tomorrow should not belong to humans, but to another species? Science fiction seems to answer this question with alarmingly accurate arguments. SF texts often seem like prophecies that predict the future. We most willingly accept visions in which man is the author of innovative technologies as well as cultural and economic progress. What if this development is not ascribed to the human race, but for example: to monkeys or cats? The classic repertoire of science fiction heroes, apart from humans, includes robots, cyborgs, androids or newcomers from another planet (aliens). Their humanoid character — anthropomorphic features of appearance, behavior, development of the species in the form of created (or mid-creation) civilization and culture — is designed to break the anthropocentric view of man. The function of the Other in science fiction can, however, be taken over by a creature much closer and longer known to man than a newcomer from a foreign planet or a creature of highly developed technology — an animal. The essay is an attempt to analyze Bernard Werber’s novel *Tomorrow the cats* from the perspective of general science fiction and ecofiction issues. At the same time, the issue of species chauvinism and the ways in which it manifests itself in literature are discussed.

Angelika Moskal

ORCID: 0000-0002-3862-2863

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Oblicza słowiańskich bóstw w *Amerykańskich bogach* Neila Gaimana

Słowa kluczowe: *Amerykańscy bogowie*, wierzenia słowiańskie, Neil Gaiman, serial *Amerykańscy bogowie*, Zoria, Czernobóg

Keywords: *American Gods*, Slavic beliefs, Neil Gaiman, *American Gods* (TV series), Zoria, Czernobog

Mity¹ są niezwykle istotną częścią naszego dziedzictwa kulturowego. Przez wieki towarzyszyły kolejnym pokoleniom w próbach zrozumienia otaczającego ich świata oraz w poszukiwaniu odpowiedzi na najważniejsze pytania egzysten-

¹ Definicję kategorii mitu przyjmuję za Mirceą Eliadem: „Mit opowiada historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w okresie wyjściowym, legendarnym czasie »początków«. Inaczej mówiąc: mit opowiada, w jaki sposób, za sprawą dokonań Istot Nadnaturalnych, zaistniała nasza rzeczywistość; bądź rzeczywistość globalna — Kosmos, bądź tylko pewien jej fragment: wyspa, gatunek rośliny, ludzkie zachowania, instytucja. Tak więc zawsze jest to opowieść o »stworzeniu«, relacja o tym, jak coś powstało, zaczęło być. Mit mówi tylko o tym, co wydarzyło się faktycznie, o tym, co przejawiało się w sposób wyraźny. Bohaterowie mitów to Istoty Nadnaturalne. Znane są one przede wszystkim za sprawą tego, co uczyniły w magicznym czasie »początków«. Mity ujawniają ich twórczą działalność i pouczają o świętości (lub po prostu o »nadnaturalności«) tego, co jest jej rezultatem. W sumie mity opisują różnorodne i czasem dramatyczne wtargnięcia sfery *sacrum* (lub »nad-naturalności«) w obręb Świata. To na tym wtargnięciu ufundowany jest Świat i właśnie za jego sprawą jest on taki, jakim dziś go widzimy. Co więcej: to właśnie na skutek interwencji Istot Nadnaturalnych człowiek jest tym, kim jest obecnie — istotą śmiertelną, płciową i kulturotwórczą. [...] mit uważany jest za historię świętą, a zarazem historię »prawdziwą«, ponieważ odnosi się do faktów rzeczywistych [wyr. — A.M.]. Mit kosmogoniczny jest »prawdziwy«, ponieważ dowodzi tego istnienia Świata; mit pochodzenia śmierci jest również »prawdziwy«, ponieważ dowodzi tego śmiertelności człowieka itd. Mit, relacjonując gesta Istot Nadnaturalnych oraz inne przejawy ich świętej potęgi, staje się modelem pouczającym o wszelkich znaczących czynnościach ludzkich” — *idem*, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 11–12.

cialne. Współcześnie zainteresowanie opowieściami mitycznymi czy elementami związanymi z dawnymi wierzeniami ludowymi jest wciąż żywe². Twórcy chętnie sięgają po pojedyncze motywy (artefakty, postaci) bądź całe wzorce mityczne do różnego rodzaju celów: od stosowania ich w funkcji wyłącznie ornamentacyjnej aż po próbę rozpoczęcia dyskusji nad stanem kondycji współczesnego człowieka w licznych renarracjach mythosu.

W niniejszym artykule pragnę pochylić się nad konkretnym przykładem cytacji mitologicznej (dokładniej mówiąc — jedną z wielu cytacji zawartych w przywołanym dziele), jaką odnajdujemy w powieści angielskiego pisarza Neila Gaimana, oraz jej rolę w fabule. Mimo że mamy w tym przypadku do czynienia z fikcją literacką, a nie świadectwem etnograficznym, właściwym postępowaniem badawczym będzie poprzedzenie poszczególnych analiz szkicami dotyczącymi badań nad konkretnymi bóstwami, a następnie porównanie ich z literackimi kreacjami stworzonymi przez Gaimana³. Dzięki zaprezentowanemu w ten sposób kontekstowi (który z racji licznych, czasami sprzecznych z sobą źródeł ma charakter komparatystyczny), jaki stanowią dociekania na temat religijności Słowian, możliwe będzie głębsze odczytanie oraz dokładne zaobserwowanie zmian, które nastąpiły przy wpisaniu mitycznych postaci w fabułę powieści. W toku rozważań zamierzam wspomagać się metodą badania *sacrum* Mircei Eliadego i wypracowanymi przez niego kategoriami, rozpoznaniem na temat degradacji mitu w literaturze fantasy poczynionymi przez Bogdana Trochę⁴ oraz mitologią porównawczą Georges'a Dumézila. Wybór niniejszego materiału badawczego został podyktowany intrygującą kompensacją cytatów mitologicznych, które autor wplótł we wzorzec fabularny mający znamiona campbellowskiego monomitu⁵ (między innymi motyw wędrowki bohatera, który musi przejść przez szereg prób, a na jej końcu doznaje oświecenia) oraz opowieści o nordyckim Ragnaroku (choćby ostateczna bitwa między bogami, powrót z zaświatów Baldra-Cienia), wśród których znalazły się odniesienia do wierzeń słowiańskich.

² Świadczą o tym chociażby takie ruchy, jak *Irish Revival* odwołujący się do celtyckiej przeszłości i tradycji (więcej na temat tego ruchu pod hasłem *Irlandzkie odrodzenie* w G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009, s. 225–228). Z kolei wyczerpujące rozważania na temat tego, co może przyciągać współczesnego odbiorcę do mitów (i co mity są w stanie nam dzisiaj zaoferować), poruszone zostały w J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, przeł. I. Kania, Kraków 2019. Krótko o tym, w jakiej formie w obecnych czasach przejawiają się zachowania mityczne, pisał również Eliade; zob. *idem*, *op. cit.*, s. 179–189.

³ Nie udało się dotrzeć do wypowiedzi Gaimana mogących jednoznacznie nakreślić nam, w jaki sposób wyglądała praca nad materiałami badawczymi dotyczącymi różnych mitologii do *Amerykańskich bogów*. Można pokusić się o nader ostrożną spekulację, iż słowiańscy bogowie znaleźli się w powieści po części za sprawą polskich korzeni autora.

⁴ B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009.

⁵ Swoje rozważania Joseph Campbell opisał szczegółowo w *Bohaterze o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997.

W *Amerykańskich bogach* Gaiman zderzył z sobą dwa światy, dwa typy symbolicznej rzeczywistości⁶: „starych bogów” — którzy przywędrowali do Ameryki z Europy, Azji czy Afryki, w momencie zaś rozpoczęcia akcji powieści pozostają w roli *dei otiosi*⁷, oraz „nowych bogów”⁸ — stworzonych przez współczesnego człowieka i rozwijającą się cywilizację. Właśnie w tej pierwszej grupie (obok bogów nordyckich czy egipskich) odnajdziemy przedstawicieli słowiańskich bóstw: siostry zwane Zorzami — Zorię Wieczerną (Gwiazdę Wieczorną), Zorię Utrienną (Gwiazdę Poranną) i Zorię Południową (Zorzę Północną), a także braci Czernoboga oraz Bielboga⁹. W przeciwieństwie między innymi do bogów nordyckich nie ma w powieści opisanego momentu ich przybycia do Ameryki. Dowiadujemy się jedynie, że przed osiedleniem się w Chicago (gdzie odwiedzają ich Cień oraz pan Wednesday, pod którym to imieniem ukrywa się Odyn) mieszkali w Nowym Jorku, do którego w większości przybyli ich rodacy, czyli Rosjanie¹⁰.

Przejdźmy jednak do poszczególnych postaci, zaczynając od sióstr Zorii. W rosyjskich wierzeniach dwie Zorie¹¹: Utriennaja i Wieczernaja, służyły bogu słońca — Dadźbogowi¹², który czasami był przedstawiany jako ich ojciec. Razem z nim oraz z wiatrami miały mieszkać na rajskiej wyspie Bujan¹³. Zoria

⁶ Por. M. Kładź-Kocot, *Przestrzenie mitu w Amerykańskich bogach Neila Gaimana. Komparatystyczne studium technik postfiguratywnych*, [w:] *Projekt komparatystyki mitograficznej*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2015, s. 174–175.

⁷ Zob. B. Trocha, *op. cit.*, s. 121.

⁸ „Wszyscy z was zapewne zdołali już się przekonać, że w Ameryce powstają też nowi bogowie przywiązani do rosnących kręgów wiary: bogowie kart kredytowych i autostrad, telefonów i Internetu, radia, szpitali i telewizji. Bogowie plastiku, pagerów i neonów. Dumni bogowie. Tłuste, niemądre istoty, nadęte własną młodością i ważnością” — N. Gaiman, *Amerykańscy bogowie*, przeł. P. Braiter, Warszawa 2016, s. 143.

⁹ Jako postacie zupełnie epizodyczne zostają wspomniane wily i rusalki, które zjawiają się, by wziąć udział w końcowym starciu starych bogów z nowymi.

¹⁰ „Zoria i jej rodzina? Ależ nie. Nie są Romami. To Rosjanie. Słowianie [...]. Najpierw znaleźliśmy się w Nowym Jorku — rzekł Czernobog. — Wszyscy nasi rodacy tam przyjechali. Potem przenieśliśmy się tu, do Chicago, i wszystko zaczęło się psuć” — N. Gaiman, *op. cit.*, s. 84, 87.

¹¹ Czasami jako ich siostrę podaje się również Północ, co pasowałoby do wizji Gaimana; zob. M. Dixon-Kennedy, *Encyclopedia of Russian & Slavic Myth and Legend*, Santa Barbara 1998, s. 189.

¹² Dadźbóg przez niektórych badaczy uważany był za bóstwo czczone przez Słowian wschodnich. Miał być odpowiednikiem zachodniosłowiańskiego Swarožycza — syna boga ognia, Swaroga; zob. J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007, s. 64–65. Leszek Moszyński jednakże przedstawia argumenty, które każą w Dadźbogu widzieć nie teonim, a dawną formę pozdrowienia; zob. *idem*, *Zagadka staropolskiej teonimii: czy rzeczywiście Czarnobóg Helmolda był prasłowiańskim szatanem?*, „Studia Etymologica Brunensia” 2006, z. 3, s. 252. Kazimierz Moszyński z kolei hierofanię solarną przypisuje Swarogowi, od tego zaś kosmicznego ognia ma pochodzić bóstwo ognia ziemskiego, czyli Swarožyc. Wskazuje również na możliwość zespolenia obu bóstw w jedno. Szczegółowo o dociekaniach badacza związanych z kultem ognia u Słowian zob. *idem*, *Kultura ludowa Słowian, cz. 2. Kultura duchowa*, Warszawa 2010, s. 506–509.

¹³ M. Dixon-Kennedy, *op. cit.*, s. 48.

Utriennaja¹⁴ o wschodzie otwierała mu bramę, aby w swoim słonecznym rydwaniu mógł ruszyć w dzienną wędrówkę po niebie, natomiast Zoria Wieczernaja zamykała ją za Dadźbogiem o zmierzchu, kiedy wracał strudzony do swej siedziby. Oprócz bycia odźwiernymi słońca siostry pełniły jeszcze jedną ważną funkcję — były strażniczkami nieba. Nieustannie czuwały, by przykuty do Gwiazdy Polarnej skrzydlaty pies Symargł¹⁵ nie uciekł ze swojego więzienia. Uwolnienie się ogara mogło bowiem doprowadzić do końca świata¹⁶.

W polskim folklorze Zorze stanowiły odpowiedniczki bóstw przeznaczenia — Rodzanic¹⁷, które można by określić mianem „słowiańskich Mojr”¹⁸. Rodzanie, prawie zawsze w liczbie trzech¹⁹, rozstrzygały o losie człowieka zaraz po jego narodzinach²⁰. Przybywały o północy wyznaczyć przyszłą dolę nowo narodzonego dziecka. Dlatego też, aby zyskać ich przychylność, rodzice przygotowywali dla Rodzanic suto zastawiony stół²¹. Do Zórz zwracały się również dziewczęta z prośbami o szczęście w miłości oraz matki błagające o zabranie chorób dzieci, kierując do nich na przykład następujące słowa:

¹⁴ Zoria Utriennaja niekiedy bywała ukazywana jako żona Peruna, któremu miała towarzyszyć w jego potyczkach, sprawując pieczę nad wojownikami; zob. *ibidem*, s. 321.

¹⁵ Symargł, Simargł — bóstwo Słowian wschodnich, które mogło być zapożyczeniem z kręgu irańskiego (irańska geneza pewnych słowiańskich wierzeń zostanie jeszcze poruszona w tym artykule). Na Kaukazie występował motyw w skrzydlatego psiogłowego potwora, który był umieszczany między innymi na wyrobach artystycznych. Niektórzy badacze (choćby Aleksander Brückner) widzieli w Symargle połączenie dwóch bóstw — Siema i Rygła, co próbowali udowodnić, powołując się między innymi na argumenty związane z etymologią pewnych nazw miejscowości (zob. J. Strzelczyk, *op. cit.*, s. 182–183). Kazimierz Moszyński dodatkowo wskazuje, że wiara w możliwość pożarcia słońca czy księżycy przez mitycznego potwora pod postacią właśnie psa (jak u Słowian) czy wilka (Hati i Sköll w mitologii nordyckiej) była dość powszechna w Europie; zob. *idem*, *op. cit.*, s. 464.

¹⁶ M. Dixon-Kennedy, *op. cit.*, s. 322. Kompensacja takiej liczby cytacji mitycznych jak w *Amerykańskich bogach* doprowadziła do (nie wiadomo, czy zamierzonej przez autora) pewnej kontaminacji wierzeń o bardzo podobnej wymowie. Przez to właśnie w powieści we wzorcu Ragnaroku, w który wpisany jest motyw pożarcia słońca i księżycy przez wilki, następuje przesunięcie funkcji tego fragmentu na bardzo zbliżony element pochodzący jednakże z zupełnie innego system mitologicznego (w tym przypadku słowiańskiego). Opowieść zachowuje ciągłość, zyskuje jednakże nową jakość semantyczną — koniec świata zdaje się już nie dotyczyć wyłącznie nordyckich bogów, ale obejmować całe *sacrum* (o izolowaniu zdegradowanych elementów mitu i możliwościach z nimi związanych zob. B. Trocha, *op. cit.*, s. 201).

¹⁷ Intrygującą hipotezę opierającą się na badaniach etymologicznych dotyczącą „rodzanic”, jako pierwotnie określenia na kobietę upośledzoną od urodzenia, przedstawia Leszek Moszyński; zob. *idem*, *op. cit.*, s. 251.

¹⁸ Więcej o Zorzach w polskim folklorze zob. S. Czernik, *Trzy zorze dziewicze. Wśród zamawiań i zaklęć*, Łódź 1984, s. 58–63 oraz *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, t. 1, Lublin 1996, s. 258–263.

¹⁹ K. Moszyński, *op. cit.*, s. 630.

²⁰ J. Strzelczyk, *op. cit.*, s. 174; K. Moszyński, *op. cit.*, s. 699–704.

²¹ A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006, s. 206; K. Moszyński, *op. cit.*, s. 245.

Zorzyczki, zorzyczki,
 trzy was jest:
 jedna porankowa,
 druga południowa,
 trzecia wieczorowa.
 Weźcie od mega dziecka płaczenie,
 oddajcie mu spanie²².

Co z ludowych wyobrażeń zostało po wyizolowaniu ich od całościowej matrycy znaczeniowej, jaką stanowi krąg wierzeń słowiańskich, i następnie przeniesieniu do fikcyjnej, zdesakralizowanej Ameryki Gaimana? Podobnie jak w przypadku identyfikowania Zórz z Rodzanicami²³ mamy w powieści do czynienia z trzema siostrami. Częściowo zachowany został również ich związek z przeznaczeniem. Wątek ten jednak znacząco zmodyfikowano i dokonano w nim pewnej eliminacji²⁴ w stosunku do mitologicznego pierwowzoru, za którą zapewne odpowiedzialna jest podkreślona wcześniej kontaminacja wierzeń. Gaiman wprowadził bowiem do swojej historii także postacie nordyckich Norn²⁵. Oprócz opieki nad drzewem życia Yggdrasilem Norny²⁶ odpowiedzialne były za snucie nici ludzkich żywotów. To właśnie im w powieści przypada w całości funkcja sprawowania pieczy nad losem. Zorze tymczasem potrafią wyłącznie przepowiadać przyszłość²⁷. W *Amerykańskich bogach* siostry korzystają z daru prekognicji jedynie w celu podreperowania domowego budżetu. Największe dochody wróżby przynoszą Zorii Wieczernajej, która najlepiej z siostr potrafi kłamać i mówi ludziom wyłącznie to, co pragną usłyszeć, nie zaś to, co rzeczywiście widzi:

— Spotkaliśmy ją na dole [Zorię Wieczernaję — A.M.] — rzekł Cień. — Mówiła, że przepowiada przyszłość.

²² Z. Wasilewski, *Jagodne: wieś w powiecie łukowskim, gminie Dąbie. Zarys etnograficzny*, Warszawa 1889, s. 228.

²³ Także z podkreślonymi wcześniej wyjątkami w wierzeniach rosyjskich, które w gronie siostr umieszczały również Północ.

²⁴ Zob. B. Trocha, *op. cit.*, s. 278.

²⁵ „Wiem, gdzie jesion stoi, Yggdrasill się zowie / Lśniącą wilgotnością pień jego zroszony; / Z niego idzie rosa, co w dolinach spada, / Koło Urd studni wciąż zielony stoi. / Stamtąd przybyły dziewy wszechwiedzące, / Trzy, z owej sali, co pod drzewem stoi; / Urd zwie się pierwsza, a druga Werdandi / — rytowały w drzewie — Skuld na imię trzeciej, / Postanawiały losy, zakreślały żywot, / Ludzkim istotom stwarzały przeznaczenie” — *Edda poetycka*, przeł. i oprac. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986, s. 7.

²⁶ W powieści Norny mieszkają na opuszczonej farmie o nazwie „Jesion”. Przygotowują Cienia do czuwania nad ciałem zmarłego Odyna, woda zaś ze studni Urd (Norny odpowiedzialnej za przeszłość) zatrzymuje postępujący rozkład ciała Laury Moon (żony głównego bohatera). Dodatkowo Norną Wednesday nazywa w Domu na Skale automat do wróżenia z kukłą cyganki w środku, od której każdy z zaproszonych na zebranie otrzymuje wróżbę: „Godzi się — zagrzmiał Wednesday, przekrzykując magnetyczną muzykę — na początku każdej wyprawy bądź przedsięwzięcia zasięgnąć porady Norn. Wyznamy zatem tę Sybillę naszą Urd” — N. Gaiman, *op. cit.*, s. 127.

²⁷ Nie jest to umiejętność przypisana wyłącznie Zoriom. Cytując słowa Wednesday: „Wielu ludzi przepowiada przyszłość. Sam też się tym zajmuję” — *ibidem*, s. 85.

— Tak — odparła siostra [Zoria Utriennaja — A.M.]. — O zmierzchu. To pora jej kłamstw. Ja nie potrafię dobrze kłamać, więc kiepsko sobie radzę, a nasza siostra, Zoria Połunocznaja, w ogóle nie potrafi kłamać²⁸.

Znaczenie ich daru słabnie, co można uznać za jeden z przejawów desakralizacji bóstw mieszkających w Ameryce²⁹. Odebranie im mitycznej mocy kreowania ludzkiego przeznaczenia, zminimalizowanie jej do wróżenia z fusów w celu pozyskania środków do życia, dobitnie ukazuje stopniową utratę boskości w miarę upływu czasu i wypierania ze świadomości współczesnego społeczeństwa relikwów dawnych kultów. Jest również świadectwem degradacji mitu oraz spychania starych bogów przez nowych do roli *dei otiosi*. Bez swoich wyznawców zmuszeni są ograniczyć w znacznym stopniu boską działalność i skoncentrować się na odnalezieniu niszy w społeczeństwie, która pozwoli im przetrwać³⁰.

Zdecydowanie więcej elementów wspólnych mają bohaterki Gaimana z rosyjskimi przekazami. Zoria Połunocznaja, wspominając o dawnych czasach, opowiada o tym, jak jej siostry pomagały ojcu, odpowiednio otwierając i zamykając za nim niebiańską bramę³¹:

— Moje siostry są związane ze swymi porami. Zoria Utriennaja ze świtem. W starym kraju budziła się, by otworzyć bramy i wypuścić naszego ojca w jego... zapomniałam słowa. Coś jak samochód, ale z końmi.

— Powóz?

— W jego powozie. Nasz ojciec nim kierował. A Zoria Wieczernaja otwierała mu bramę o zmierzchu, gdy do nas powraca³².

Choć w dalszym ciągu rytm ich życia podporządkowany jest wędrówce słońca (siostry odpowiednio budzą się i pełnią swoje obowiązki o przypisanych im porach dnia), to jednak ich połączenie z mitem i czasem świętym³³ wydaje się wyłącznie powierzchowne i splotone. Głowę zaprzątają im głównie prace domowe oraz próby podreperowania budżetu, czyli czynności niezwykle przyziemne.

²⁸ *Ibidem*, s. 87.

²⁹ O Ameryce Gaimana jako miejscu desakralizującym zob. M. Kładź-Kocot, *op. cit.*, s. 178–180.

³⁰ Zob. B. Trocha, *op. cit.*, s. 214.

³¹ Interesujące jest, że Gaiman właśnie z Zorii Wieczernajej uczynił najstarszą z sióstr, choć w wierzeniach często podkreśla się wyjątkowość Jutrzenki, w tym przypadku Zorii Utriennajej, jako zwiastującej nowy dzień (por. znaczenie wschodu słońca u Słowian w K. Moszyński, *op. cit.*, s. 440–441). Jak już zwróciłam na to uwagę, w niektórych rosyjskich przekazach była ona przedstawiana jako żona Peruna, co stawia ją wyżej w panteonie słowiańskich bóstw. W powieści króluje jednak nie Gwiazda Poranna, lecz Wieczorna, pora zmierzchu, nie świtu, choć to temu pierwszemu wierzenia przypisują pejoratywne konotacje. Można by zaryzykować stwierdzenie, że w sytuacji, w jakiej na amerykańskim kontynencie znaleźli się starzy bogowie, właśnie w zmierzchu pewnej epoki, przemijaniu ich świetności oraz na progu wojny z nowymi bogami, nie dziwi, iż to Zoria Wieczernaja jest najważniejszą z sióstr.

³² N. Gaiman, *op. cit.*, s. 98.

³³ Rozróżnienie czasu na święty i świecki przyjmują za Eliadem; zob. *idem*, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posł. S. Tokarski, Łódź 1993, s. 373–377.

Tylko Zoria Połudnocznaja stoi jeszcze niestrudzenie na straży nieba, spędzając noc na obserwowaniu gwiazd:

— A zatem chciałeś wiedzieć, na co patrzyłam?

— Wielki Wóz.

Uniosła rękę, wskazując konstelację [...].

— Rydwan Odyna, tak go zwali. I Wielka Niedźwiedzica. Tam, skąd pochodzimy, wierzymy, że coś, nie bóg, ale podobnego do boga, coś złego, zostało uwięzione w górze, wśród tych gwiazd. Jeśli umknie, pożre wszechświat. Są też trzy siostry, które muszą strzec nieba. Cały dzień, całą noc. Jeśli on się uwolni, ów potwór w gwiazdach, nastąpi koniec świata. Pffft! I już.

— I ludzie w to wierzą?

— Wierzyli. Dawno temu.

— A ty szukałaś wzrokiem potwora w gwiazdach?

— Coś w tym stylu. Tak³⁴.

Tylko ona zdaje się również w pełni funkcjonować w świętym czasie i przestrzeni³⁵, w przeciwieństwie do swoich sióstr, całkowicie zachowując rolę związaną z przypisanym jej aspektem kosmologicznym³⁶. Zoria Połudnocznaja wydaje się nie egzystować w czasie i przestrzeni świeckiej; pełnią one dla niej wyłącznie funkcję miejsca „uśpiania”. Nie bierze ona udziału w prowadzeniu domu, przysypiając całe dnie w swoim pokoju, oczekując na nadejście północy. Po przebudzeniu kieruje się od razu na dach budynku, w którym mieszkają. Dach stanowi punkt obserwacyjny, jej własną świętą przestrzeń, której siostry zdają się nie posiadać³⁷. Sam akt wspinania się po drabinie ku otwartej wertykalnie przestrzeni³⁸ to symboliczne przejście ze sfery *profanum* do sfery *sacrum*³⁹, w której to Cień otrzymuje niezwykle dar, jakim jest ochrona księżycy.

Wykroczenie poza czas święty i znacząca redukcja schematu mitycznego, dzięki któremu miał zostać zachowany porządek świata, zdaje się (oczywiście pomijając to, że Ameryka nie jest łaskawa dla starych bogów) odciskać piętno na wyglądzie dwóch sióstr. Tylko Zoria Połudnocznaja zachowała swą młodość, natomiast pozostałe boginie znacznie posunęły się w latach. W czasie trwania powieści przypominają już staruszki, podczas gdy Zorza Północna jest opisywana jako wciąż młoda dziewczyna o długich, białych włosach, przywodzących na myśl poświatę księżycy, co łączy się z przypisywaną bogini hierofanią lunarną⁴⁰. Również

³⁴ N. Gaiman, *op. cit.*, s. 99.

³⁵ Pojęcia „świętej przestrzeni” używam w rozumieniu Eliadowskim; por. *idem*, *Traktat o historii religii...*, s. 354–356.

³⁶ B. Trocha, *op. cit.*, s. 173.

³⁷ Por. M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 22–24.

³⁸ O symbolizmie wstępowania zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii...*, s. 104–105.

³⁹ Podział na sferę *sacrum* i *profanum* przyjmuję za *ibidem*, s. 7.

⁴⁰ Wyróżnienie na poszczególne hierofanie stosuję za *ibidem*, s. 12–19.

Zoria Utriennaja, mimo wyglądu podeszłej kobiety, zachowała element łączności z przypisywaną jej hierofanią solarną, jakim jest złoty warkocz⁴¹.

Ponadto charakter sióstr zdaje się odzwierciedlać łączone z nimi pory dnia. Zoria Utriennaja jest ciepłą i radosną osobą, kojarzącą się z jasnymi promieniami wschodzącego słońca. Zoria Wieczernaja zaś stanowi jej zupełne przeciwieństwo — wydaje się niezwykle oschłą, pragmatyczna i skoncentrowana na sprawach doczesnych. Najbardziej tajemnicza jest Zoria Południowa — somnambuliczna, zamyślona i zupełnie nieprzystająca do czasu i przestrzeni świeckiej.

Zorie w fabule *Amerykańskich bogów* są nie tylko towarzyszkami Czernoboga. Postać Zorii Południowej w istotny sposób wpływa na losy głównego bohatera. To od niej Cień otrzymuje srebrną monetę z wizerunkiem Wolności, mającą dać mu wspomnianą wcześniej opiekę księżycy⁴²:

— Raz już dostałeś ochronę, ale ją straciłeś, oddałeś. Miałeś w ręce słońce. A to oznacza samo życie. Ja mogę ci zapewnić słabszą ochronę. Córkę, nie ojca. Ale wszystko się liczy⁴³.

Moneta, będąca talizmanem poświęconym przez wspomnianą hierofanię lunarną⁴⁴, nie tylko dwa razy wybawia z opresji głównego bohatera, pomaga mu również w najważniejszej wędrówce w zaświaty w celu odnalezienia samego siebie. Księżyc oświetla drogę Cienia po śmierci, kiedy rozpoczyna się jego inicjacja, podczas której odkrywa prawdę o swoim pochodzeniu⁴⁵.

Warto zaznaczyć, że ziemski satelita symbolicznie łączony jest przez swe fazy, w trakcie których maleje, by następnie pojawić się na niebie ponownie, z nieustającym cyklem życia i śmierci. W księżyc wpisuje się więc tajemnica zmartwychwstania, powrotu z zaświatów, której doświadcza protagonista⁴⁶.

Jeśliby rozpatrywać fabułę *Amerykańskich bogów* w kontekście opisanego przez Campbella monomitu, podarowanie Cieniowi przez Zorię monety wpisywałoby się w część podróży opisywaną przez badacza jako „pomoc sił nadprzyrodzonych”:

Postać taka przedstawia życziwą, dającą poczucie bezpieczeństwa, moc przeznaczenia [...] Odpowiadając na skierowane do niego wezwanie do podjęcia wyprawy i idąc odważnie

⁴¹ „Cień spojrział ponad ramieniem Czernoboga i ujrzał staruszkę, drobniejszą i szczuplejszą niż siostra. Włosy miała długie i wciąż złote” — N. Gaiman, *op. cit.*, s. 86.

⁴² Intrygujące jest, że chociaż znacznie częściej księżyc w wierzeniach ma związek z kobiecością i płodnością (zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii...*, s. 163–168), u Słowian pod postacią księżycy widziano bóstwo męskie, nazywane „księciem”, „paniczem” (zob. K. Moszyński, *op. cit.*, s. 458–459). Prawdopodobnie w przypadku słowiańskiej cytacji w *Amerykańskich bogach* doszło do wyparcia symboliki oryginalnego schematu mitologicznego na rzecz tej części obecnych w wierzeniach.

⁴³ N. Gaiman, *op. cit.*, s. 100.

⁴⁴ Zasadę poświęcania przedmiotów opisuje dokładniej Eliade w: *idem, Traktat o historii religii...*, s. 18.

⁴⁵ Podobnie jak w powieści księżyc łączy się ze sferą śmierci, tak słońce powiązane zostaje z witalnością, życiem, albowiem za sprawą otrzymanej wcześniej od Szalonego Sweeney’a złotej monety (wspomniana przez Zorię ochrona słońca) Laura Moon wstaje z martwych.

⁴⁶ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii...*, s. 173–174.

za tym głosem, bohater przekonuje się w miarę pokonywania kolejnych przeszkód, że u jego boku stoją wszystkie siły nieświadomości⁴⁷.

Na koniec przejdźmy do przybliżenia postaci braci Czernoboga i Bielboga. Na wstępie należy zaznaczyć, że potwierdzenie autentyczności występowania wśród Słowian tej pary bóstw jest o wiele bardziej skomplikowane, niż było to w przypadku sióstr Zorii. Część badaczy (w tym Henryk Łowmiański) wyklucza istnienie ich kultu, odrzucając jednocześnie samą koncepcję dualizmu dobra i zła w słowiańskich wierzeniach, z jaką ściśle wiążą się postacie Czernoboga i Bielboga⁴⁸. Ich obecność miała stanowić wyłącznie świadectwo wpływów chrześcijańskich. Czernobogowi w tym założeniu przypadłaby rola chrześcijańskiego diabła, Bielbogowi zaś — Boga. Według Łowmiańskiego Słowianie nie dzielili jednak swoich bóstw oraz demonów na dobre i złe. Mieli bowiem łączyć w sobie (podobnie jak bogowie antycznej Grecji) cechy zarówno pozytywne, jak i negatywne.

Wprowadzenie do słowiańskiego panteonu Czernoboga i Bielboga przypisuje się saskiemu historykowi Helmoldowi z Bozowa. Towarzyszył on niemieckim wyprawom mającym na celu chrystianizację Słowian na Połabiu i Pomorzu Zachodnim, czego efektem było powstanie *Kroniki Słowian*. W swoim dziele Helmold opisywał życie i zwyczaje napotkanych ludów. Odnotował, że według Słowian dobrym losem rządzi dobry bóg, natomiast wrogim — bóg zły⁴⁹. Łowmiański sugeruje, że kronikarz zapewne błędnie zinterpretował pewne słowiańskie wierzenia i nieumyślnie połączył je z tradycją chrześcijańską⁵⁰.

Badacz odrzuca jednak (powołując się przede wszystkim na ustalenia Lubora Niederle) możliwość wpływów na religię ludów połabskich irańskich wierzeń⁵¹, które w dużym stopniu potwierdzałyby istnienie słowiańskiego dualizmu⁵². Jak podkreśla to między innymi Paweł Szczepanik, dla ludów indoeuropejskich⁵³ (a tym samym Słowian) charakterystyczne były dwie cechy ich postrzegania rze-

⁴⁷ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy...*, s. 62–65.

⁴⁸ Por. H. Łowmiański, *Religia Słowian i jej upadek (w. VI–XII)*, Warszawa 1986, s. 188–189.

⁴⁹ Por. P. Szczepanik, *Słowiańskie zaświaty: wierzenia, wizje i mity*, Szczecin 2018, s. 43–44. Na prawdopodobny związek teonimów Bielbog i Czernobog, będących bezpośrednio określeniami „złej” i „dobrej doli”, wskazuje Kazimierz Moszyński; zob. *idem, op. cit.*, s. 715.

⁵⁰ Obszernej analizy etymologicznej, mającej wyjaśnić, skąd wzięła się owa pomyłka kronikarza, dokonuje Leszek Moszyński; zob. *idem, op. cit.*, s. 253–258.

⁵¹ H. Łowmiański, *op. cit.*, s. 188–189.

⁵² Jeżeli oczywiście przyjmieśmy założenia prac badawczych z zakresu mitologii porównawczej Georges’a Dumézila, który podkreślał dualność bóstw ludów indoeuropejskich, dzieląc siły transcendentne na te związane ze światłem i prawodawstwem oraz te, którym przypisywał domenę ciemnej magii. Boskie siły miały się sobie jednocześnie przeciwstawiać i zarazem dopełniać; zob. *idem, Na tropie Indoeuropejczyków. Mity i epopeje*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 46; *idem, Bogowie Germanów: szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, przeł. A. Gronowska, red. J. Banaszkiwicz, Warszawa 2006, s. 51–93.

⁵³ Szczegółowo argumenty przemawiające za irańską etnogenезą słowiańskich wierzeń omawia Zbigniew Kaźmierczyk, *Komparatystyka etnogenetyczna, [w:] Projekt komparatystyki mitograficznej...*, s. 29–45.

czywistości: trójdzielność świata⁵⁴ (miał się on składać z trzech poziomów — Nieba, Ziemi i Podziemia) oraz dualizm⁵⁵, który najmocniej uwidacznia się w mitach kosmogonicznych⁵⁶. Widać go, zarówno jeśli mówimy o Kosmicznym Jaju (które miało symbolizować dwa przeciwstawne elementy — wodę i ogień, pierwiastek męski i żeński), jak i wyłowieniu świata, które nastąpiło przy współpracy (w ludowych wierzeniach) diabła i Boga. W przedchrześcijańskiej wersji tej historii rolę diabła przypisuje się Welesowi⁵⁷, Boga zaś — Perunowi. Jednakże dla niniejszych rozważań dotyczących Bielboga i Czernoboga w świecie stworzonym przez Gaimana najistotniejsze będzie spojrzenie ludowe na tę parę przeciwstawnych bóstw w połączeniu z wnioskami płynącymi z mitologii porównawczej Dumézila.

Pokrótkie należy jeszcze przybliżyć stosunki łączące diabła i Boga (w wersji ludowej) czy Welesa i Peruna (w odmianie przedchrześcijańskiej) w opowieści o wyłowieniu świata. Mianowicie na Praoceanie w łódce unosił się Bóg, który napotkał diabła mieszkającego w gęstej pianie. Sugeruje to istnienie tych dwóch bytów jednocześnie, bez wskazywania pierwszeństwa któregoś z nich. Nie zostaje wspomniane, że jeden został stworzony przez drugiego, co sugeruje ich równorzędną pozycję. Diabeł jest jednakże zdecydowanie niżej w hierarchii. Obrazuje to scena, w której próbuje on wyłowić z dna oceanu piasek — ilekroć powołuje się na swoje imię, nie może donieść materiału do powierzchni. Udaje mu się zdobyć przyszyły załazek ładu dopiero wtedy, gdy zaklina go w imię Boga. Pomimo mniejszej siły to diabeł jednak pozostaje na ziemi, w sposób czynny wpływając na życie ludzi, podczas gdy Bóg odchodzi do niebios, skąd biernie obserwuje dalszy rozwój wydarzeń.

Dumézil z kolei rozpatruje parę przeciwstawnych bogów (na przykładzie Waryny i Mitry oraz Odyna i Tyra) jako postacie równorzędne, dopełniające się siły, pełniące funkcję zwierzchnią nad światem⁵⁸. Wydaje się, że to właśnie ta teoria najepełniej oddaje sposób konstrukcji słowiańskich braci⁵⁹.

⁵⁴ Na owej trójdzielności Dumézil oparł swą najważniejszą teorię trójpodziału mającego stanowić ideę ładu; zob. *idem, Bogowie Germanów...*, s. 9–49.

⁵⁵ Na naturalność myślenia dualistycznego wskazywał również Campbell: „MOYERS: Dlaczego myślimy przeciwieństwami? / CAMPBELL: Bo inaczej nie potrafimy [...]. Taka jest natura naszego doświadczenia [wyr. — A.M.] rzeczywistości” — *idem, Potęga mitu...*, s. 66. Należy jednakże mieć na uwadze, iż: „mitologia sugeruje, że poza tą dwoistością jest jakaś pojedynczość, na której tle dualność odgrywa jakby sztukę cieni” — *ibidem*, s. 66.

⁵⁶ Zob. P. Szczepanik, *op. cit.*, s. 18–42.

⁵⁷ Z kolei Leszek Moszyński kwestionuje zupełnie istnienie w słowiańskim panteonie tego bóstwa; zob. *idem, op. cit.*, s. 252.

⁵⁸ Por. G. Dumézil, *Bogowie Germanów...*, s. 72.

⁵⁹ Warto zaznaczyć, że dla Dumézila pokrewieństwo nie było cechą prymarną, jeżeli chodziło o pary bóstw pełniących funkcję zwierzchnią, w przeciwieństwie do bóstw piastujących funkcję trzecią — agrarną, w której to badacz najczęściej widział bliźniacze pary; zob. *ibidem*, s. 72.

Możemy się domyślać, że podobnie jak w opisanym micie kosmogonicznym oba interesujące nas tu boskie byty zaistniały jednocześnie; żaden nie został stworzony przez drugiego, o czym świadczy nazywanie ich braćmi. Mimo że wszystkie słowiańskie bóstwa w powieści zostały wyizolowane z rodzimej mitologii i następnie zepchnięte do roli *dei otiosi*, co stawia je na tym samym poziomie, czytelnik nie obserwuje jedynie poczynań Bielboga. Pozostaje on siłą bierną, o której przez większą część fabuły wyłącznie się wspomina⁶⁰. Można odnieść wrażenie, że degradacja dotknęła go w znacznie większym stopniu niż jego brata, na skutek czego pozostały po nim wyłącznie pamięć oraz imię. Zdaje się, że z kolei Czernobog w nowoczesnym świecie odnalazł swoją niszę, pozwalającą mu utrzymać symboliczne połączenie z mitologicznym wzorcem dzięki wykonywanej przez niego niegdyś pracy⁶¹. Mężczyzna zatrudnił się w rzeźni, w której zabijał krowy⁶² — początkowo młotem, wypartym następnie w miarę postępu technicznego przez pistolet na gwoździe. W ten sposób nie tylko zapewniał swoją pracę główne źródło utrzymania słowiańskich bóstw, lecz jednocześnie zaspokajał potrzebę rytualnego przelewania krwi na jego cześć. Rozwiązanie to było jednak tymczasowe, ponieważ czas świecki (w którym w głównej mierze egzystował Czernobog, z wyjątkiem tych nielicznych chwil odbierania przez niego życia, będących momentami ponownego wejścia w czas święty) również na niego wywarł wpływ. Zgodnie ze współczesnym prawem po osiągnięciu wymaganego wieku został wysłany na emeryturę, na której pozostało mu tylko wspomnianie o uśmiercaniu zwierząt. Odebranie możliwości przelewania krwi, zachowania chociaż szczątkowej formy kultu, odcisnęło się (podobnie jak w przypadku Zorii Utriennajej i Wieczernajej) na jego wyglądzie:

Drzwi otwały się szeroko. Mężczyzna w przykurzonym szlafroku był niski, miał szarosiwe włosy i ostre rysy. Jego nogi okrywały prążkowane spodnie, stare i wyswiecone. Na stopach miał kaptcie. W kwadratowych palcach trzymał papierosa bez filtra⁶³.

⁶⁰ „Wiesz, kim jestem — odparł Czernobog. — Wiesz, co robiły te ręce. Potrzebujesz mojego brata, nie mnie, a on odszedł” — N. Gaiman, *op. cit.*, s. 88.

⁶¹ Zob. B. Trocha, *op. cit.*, s. 165.

⁶² Zajęcie to nadaje Czernobogowi cech, które każą nam widzieć w nim pewną renarrację wspomnianego już (choć jego istnienie podaje się w wątplenie) Welesa. Wymienia się go jako jedno z bóstw chthonicznych. Miał on władać słowiańską krainą zmarłych — Nawią — znajdującą się za wielką wodą (por. P. Szczepanik, *op. cit.*, s. 86–87). Powiązania ze sferą śmierci można również zauważyć w przypadku Czernoboga, o czym świadczą krwawe ofiary składane na jego cześć (o czym będzie jeszcze mowa) i jego upodobanie do odbierania życia. Welesa określano również „bogiem bydła”, nad którym miał sprawować szczególną pieczę. W powieści Czernobog także ma związek z bydłem — uśmierca je w rzeźni, utrzymując w ten sposób jedność z mitem. Brückner z kolei widział w Welesie boga kłąt (por. A. Gieysztor, *op. cit.*, s. 142). I ten aspekt możemy odnaleźć w dziele Gaimana — w scenie rzucania kłątwy na pana Towna, pod którego postacią ukrywa się Loki. Jak więc można zauważyć, mimo degradacji Czernobog zachowuje dużą część cech swoich słowiańskich pierwowzorów.

⁶³ N. Gaiman, *op. cit.*, s. 85.

Natomiast ponowne nawiązanie więzi z kultem, chociażby z jego namiastką, ma pozytywny wpływ na boga, przejawiający się w jego fizjonomii⁶⁴. Doskonale obrazuje to scena, w której Czernobog przybywa na miejsce, gdzie niegdyś oddawano mu cześć i składano ofiary:

— Wygląda, jakby z kimś rozmawiał — zauważył Cień.

— Z duchami — wyjaśnił pan Nancy. — Ponad sto lat temu oddawano mu tu cześć. Ludzie składali krwawe ofiary, krew rozlaną uderzeniem młota. Po jakimś czasie mieszkańcy miasta odgadli, jakim cudem tak wielu przejeżdżających przez miasto nieznajomych znika bez śladu. Tu właśnie ukryli część ciał.

Czernobog zbliżył się do nich. Wąsy miał teraz ciemniejsze, w siwych włosach pojawiły się czarne pasma. Uśmiechnął się, odsłaniając żelazny ząb.

— Dobrze się czuję. Ach! Pewne rzeczy nie znikają, a krew trwa najdłużej⁶⁵.

Wyczuwalna obecność przelanej ku jego chwale krwi, która — jak podkreślił sam słowiański bóg — jest najtrwalszym naczyniem przechowującym *sacrum*⁶⁶, przywraca mu częściowo siły, co przejawia się właśnie w wyglądzie. Czernobog zdaje się odmłodzony. Dzięki temu można zaobserwować symboliczną czerń, która jak twierdzi sam bohater, zaważyła w głównej mierze na jego losie. W rozmowie z Cieniem Czernobog zaznacza, że to ludzie przypisali mu negatywne cechy, kierując się wyłącznie jego wizerunkiem. Ponieważ jego brat Bielbog miał jasne włosy i oczy, naturalnie przywodził skojarzenia związane ze światłem, słońcem, dobrem. Natomiast on, obdarzony ciemnymi włosami i oczami, wzbudzał w ludziach jedynie grozę:

— Masz brata? [...] Ja mam. Mówią, że kiedy jesteśmy razem, wyglądamy jak jeden człowiek. Gdy byliśmy młodszy, miał bardzo jasne włosy, bardzo złote, i ludzie twierdzili, że on jest dobry. A moje włosy były ciemne, ciemniejsze nawet niż twoje. Ludzie mawiali, że jestem zły. Rozumiesz? Że ja jestem zły. Teraz minęły lata. Moje włosy są szare, jego, jak sądzę, też. Gdybyś na nas spojrział, nie wiedziałbyś, który jest który. Który jasny, który ciemny⁶⁷.

Z wypowiedzi Czernoboga wyłania się prawda o władzy człowieka nad stworzonymi przez niego bóstwami. To ludzie „umówili się” na podstawie skojarzeń, jakie wywoływały w nich określone barwy, któremu z braci przypiszą jakie cechy. Sami słowiańscy bogowie wydają się podporządkowywać, dostosowywać do

⁶⁴ Wygląd bóstw zdaje się pełnić u Gaimana funkcję swoistego wskaźnika poziomu degradacji mythosu poszczególnych bóstw. Im bardziej ono postępuje, tym szybciej fizyczna powłoka bogów się starzeje. Młodość przypisana jest tym transcendentnym bytom, którym udaje się zachować łączność z kultem i wyznawcami.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 431.

⁶⁶ Podkreślenie wyjątkowej mocy ofiarnej krwi nie powinno być zaskoczeniem, ponieważ już sama w sobie traktowana jest jako świętość — boski element, w którym mieści się nie tylko życie, lecz także dusza człowieka. Z tego też względu stanowiła najcenniejszy dar, jaki bóstwo mogło otrzymać. Krew związana jest również ze sferą chthoniczną, z którą już wcześniej łączyliśmy Czernoboga. W wierzeniach często jest pokarmem zmarłych; zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 168–169.

⁶⁷ N. Gaiman, *op. cit.*, s. 89.

oczekiwań wiernych. Gaimanowi udało się tu uchwycić nie tylko moment stwarzania obiektu kultu, lecz również skomplikowaną relację łączącą bóstwa z grupą oddającą im cześć. Bogowie, choć zdawać by się mogli nieśmiertelnymi, wszechmocnymi istotami, są o wiele bardziej zależni od ludzi, niżby tego chcieli.

Słowa Czernoboga sprawiają także, że możemy braci rozpatrywać w kategorii *coincidentia oppositorum*⁶⁸, która w całości odsłania się przed czytelnikiem w zakończeniu powieści:

Wszystkie te mity dają podwójne objawienie: 1° z jednej strony objawiają w różnych wersjach biegunowość dwóch postaci boskich, powstałych z jednego i tego samego źródła i mających to samo przeznaczenie: połączyć się ze sobą w eschatologicznym *illud tempus*; 2° z drugiej strony objawiają ową *coincidentia oppositorum* występującą u podstaw struktury bóstwa, które okazują na przemian lub jednocześnie oblicze dobroczynne i straszliwe, twórcze i niszczyielskie, słoneczne i wężowe [...]. W tym sensie słuszne jest stwierdzenie, że mit ujawnia w sposób o wiele głębszy, aniżeli potrafiłoby to uczynić racjonalne doświadczenie, istotną strukturę bóstwa, które przerasta własne cechy i jednoczy w sobie wszystkie przeciwieństwa⁶⁹.

Dwoistość braci jest więc jedynie złudzeniem. Upływający czas i wpływająca na zmiany w wyglądzie postępująca degradacja mitu dodatkowo zacierają między nimi różnice, pokazując, jak bardzo umowne było ich rozdzielenie. Podkreśla jednocześnie fakt, iż tak naprawdę stanowią oni jedną istotę, posiadającą dwa, uzupełniające się aspekty. Dobro wszakże nie może istnieć bez zła — jak inaczej potrafilibyśmy rozróżnić, co jest dobre, a co złe. Bielbog i Czernobog to nierozłączne dwie strony tej samej monety. Początkowa głębsza degradacja i praktyczny zanik Bielboga okazuje się wrażeniem mylnym, gdyż przez cały czas był on ze swoim i swoim bratem, pozostając jednakże w czasowym ukryciu. Argumentem przemawiającym za takim właśnie odczytaniem tych postaci jest końcowe, radosne rozpoczęcie przeobrażenia się Czernoboga w Bielboga:

Jego twarz rozjaśnił niezwykle uśmiech: wesoły, promienny uśmiech, pogodny jak słońce w letni dzień [...].

— Czernobog? — spytał Cięń. — Ty jesteś Czernobog?

— Tak. Dzisiaj jeszcze tak — odparł starzec. — Jutro będzie już tylko Bielbog, ale dziś to wciąż Czernobog⁷⁰.

Jednocześnie tego bliźniaczego bohatera można poczytać jako symboliczną klamrę, obrazującą zarówno drogę, jaką przeszedł Cięń (monomitu, w który można go wpisać), jak i przemiany, które dokonały się z jego pomocą (pokój po ostatecznej bitwie bogów i powrót z krainy zmarłych Baldra wieńczy mit Ragnaroku). Na początku powieści, kiedy konflikt między bogami starymi a nowymi zmierza do krwawego punktu kulminacyjnego, obcujemy z bogiem śmierci Czernobogiem, który w pracy w rzeźni i zabijaniu krów starał się znaleźć namiastkę dawnych

⁶⁸ Por. B. Trocha, *op. cit.*, s. 67.

⁶⁹ M. Eliade, *Traktat o historii religii...*, s. 402–403.

⁷⁰ N. Gaiman, *op. cit.*, s. 582.

ofiar, jakie składali mu ludzie. Pragnienie krwi go nie opuszczało, o czym może świadczyć zaproponowanie głównemu bohaterowi zakładu, w którym stawką jest możliwość uśmiercenia Cienia uderzeniem młota. Natomiast po nieoczekiwanym zakończeniu wojny, kiedy udaje się uniknąć rzezi, a do świata powraca ład, nie ma już miejsca dla boga śmierci. Dzięki przywróconemu porządkowi może powrócić Bielbog. I chociaż Cień zgodnie z obietnicą stawia się w Chicago, by dopełnić warunków zakładu, Czernobog będący w trakcie przygotowań do zmiany w Bielboga (o czym świadczą także wiosenne porządki, jakie urządzają siostry Zorze⁷¹) daruje głównemu bohaterowi życie, nieszkodliwe muskając go młotem. Wdzięczność jest bowiem silniejsza od żądzy krwi, a śmierć musi ustąpić nadziei i życiu⁷².

Podsumowując, trzeba wskazać, że podobnie jak w przypadku pozostałych starych bogów postacie sióstr Zorii i Czernoboga-Bielboga w powieści zostają w różnym stopniu poddane mechanizmom degradacji mitu. Możemy zaobserwować, w jaki sposób bohaterowie starają się zachować związek z przynależnym im wzorcem mitycznym, jednocześnie próbując przetrwać we współczesnym świecie. Bez wiernych zdani są wyłącznie na siebie i swoje umiejętności adaptacji do nowego środowiska. Przypominają starców, o których zapomnialy własne dzieci, spychając ich tym samym na margines rzeczywistości. Wciąż jednak potrafią wpływać na los ludzi. Dzięki ich ingerencji Cień mógł udać się w podróż, na której końcu czekała go inicjacja i poznanie prawdy o samym sobie.

Jak widać, mimo trudności, jakich przysparza badanie słowiańskich wierzeń, bogowie, którzy wyłaniają się ze sprzecznych często teorii, mogą być niezwykle wdzięcznym i inspirującym tematem dla współczesnych twórców. Mogą oni w tych niezwykle tajemniczych postaciach odnaleźć sposób, by na nowo skłonić czytelnika do refleksji nie tylko nad otaczającą go rzeczywistością, ale własną łącznością z tradycją i szeroko pojmowanym *sacrum*.

Bibliografia

Teksty

Edda poetycka, przeł. i oprac. A. Załuska-Strömberg, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.

Gaiman N., *Amerykańscy bogowie*, przeł. P. Braiter, Wydawnictwo MAG, Warszawa 2016.

⁷¹ Pory roku również mają wykładnię symboliczną. Czas panowania Czernoboga sam bóg określa mianem zimy, czyli okresu kojarzącego się ze śmiercią. Przeobrażenie się w Bielboga zbiega się z wiosną. „Wiosną” można także określić nowy etap w życiu bogów, którzy po zażegnaniu konfliktu i uniknięciu katastrofy na nowo budzą się do życia.

⁷² „A zatem czemu? Czemu mnie nie zabiłeś, skoro miałeś szansę? [...] — Ponieważ — odparł w końcu [Czernobog] — istnieje coś takiego jak krew. Ale istnieje też wdzięczność. A to była naprawdę długa zima” — N. Gaiman, *op. cit.*, s. 582–583.

Opracowania

- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Campbell J., *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019.
- Czernik S., *Trzy zorze dziewicze. Wśród zamawiań i zaklęć*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984.
- Dixon-Kennedy M., *Encyclopedia of Russian & Slavic Myth and Legend*, ABC-CLIO, Santa Barbara 1998.
- Dumézil G., *Bogowie Germanów: szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, przeł. A. Gro-nowska, red. J. Banaszkiewicz, Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Dumézil G., *Na tropie Indoeuropejczyków. Mity i epepeje*, przeł. K. Kocjan, PWN, Warszawa 1996.
- Eliade M., *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posł. S. To-karski, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993.
- Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, PWN, Warszawa 2009.
- Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- Każmierczyk Z., *Komparatystyka etnogenetyczna*, [w:] *Projekt komparatystyki mitograficznej*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2015, s. 29–45.
- Kładz-Kocot M., *Przestrzenie mitu w Amerykańskich bogach Neila Gaimana. Komparatystyczne studium technik postfiguratywnych*, [w:] *Projekt komparatystyki mitograficznej*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2015, s. 167–191.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.
- Łowmiański H., *Religia Słowian i jej upadek (w. VI–XII)*, PWN, Warszawa 1986.
- Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian, cz. 2. Kultura duchowa*, Wydawnictwo Grafika, Warszawa 2010.
- Moszyński L., *Zagadka staropotałabskiej teonimii: czy rzeczywiście Czarnobóg Helmolda był pra-słowiańskim szatanem?*, „Studia Etymologica Brunensia” 2006, z. 3, s. 251–261.
- Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, t. 1, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996.
- Strzelczyk J., *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2007.
- Szczepanik P., *Słowiańskie zaświaty: wierzenia, wizje i mity*, Wydawnictwo Triglav, Szczecin 2018.
- Trocha B., *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.
- Wasilewski Z., *Jagodne: wieś w powiecie łukowskim, gminie Dąbie. Zarys etnograficzny*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1889.

Faces of Slavic Deities in the *American Gods* by Neil Gaiman

Summary

The article takes a closer look at the interpretation of the Slav pantheon made by English writer Neil Gaiman. In his novel *American Gods*, two worlds collide: old gods — who came to America from Europe, Asia, or Africa over the years and similarly to immigrants tried to find their niche and adapt to the new environment — and the new gods, created by modern men and a constant-

ly evolving civilization. In the first group, we can find representatives of Slavic deities, including Czernobog. It is worth paying attention to the way Gaiman decided to portray them and confront his vision with the current state of knowledge about Slavic beliefs.

Paulina Korzeniewska-Nowakowska

ORCID: 0000-0001-7878-7956

Uniwersytet Zielonogórski

Literary Representation of Sport in Historical Turmoil: On Józef Hen's *The Boxer and The Death*

Keywords: sports writing, Józef Hen, Holocaust writing

Słowa kluczowe: literatura sportowa, Józef Hen, literatura holokaustu

Introduction

It is with little regard that Polish academics, critics, and readers have treated sports writing. Putting aside all possible reasons for such undervaluation of what has become a solid branch of literature in the western cultural expression, there simply is no tradition of sports writing in Poland. We do pride ourselves on a few instances of twentieth-century brilliant and internationally acclaimed sports pieces, such as Kazimierz Wierzyński's *Olympic Laurel* (1927), which reached wider audiences as it had won the gold medal for poetry at the 1928 Amsterdam Olympic Games, when art competitions were still held as part of the summer Olympic Games, or Tadeusz Borowski's *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen* (1947), a canonic short story which, although it may be surprising, is frequently taught in academic sports writing courses in the United States. However, sport is not usually a separate theme or leitmotif in Polish prose or poetry and, therefore, there are no writers whom we call sports writers. The American literary tradition shaped authors such as Jack London, Ernest Hemingway, Bernard Malamud, or David Foster Wallace, just to name a few, who have been recognized as those who deployed sport as an artistic tool to convey social, political, historical, and personal messages, whereas in Poland there are no such names. Following in

the footsteps of Hollywood, Polish cinematography has timidly started using this subject as a leading topic of sports biopics, as Polish filmmakers most probably realized sport stories may offer multi-layered and engaging screen plays. (Łukasz Palkowski's *Najlepszy* [2017] is worth mentioning as a complex and acclaimed movie whose plot is thoroughly based on the sporting experience.) In the twenty-first-century Polish literature, sport is practically nonexistent.

If there are no established Polish sports writers, then why not look for some? One of the authors who made his characters athletes and his settings — athletic arenas, is Józef Hen, novelist and screenwriter of Jewish origin. His short piece *The Boxer and The Death* tells a story of a Polish boxer who has been chosen as a sparring partner for a German commander in a concentration camp during the Second World War. The story is not only a study of the human mind and character, but it also offers a bitter analysis of a society tormented by political and historical unease. As such it also highlights sport, in this case boxing, as a crucial, socially engaged endeavour. This article aims at placing Hen's story in the Second World War experience of sport, analysing the text with a particular focus on its two main characters and pinpointing the elements which make it a classic sport narrative in a theoretical framework: its melodramatic inclinations and its main character being a representation of an Adonic hero, as problematized by Robert J. Higgs. Józef Hen has not been known internationally and domestically as a sports writer, so this can also be seen as an opportunity to introduce this episode of his work to a wider audience.

“Every hero gets his moment of redemption”¹ — Józef Hen's take on the Holocaust and sport

Józef Hen (originally Józef Henryk Cukier) is a Warsaw-born novelist, essayist, reporter, and screenwriter, whose literary career has spanned over seven decades. Drawing heavily from the historical and social struggle of the war and postwar experience, Hen is mostly known for ugi authoring the screenplay to Jerzy Hoffman and Edward Skórczewski's cult *The Law and the Fist* (1964) and Kazimierz Kutz's *Nobody's Calling* (1960), young adult novels, multiple short story collections, autobiographical pieces, and memoirs. Hen's protagonists are often war victims and re-emigrants desperately struggling to escape their traumatic past and start anew in the post-conflict landscapes, ideologically divided and, not infrequently, devoid of moral values. Aleksander Jackiewicz notices the ‘film quality’ of Hen's writing, his non-traditional approach to novellas and the confessional style.² On the other

¹ R. Didinger, G. Macnow, *The Ultimate Book of Sports Movies*, Philadelphia, PA 2009, p. 10.

² A. Jackiewicz, “Introduction”, [in:] J. Hen, *Bokser i Śmierć. Wybór opowiadań*, Warszawa 1975, p. 1.

hand, he points out his unconstrained, not overly cerebral world perception and dedicated engagement with human rights.

The Boxer and The Death, first published in 1956,³ is not the sole sporting piece in Hen's literary output; it should be read and contextualized along with, e.g., *Deptula's Great Run* (1956) and *Slapping* (1959)⁴ — two stories problematizing Polish longing for sporting success in spite of war decay, poverty and absolute negligence of sport institutions in the light of rough and hopeless reality of the Polish People's Republic of the 1950s. Hen reminisces about *Deptula's Great Run* in his memoir, saying that it is “a story of sporting mythomania [...] Deptula, in his final run, was doubled over many times, and yet there was something heroic in his struggle; a lonely long-distance runner, insulted and hit by bottles coming from a disappointed group of spectators, finished his race trotting. He did not surrender”.⁵ In 1962, a Slovak director Peter Solan used *The Boxer and Death* as a basis for his sports drama, *Boxer a Smrt*.

As has already been mentioned, Polish sports writing has never gained much attention from critics or readers; those few pieces of twentieth-century sports writing which have seem to be immersed in the Second World War experience. At the same time, Holocaust writing holds a very strong position in the Polish literary tradition, constituting the literary canon and following the nation's inclination towards its martyrdom myth. A number of sociological and historical studies have reported on the importance of sport, especially boxing, in the Second World War concentration camps. Mateusz Pawlak, for instance, identifies two levels of camp sport in Auschwitz Birkenau — “normal”, as he puts it, and pathological. The “normal” one reflected the traditional character of sport, meaning it was not perceived as a punishment or torment; it served as entertainment for the prisoners. They would play soccer, volleyball, practice fencing and boxing. Physical activity would even be rewarded with additional food rations. It was both spontaneous and initiated by the SS guards themselves. That form of sport was an integral part of the camp cultural life, offering short moments of relief and relaxation. However, Pawlak highlights the other, darker face of sport in the camp reality, “pathological”, as he calls it. In that sense, sport was associated with torture, oppression, or even death. It was used as one from among the forms of punishment for the prisoners' alleged breaches of the camp rules; the guards would call it a drill or pseudo-sport. For example, the prisoners were forced to jump on one leg, do squats and burpees, crawl on their elbows, etc. Such practices obviously led to emaciation and were something the camp prisoners were afraid of.⁶

³ See J. Śladek and M. Tomecka, *Józef Hen. Bibliografia w wyborze*, Katowice 2016, p. 15.

⁴ *Ibidem*.

⁵ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy*, vol. 1, Warszawa 2013, p. 177. (All translations from Polish — P.K.N.).

⁶ M. Pawlak, “Rola sportu w życiu codziennym w niemieckim obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau oraz jego podobozach”, *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie* 16, 2017, pp. 401–413.

Meanwhile, Paweł Wolski extensively analyzes boxing in Holocaust narratives, formulating a few cogent arguments. He notices a very corporeal aspect of the Holocaust experience in literature; a peculiar representation of sport as a phenomenon posited between the cultural and the natural. Placing body and mind as opposites, he argues, is artificial, as sporting narratives tend to place body in the center.⁷ It is in this somatic perspective that Wolski undertakes the analysis of Hen's *The Boxer and The Death* in his article *Boks w Auschwitz. Opór ciała* [Boxing in Auschwitz. Resistance of the Body].⁸ Through reading Holocaust sporting writing, he also distinguishes a clear emanation of Nazi masculinity: immanent and contingent.⁹

Boxing played a significant role in the Auschwitz Birkenau camp, as boxing matches were held there on a regular basis. Outstanding boxers were better fed so that they could gain necessary strength and weight; the best ones would compete with German camp foremen. And that is the story of Tadeusz "Teddy" Pietrzykowski, who had been a successful, promising young boxer before the war and while being in the camp he was fighting, and winning, against a German champion, Walter Dunning. *The Boxer and The Death* is loosely based on the war camp experience of Pietrzykowski.¹⁰ Józef Hen managed to combine these two terrains of Holocaust and the sporting element in his short story. Hen's protagonist, Janusz Kominek, is compelled to be a sparring partner for the camp commander, Walter Kraft, in the fictional concentration camp in Bąków, near Kluczbork. Kraft dreams of a sporting career after the war and wants to preserve his stamina and technique. Kominek has no choice but to agree to participate in these fights and, obviously, lose them in order not to offend his opponent and provoke his anger. He befriends a former boxing coach, Węźlak, and becomes determined to survive the sparrings and rebuild his sporting excellence. The boxing matches between Kominek and Kraft become highly symbolic encounters in which human dignity and will for survival are at stake.

It is with precision that Hen shapes these two opposing characters, Kominek and Kraft, as these figures symbolically represent the conflict in the story. The author vividly confronts the two characters and the realms they represent. At first, Kominek (which is Polish for 'chimney' and brings to mind horrendous images of crematoria and desecration of the human body) comes off as weak, fearsome,

⁷ P. Wolski, "Albo bokser, albo bandyta: etyczny obraz walczącego ciała w literaturze obywatelskiej", *Porównania* 2017, no. 2 (21), pp. 215–223.

⁸ P. Wolski, "Boks w Auschwitz. Opór ciała", [in:] *Adlojada. Biografia i świadectwo*, eds. J. Brejda et al., Szczecin 2014.

⁹ See P. Wolski, "Eksces męskości. Narracje bokserskie w literaturze Zagłady", *Teksty Drukie* 2015, no. 2, pp. 180–202.

¹⁰ Marta Bogacka offers a detailed account of Pietrzykowski's life and career in her article "Obozowe lata Tadeusza Pietrzykowskiego — boksera, który pięściami wywalczył sobie życie". She does not, however, draw any analytical parallels between the figure of Pietrzykowski and Hen's protagonist.

fully dependant on his rival's will, struggling with his physical tiredness and confusion due to heavy malnutrition.

Kominek looked at his boxing gloves, surprised. He is going to fight in a moment! He squatted, jumped a few times, until his joints creaked. He felt weak, as if he had been ill for ages; weak as a child. And now he needs to fight. Whom? The champion of champions! If he is not good enough, he will end up in the oven.¹¹

The experience he is having with Kraft seems unreal to him. The real life, he says, is going on in the gas chamber, not on the boxing ring. He, however, seems extremely persistent in his pursuit for endurance, which finds its reflection in his later actions. Hen closely examines his restorative psyche, as Kominek gains weight and becomes more self-confident and finally, enraged by Węzłak's death, stands up to Kraft with determination and fury.

Kraft (German for 'strength, power') has been punished for muttering some bitter words about Hitler and sent to the camp, exiled even. Hen presents him as a failed intellectual, frustrated athlete; Kraft claims he is prisoner himself.

Kraft hated his prisoners because he felt like an exile, just like them. If it weren't for them, he thought, he wouldn't be stuck here; he would hold court in his hometown, Hamburg. But most and foremost — he would be able to fight. Thirty-seven-year-old, Kraft still had an outstanding right hook, a good boxing eye and was highly skilled in terms of technique. Boxing was not only a profession to him — it was his passion. He wasn't characterized by his intellect. As most German townsmen, he would read books, go to the opera and attend concerts, but he would do all that out of obligation.¹²

The story's opening is a narrative that offers Kraft's point of view. He is an embodiment of the Nazi strength — well-built, confident, arrogant; loyal to the regime. He once read Nietzsche and understood that a good boxer is an *Übermensch*; he read Schopenhauer and drew a conclusion that he is no subject to any restrictions or limits. Kraft claims he is filled with disgust for Jews but he does not wish to investigate that sentiment further. That very feeling also gives him the euphoria of supremacy. What is disturbing and causes almost instant antipathy towards the character is his resentment and sense of wrong. Surrounded by murders, atrocities, and utter dehumanization, it is Kraft who feels hurt, sidelined, inequitably sent to the camp as if it were a punishment. His almost postcolonial image of an oppressor who, in his own understanding, becomes a victim is a final straw to the character's development.

Owing to his pertinacious character, but also his sporting background, Kominek finally beats his opponent; in the climax of the story, just before the final fight, he is extremely embittered as Kraft sent Kominek's friend and coach to the gas chamber. The sporting value of sports excellence he wants to manifest translates into his attitude towards the realm he opposes. Kominek in this final

¹¹ J. Hen, *Bokser i Śmierć. Wybór opowiadań*, Warszawa 1975, pp. 15–16.

¹² *Ibidem*, p. 7.

fight represents the attempt to promote values such as equality among people and respect for human rights. He bravely opposes Kraft in the climax; he takes the initiative and defeats a much stronger boxer. On the one hand, Kominek symbolically avenges the victims who cannot speak for themselves; on the other — he is personally involved and wants to show his sporting talent and skills.

Kominek undergoes a transformation and becomes a powerful and adamant individual. There are a number of factors contributing to overcoming the evil personified by Kraft. Gaining the courage of his own convictions, survival instinct, patriotic convictions, sporting self-will, and pursuit of excellence all accumulate in the final fight. Hen attempts to show Kominek not only as a hero, but also as an advocate for an equal and peaceful world. It also places Hen's story in a very classic, Western pattern of a sports narrative, both literary and cinematic. The story conforms to two theoretical assumptions concerning sports fiction: its melodramatic characteristics and Robert J. Higgs's archetypical models of an athlete as shaped in literature.

Theorizing athletes in literature

A basic theme for a sports narrative is “the triumph of the underdog, the scrappy athlete or team that prevails in spite of the odds”.¹³ Written to appeal directly and strongly to the audience's emotions, it fulfils the criteria of the melodrama. Schematic melodramatic components defined by Steve Neal, which the author based on the nineteenth-century stage melodrama, yet applied to the twentieth-century literary, television and cinematic expressions, are as follows: the depiction of conflict between evil and good, eventual victory of the latter, principal characters of hero (and/or heroine) and villain, demonstrative aesthetics, episodic, formulaic, and action-packed plots, highly emotional situations, or vivid tableaux which form moments of dramatic turns.¹⁴ It could be argued that all these elements find their representation in *The Boxer and The Death*. The conflict between the story's protagonist (a hero) and his antagonist (a black-and-white villain) offers an archetypical struggle between the good, noble, and just and the evil, corrupted, and rotten, in which the good prevails. The way Hen develops the plot is simple: he abandons detailed, psychological profiling of his characters in favor of stereotypical characters whose qualities and intentions are vividly depicted via boxing encounters. As Didinger and Macnow notice, “boxing lends itself to melodrama. It is about an individual, not a team, so the writer can focus on one storyline”.¹⁵ Interestingly,

¹³ R. Didinger, G. Macnow, op. cit., p. 10.

¹⁴ S. Neale, “Melo talk: on the meaning and use of the term ‘melodrama’ in the American trade press”, *Velvet Light Trap* 32, 1993, pp. 66–89, Gale Academic Onefile, <https://bit.ly/3BjJtOs> (accessed: 14.08.2019).

¹⁵ R. Didinger, G. Macnow, op. cit., p. 93.

although melodramatic narratives are identified as those attracting a female audience,¹⁶ as Hen's story shows, the genre easily adapts to the boxing realm (rightly or not, associated with the circle of masculine interests).

The story's protagonist could also be seen as an admirable Adonic figure, as identified by Robert J. Higgs. In *Laurel and Thorn: The Athlete in American Literature*,¹⁷ Higgs divides athletes in literature into three categories. Appolonian types are know-it-all individuals, striving for a stereotyped concept of perfection; they are unrealistic and come across as rather immature. A Dionysian type is "the neurotic who wants to be himself. He is the true 'natural' who has accepted his body as himself and feels no need to conform to an Appolonian order of any sort".¹⁸ Finally, an Adonic figure — "to one degree or another he is a rebel".¹⁹ According to Higgs, Adonic heroes "share certain qualities: innocence, an innate moral sense, and love of life and independence, the folk hero seems to have certain characteristics that set him apart. Following the general pattern of the earliest folk heroes, he seems to spring from the soil".²⁰ "He does not conform to temporal codes on the one hand nor hedonistically indulge his body on the other. Hence he lives in the world of tension, pain, struggle, and hope".²¹ Although Higgs focuses his analysis on American characters in sports literature,²² it would not be without merit to argue that Janusz Kominek serves as a representative example of this Adonic profile. Rising from the impersonal mass of careworn, abased prisoners, he comes as a folk hero who symbolically wins dignity and humanity for his people. Sport offers him a nerve-wracking and physically exhausting, yet prodigious opportunity for a victorious finale.

Conclusions

Sports writing brings an interesting input to the studies of history and society in Polish literature, as these brief remarks I made hopefully have showed. The sporting experience phenomenon as expressed in literature is present in the Polish context. The character of Janusz Kominek selected for interpretation displays his patriotic involvement and negotiates the attributes of his identity through a broadly understood sporting activity. The story shows how crucial sport can be in the

¹⁶ J. Mercer, M. Shingler, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, New York City 2005, p. 29–30.

¹⁷ R.J. Higgs, *Laurel and Thorn. The Athlete in American Literature*, Lexington, KY 1981.

¹⁸ *Ibidem*, p. 10.

¹⁹ *Ibidem*, p. 119.

²⁰ *Ibidem*, p. 119.

²¹ *Ibidem*, p. 11.

²² Higgs chooses Pat Glendon from Jack London's *The Abysmal Brute*, Roy Hobbs of *The Natural* by Bernard Malamud and characters from Mark Harris's baseball stories, among others, as epitomes of Adonic figures, and subdivides them even further, offering categories such as "The Country Boy from the City", "The Cripple", "The Absurd Athlete", etc.

analysis and interpretation of a literary text and how Hen's work remains an inspiring and complex reading. The story is, so to speak, a sports bildungsroman; it is told within a structure depicting psychological and moral growth of the protagonist. It manifests political engagement, sacrifice, and dedication to the cause. It is also a portrayal of an individual entangled in the historical turmoil on the verge of great victory and liberation, a witness to political and social change. The protagonist shapes his identity as an athlete, a citizen, and a human being by means of sport. The article also analyzed the story within the framework of a melodramatic narrative and presented Kominek as an example of Higgs's Adonic character, which highlighted the story's universality and placed it among noteworthy sports literary pieces worldwide.

Bibliography

Primary sources

- Borowski T., *Proszę państwa do gazu*, Biblioteka Akustyczna Lektury, Warszawa 2018.
 Hen J., *Bokser i Śmierć. Wybór opowiadań*, Czytelnik, Warszawa 1975.
 Hen J., *Nie boję się bezsennych nocy*, vol. 1, W.A.B, Warszawa 2013.
 Wierzyński K., *Laur Olimpijski*, Estrella, Warszawa 2018.

Secondary sources

- Bogacka M., "Obozowe lata Tadeusza Pietrzykowskiego — boksera, który pięściami wywalczył sobie życie", *Pamięć i Sprawiedliwość* 2, 2012, no. 20, pp. 139–166.
 Didinger R., Macnow G., *The Ultimate Book of Sports Movies: Featuring the 100 Greatest Sports Films of All Time*, Running Press, Philadelphia 2009.
 Higgs R.J., *Laurel & Thorn. The Athlete in American Literature*, The University Press of Kentucky, Lexington, KY 1981.
 Mercer J., Shingler M., *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, Wallflower Press, New York City 2005.
 Neale S. "Melo talk: on the meaning and use of the term 'melodrama' in the American trade press", *Velvet Light Trap* 32, 1993, pp. 66–89, Gale Academic Onefile, <https://bit.ly/3BjJtOs> (accessed: 14.08.2019)
 Pawlak M., "Rola sportu w życiu codziennym w niemieckim obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau oraz jego podobozach", *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, 2017, vol. 16, pp. 401–413.
 Śladek J., Tomecka M., *Józef Hen. Bibliografia w wyborze*, Biblioteka Śląska, Katowice 2016.
 Wolski P., "Boks w Auschwitz. Opór ciała", [in:] *Adlojada. Biografia i świadectwo*, eds. J. Brejda et al., Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2014, pp. 67–74.
 Wolski P., "Eksces męskości. Narracje bokserskie w literaturze Zagłady", *Teksty Drugie* 2015, no. 2, pp. 180–202.
 Wolski P., "Albo bokser, albo bandyta: etyczny obraz walczącego ciała w literaturze obozowej", *Porównania* 2017, no. 2 (21), pp. 215–223.

Filmography

Boxer a Smrt [The Boxer and Death], dir. Peter Solan, Czechoslovakia 1963.

Najlepszy [The Best], dir. Łukasz Palkowski, Poland 2017.

Nikt nie wola [Nobody's Calling], dir. Kazimierz Kutz, Poland 1960.

Prawo i pięść [The Law and the Fist], dir. Jerzy Hoffmann and Edward Skórzewski, Poland 1964.

Literary Representation of Sport in Historical Turmoil: On Józef Hen's *The Boxer and The Death*

Summary

The present article strives to analyze a sporting war short story *The Boxer and The Death* by Józef Hen as an exemplary piece of sports writing immersed in a historical context. Although there is no entrenched tradition of sports writing in the Polish literary expression, the story offers a very classic sports narrative anchored in the Holocaust reality. Following the presentation of the figure of Hen and providing historical background for sport in concentration camps, the author analyzes the story, focusing on its two main characters: Janusz Kominek and Walter Kraft, as well as the values and symbols they represent. It is also argued that *The Boxer and The Death* fulfills the criteria of a traditional western, melodramatic narrative, and conforms to Robert J. Higgs's Adonic model of an athlete in literature.

Teksty i konteksty kultury

Magdalena Roszczynialska

ORCID: 0000-0003-2529-5100

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Jakub Knap

ORCID: 0000-0003-0943-9565

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Mapowanie teorii. Geobiografia teorii literatury fantastycznej w Polsce — propozycja badawcza i dwa studia przypadku

Słowa kluczowe: teorie literatury fantastycznej, mapowanie, emergencja, materializm biograficzny, geobiografia

Keywords: theories of fantastic literature, mapping, emergence, biographical materialism, geo-biography

Trzeba pokazać, dlaczego dana wypowiedź
nie może być inna, niż jest.

M. Foucault, *Archeologia wiedzy*

Uwagi wstępne

W artykule prezentujemy wycinek szerszego projektu badania geografii teorii literatury w Polsce¹, tym razem obejmujący fantastykoznawstwo. Chcielibyśmy zmapować² obecne dawniej i współcześnie na krajowym „rynku idei” teorii lite-

¹ Geografizację (dziejów) polskiej teorii literatury, geografię wiedzy zaproponowała Danuta Ulicka; zob. *eadem*, *Przestrzenie teorii*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 11, s. 7–26; por. *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Warszawa 2020.

² O mapowaniu jako języku konceptualnym zob. A. Nacher, *Media lokacyjne*, Kraków 2016, s. 149, przyp. 337 oraz E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 142.

ratury fantastycznej (teorie fantastyki w Polsce, dalej: TFP). W tym celu w niniejszym artykule szkicujemy propozycje metod(y) uporządkowania materiału, odwołując się głównie do nowej humanistyki. Tam gdzie to niezbędne, tok naszego wywodu egzemplifikuje mikrostudium przypadku. Dwie bardziej rozbudowane egzemplifikacje metody dołączamy w końcowej części artykułu. Zgłaszana przez nas propozycja dyskontuje i uzupełnia istniejące (od niedawna w Polsce) rozważania nad metodologiami badania literatury i kultury popularnej³ oraz jej analizy ideologiczne⁴. Tytułowe teorie rozumiemy jako dyskursy, czyli systemy wiedzy — przede wszystkim akademickiej — na temat podanego zakresu przedmiotowego, to jest literatury fantastycznej. Jak wiadomo, systemy wiedzy w swoich praktykach dyskursywnych, zlokalizowanych w konkretnych miejscach (ośrodkach akademickich, pracowniach uczonych, centrach, laboratoriach)⁵, wytwarzają własny przedmiot naukowego zainteresowania⁶.

Uważamy, że teorie te, ustanowiwszy przedmiot badania, rozpatrują literackie makrokategorie (jak styl, fikcja, narracja, poetyka odbioru itp.), porządkują genologicznie przedmiot badań oraz stanowią przyrastający repertuar sposobów ujęć tego przedmiotu (metodologii) wraz z właściwą im aparaturą pojęciową/terminologią, a następnie podlegają upowszechnianiu, cyrkulują. Rezerwujemy dlań określenie „fantastykoznawstwo”. Dyskurs fantastykoznawstwa zajmuje się fantastyką. Określenie fantastyki (literackiej) wymagałoby odrębnego i niepotrzebnego w tym miejscu wywodu⁷. Dodajmy, że w obręb teorii literatury włączamy ich lokalizacje, instytucje i personel, tym samym osadzając nasze badania na gruncie historii i socjologii nauki. Ponieważ teorie chcemy mapować, można zatem mówić o perspektywie długiego trwania i geohistorii oraz zlokalizowanej socjologii⁸. Prekursorską pracą w tym zakresie jest monografia Katarzyny Kaczor Z „getta” do mainstreamu. *Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, między innymi rekonstruująca polski dyskurs definicyjny fantasy.

³ *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, red. J.Z. Lichański, W. Kajtoch, B. Trocha, Wrocław 2015; *Metodologia badań literatury i kultury popularnej: propozycje. Retoryka i cultural criticism*, red. J.Z. Lichański, A. Mazurkiewicz, Wrocław 2016.

⁴ K. Kaczor, Z „getta” do mainstreamu. *Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków 2017.

⁵ U. Pawlicka, *Humanistyka: pracownia, centrum czy laboratorium?*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 314–333.

⁶ D. Howarth, *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008, s. 87. Por. K. Kaczor, *op. cit.*, s. 199–200.

⁷ Przekonująco wyjaśnił fantastykę i fantastyczność jako właściwości: artystyczną i estetyczną dzieła T.Z. Majkowski w rozdziałach wprowadzających swojej książki *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013. Dla wygody można też przyjąć za Andrzejem Zgorzelskim, że chodziłoby o typy literatury (i innych tworów artystycznych) niemimetycznej; por. *idem*, *SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego*, [w:] *idem*, *System i funkcja*, Gdańsk 1999, s. 95.

⁸ D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege in Partial Perspective*, cyt. za: M. Sugiera, *Praktyki kontrfaktualne w narracjach naukowych i fikcjonalnych*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 182.

Wybór momentu

Fantastyka w Polsce dojrzała do podsumowań, czego wyrazem są choćby wydane w ostatnich latach pozycje monograficzne rekapitulujące zarówno obecność literatury fantastycznej, jak i jej teorii w polskim dyskursie akademickim (w mniejszym stopniu także w krytycznym). Jej obecność w akademii jest — poświadczonym publikacjami naukowymi, organizowanymi konferencjami, zdobywanymi przez uczonych stopniami naukowymi i wreszcie włączeniem w programy studiów kursów sprofilowanych fantastyką — faktem.

Monografie koncentrują się głównie na jednej z odmian fantastyki: fantasy⁹, być może z tego powodu, że w ostatnim trzydziestoleciu — jak udowodniła K. Kaczor — przemieściła się ona z „getta” do mainstreamu. Niemniej jednak monograficznie opracowano także między innymi literaturę grozy¹⁰, horror filmowy, fantastykę socjologiczną, allotopię czy historię alternatywną¹¹. Z kolei trwałość autorytetu Stanisława Lema jako pisarza oraz kodyfikatora literatury fantastycznej i futurologicznej, a także wzrastająca ranga pisarstwa Jacka Dukaja¹² każą się rychło spodziewać naukowych podsumowań i w tym zakresie, których zwiastunem było wydanie w 2017 roku opracowania polonisty i filozofa Andrzeja Wasilewskiego *Teoria literatury Stanisława Lema*¹³. Wyznaczenie w stulecie urodzin autora *Fantastyki i futurologii* przez Sejm RP roku 2021 jako Roku Stanisława Lema zapewne stanie się okazją do publikacji znaczących naukowych opracowań. Rytm biografii akcentuje kolejną mocną cezurę: 2 czerwca 2019 zmarł Maciej Parowski, o którym w nekrologu Kamil Śmiałkowski napisał, iż „kreował kształt polskiej fantastyki literackiej”¹⁴. Zdarzenie to może stanowić symboliczną granicę pewnego etapu w historii polskiej literatury fantastycznej. Dojrzała także potrzeba badań metateoretycznych — Anna Gemra wraz z zespołem dostrzegła: „najlepszy czas na rozmowę o metodach”¹⁵.

⁹ T.Z. Majkowski, *op. cit.*; G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007.

¹⁰ Publikacje sygnowane przez ośrodek naukowy Facta Ficta.

¹¹ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010; M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008; K.M. Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków 2015; *Exploring the Benefits of the Alternate History Genre*, red. Z. Wąsik, M. Oziewicz, J. Deszcz-Tryhubczak, Wrocław 2011; N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze*, Łódź 2019.

¹² P. Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice 2017.

¹³ A. Wasilewski, *Teoria literatury Stanisława Lema*, Szczecin 2017.

¹⁴ Fanpage „Nowej Fantastyki” na Facebooku, <https://bit.ly/36NhEQk> (dostęp: 3.06.2019).

¹⁵ A. Gemra, *Słowo wstępne*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje...*, s. 9. „Rozmowę o metodach” zainicjowaną w przywołanym tomie z 2015 roku kontynuowano w roku kolejnym; zob. *Metodologia badań literatury i kultury...* Swego rodzaju metateoretyczne rozważania stanowi wypowiedź M. Kraski, *O Poetyce doświadczenia Ryszarda Nycza. Z komentarzem do jednego zdania. Wersja do użytku badaczy literatury popularnej*, „Jednak Książki” 2017, nr 8, s. 51–66.

Dobór próby

Zdajemy sobie sprawę, że projekt ma horyzont totalny (ze świadomością jego ucieczki). Proponowane przez nas metody badania częściowo wymagają analizy ilościowej, a ta z kolei — dużych prób badawczych. Przykładowo można by wykorzystać zaproponowaną przez Wojciecha Kajtocha, przeszczepioną z medioznawstwa na grunt badania fantastyki, metodę analizy kontentu (ilościowej leksykalnej analizy zawartości)¹⁶ w celu badania frekwencji, jakości i rozmieszczenia na osi czasu w korpusie tekstów TFP przywoływanych prac teoretycznoliterackich na podstawie analizy indeksów nazwisk lub haseł w indeksach rzeczowych¹⁷. Innym — niejako w przeciwnym kierunku zwróconym, lecz z wykorzystaniem tej samej *content analysis* — badaniem byłoby prześledzenie, jakie odmiany literatury fantastycznej wprowadzają ją w obszar wysoko notowanych czasopism literaturoznawczych („do mainstreamu”)¹⁸. Z uwagi na odniesienie do wielkich prób badawczych projekt nie miałby być rodzajem *collected work* — zebranej pracy, lecz *collective work* — pracy zbiorowej¹⁹.

Dobór metody

Podzielamy przekonanie, że teoria literatury (jak i sama literatura) jest faktem kulturowym i społecznym. Socjologiczne metody badania (publiczności) fantastyki²⁰, metody analizy dyskursu²¹ oraz analizy pola²² były już wykorzystywane w polskich badaniach nad fantastyką (wspomniana analiza pola literackiego i aka-

¹⁶ W. Kajtoch, *Jak badać literaturę popularną? Kolejna odpowiedź*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje...*, s. 55.

¹⁷ Mogłyby one dać odpowiedź chociażby na pytanie: dlaczego, choć zdecydowanie różnią się rangą naukową, Tzvetan Todorov i Magdalena Roszczynialska jako badacze fantastyki przywołani są w monografii K.M. Maja, *Allotopie...* równą liczbę razy (dwa). Poważniej rzecz ujmując, interesująca byłaby odpowiedź na pytanie: dlaczego w wypowiedziach teoretycznoliterackich Stanisława Lema mamy nadreprezentację koncepcji fantastyki Todorova.

¹⁸ Intuicyjnie wskazujemy tu na narracje kontrfaktualne i/lub dzieła mieszczące się w poetyce intersubiektywności.

¹⁹ O rozróżnieniu pracy zebranej i zbiorowej zob. A. Kil, J. Malczyński, D. Wolska, *Ku laboratorium humanistycznemu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 282. Oczywiście próby *collective work* w odniesieniu do fantastyki były podejmowane w sprzyjającym tego rodzaju pracom przestrzeniach Internetu; zob. *Encyklopedia fantastyki*, <https://bit.ly/3wK1enS>; Lem.pl, <https://bit.ly/2VT1wMh>.

²⁰ O takich podejściach badawczych pisał S. Krawczyk, *Socjologia literatury fantastycznej w polskim i anglosaskim obiegu akademickim*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje*, red. A. Gemra, Wrocław 2015, s. 37–46. Badacz wspomina między innymi pracę A. Milnera *Locating Science Fiction*, Liverpool 2012. W Polsce socjologię fandomu uprawia Piotr Siuda.

²¹ Spod znaku Michela Foucaulta i Teuna van Dijka.

²² P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007.

demickiego fantasy Katarzyny Kaczor, ale też ustalenia Dariusza Brzostka z jego pracy *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*²³). Zarówno analiza dyskursu, wskazująca między innymi na miejsce, z którego podmiot się wypowiada, jak i teoria pola odwołują się do kategorii przestrzennych²⁴.

O ile jednak teorie Pierre'a Bourdieu czy Michela Foucaulta posługują się logiką redukcji (to jest porządkowania) danych, modelują struktury i przepływy władzy, hierarchie dominacji–subordynacji, dogmatu–herezji, o tyle my wolelibyśmy skorzystać z przestrzennego modelu niehierarchicznego. By uniknąć „szaleństwa katalogowania”²⁵ (zwykłej enumeracji²⁶), proponujemy dokonać zmapowania teorii fantastyki w Polsce w porządku emergentnym, czyli organizującym się doraźnie wokół czynników zwanych atraktorami²⁷.

Inspiruje nas badawcza metoda sformułowana (przy innej okazji) przez Tomasza Majewskiego, Agnieszkę Rejniak-Majewską i Wiktora Marca²⁸, a dokładniej przywoływana przez badaczy koncepcja tak zwanej analizy sytuacyjnej Adeli Clarke. Zasada się ona na badaniu teorii przy użyciu map sytuacyjnych, to jest przedstawień graficznych światów i aren uprawiania nauki, pozycji instytucji, aktorów i aktantów. Zwraca się tu też uwagę na uwarunkowanie tych badań czynnikami kontyngencji, historii i biografii²⁹.

Przesłanki doboru metody

Nasza propozycja ma kilka przesłanek, z których pierwszą, dość oczywistą, jest mnogość i ciągle namnażanie się stanowisk teoretycznych (rozumiane i jako nadrabianie zaległości w TFP³⁰, i w ramach kolejnych zwrotów literaturoznaw-

²³ D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009.

²⁴ Tropy przestrzenne podsuwa także sama poetyka dzieła fantastycznego jako światocentrycznego, to jest jego ontologiczny paradygmat (omawia to szczegółowo K.M. Maj).

²⁵ Korzystamy z terminu Umberta Eco; zob. *idem, Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009.

²⁶ Struktury wyliczeniowe można spotkać w licznych pracach TFP (tak zwane stany badań), na przykład omawiających, zazwyczaj w porządku chronologicznym, anglosaskie i polskie koncepcje fantastyki. Jedną z nielicznych problematyzujących przywoływane ujęcia jest publikacja: P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016.

²⁷ „Atraktor” to pojęcie z obszaru teorii chaosu. Atraktorem jest to, co przyciąga elementy i stany danego systemu. Jego przeciwieństwo — odpychający punkt stały — nazywa się repelerem.

²⁸ T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, *Migracje intelektualne: paradygmaty teorii i materializm biograficzny*, [w:] *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, red. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, Łódź-Warszawa 2014, s. 7–55.

²⁹ *Ibidem*, s. 53.

³⁰ Ostatnio „nadrobione zaległości” to na przykład wprowadzona do polskiego dyskursu fantastykoznawczego w recenzji Grzegorza Trębickiego praca F. Mendlesohn *Rhetorics of Fantasy* (z 2008); G. Trębicki, *Narratologiczna taksonomia fantasy: propozycje teoretycznoliterackie Farah Mendlesohn*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 1, s. 107–117; omówienia anglosaskich teorii fantasy dokonane przez P. Stasiewicza, *op. cit.*, s. 16–30 (osobno w publikacji zbiorowej jako:

czych) oraz coraz to nowsze ich wzajemne konfiguracje. Emergencja jest ideą nieustającego wzrostu³¹, szczególnie przydatną w opisie układów o rosnącym poziomie złożoności („złożone systemy adaptujące się”³²), i jako taka może zostać zoperacjonalizowana w ujęciu TFP. Ponieważ emergencja stanowi proces wyłaniania się tego, co nowe, konceptualizuje zachodzące zjawiska nie tylko liniowego, ale w szczególności nieliniowego przyrostu³³.

Drugą przesłanką takiego kształtu naszej propozycji jest, zaobserwowana przez Kaczor w polskim polu fantazy, asynchroniczność zjawisk literackich oraz dyskursów definicyjnych fantastyki. W naszym przeświadczeniu, i po ekstrapolacji na całe fantastykoznawstwo, oznacza to nieliniową obecność teorii, jej selektywność, pewnego rodzaju kontyngencję. Różne ujęcia fantastyki pojawiają się w zróżnicowanych interwałach czasowych (w obrębie periodyzacji historii literatury, na przykład modernizmu, postmodernizmu, i periodyzacji jej teorii: strukturalizm, poststrukturalizm itp.) oraz ośrodkach badawczych. Ujęcia te mają niejednorodną proveniencję metodologiczną (w tym pozaliteraturoznawczą³⁴; szczególne napięcie istnieje między paradygmatem literaturoznawczym a analizami kultury popularnej uwzględniającymi ekonomiczne i technologiczne uwarunkowania literatury), a przy tym rozchodzą się z nierównomiernym natężeniem i prędkością oraz w sposób nieukierunkowany, warunkowany — często nieprzewidywalnymi — katalizatorami lub inhibitorami. Tu jako przykład podajmy spóźnione wprowadzenie do obiegu akademickiego fantastyki Stefana Grabińskiego przez Artura Hutnikiewicza (ur. w 1916 roku we Lwowie) monografią z 1959 roku (szerzej o tym w studiach przypadku na końcu artykułu).

Strategie badania literatury fantazy, [w:] *Literatura popularna*, t. 2. *Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos *et al.*, Katowice 2014, s. 41–62) oraz przybliżenie frankofońskich teorii literatury fantastycznej przez Małgorzatę Niziołek — *eadem*, *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 267–278 (badaczka referuje ustalenia Joël Malrieu, Jeana Fabre’a, Louisa Vaxa, Irène Bessièrè, a także ich dyskusje z wcześniejszymi propozycjami Tzvetana Todorova i Rogera Caillios).

³¹ Objaśnienie emergencji zob. T. Maziarka, *Idea emergencji — zarys ogólny*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2013, nr 52, s. 131–177.

³² Por. A. Rothert, *Sieciowy (bez)ład, czyli emergencja systemu politycznego*, [w:] *Ewolucja, dewolucja, emergencja w systemach politycznych*, red. J. Szymanek, M. Kaczorowska, A. Rothert, Warszawa 2007.

³³ J. Malikowski, *Dynamika, nieliniowość, niestabilność świata impulsami inicjującymi porządek*, „Podstawy Edukacji” 8. *Między chaosem a porządkiem*, 2015, s. 15–34. Badacz powołuje się na: M. Taylor, *The Moment of Complexity: Emerging Network Culture*, Chicago 2003. Por. M. Dombrowski, *Perspektywy filozoficzne paradygmatu złożoności. Od emergentyzmu do teorii chaosu*, [w:] *Efekt motyla 2. Humaniści wobec metaforyki teorii chaosu*, red. D. Heck, K. Bakuła, Kraków 2012.

³⁴ Jako przykład pozaliteraturoznawczej inspiracji teorii fantastyki można podać fenomenologię religii jako strategię badawczą fantazy według Bogdana Trochy (*Degradacja mitu w literaturze fantazy*, Zielona Góra 2009).

Po trzecie, podczas gdy, jak się zdaje, dominantę badań teoretycznoliterackich nad fantastyką w Polsce stanowią rozważania o charakterze genologicznym (wliczywszy w to supragenologię)³⁵, to właśnie teoria gatunku posiłkuje się obecnie koncepcją emergencji³⁶. Istniałaby zatem pewna przyległość przedmiotu badań (TFP) i metajęzyka (koncepcji emergencji). Rewizja genologii³⁷ z punktu widzenia emergencji jest jednym z przykładów reintegracji dyscyplin naukowych, w tym przypadku literaturoznawstwa i biologii (skąd pochodzą takie terminy, jak: gatunek, fenotyp, genotyp, ewolucja; jak wiadomo takie wędrujące pojęcia przeformułowały docelowe obszary badawcze)³⁸. O taką reintegrację upominał się zresztą Stanisław Lem, postulując na kartach *Filozofii przypadku* „modele biologiczne dzieła”, to jest metodologie ekologiczne i korzystające z inspiracji genetyki sposoby opracowania danych w literaturoznawstwie (z uwzględnieniem statystyki — analogicznie do biometrii)³⁹. Ich nieobecność — w czasach gdy badacz zgłaszał w 1967 roku w przedmowie tej książki postulat „empirycznej teorii literatury” — uważał za „dające się literaturoznawstwu we znaki metodologiczne opóźnienie rozwoju”⁴⁰. Koncepcje unaukowania humanistyki (*science of culture*) traktowane są obecnie jako remedium na jej kryzys, implikujące w niej zmiany „instytucjonalne, funkcjonalne, kognitywne i metodologiczne”⁴¹.

³⁵ Wyjąwszy studia przypadków, obok rozważań genologicznych liczne są pozycje reprezentujące nurty teorii fikcji (*resp.* światów możliwych) oraz tematologiczny.

³⁶ W odniesieniu do literatury fantastyki jako pierwszy podobną koncepcję zaproponował Brian Attebery (*Strategies of Fantasy*, Bloomington 1992), pisząc o niej jako o *fuzzy set*, to jest zbiorze rozmytym, którego zakres wyznaczają nie granice, lecz prototypowe centrum. Zob. P. Stasiewicz, *Między światami...*, s. 49.

³⁷ Zrewidowany w tym duchu gatunek literacki, o dwojakim fenotypowo-genotypowym obliczu, byłby właśnie w swoich tekstowych realizacjach emergentem (istotną nowością), to jest aktywizującym selektywnie i losowo cechy struktury bazowej (prototypu) potencjalnym nowym wzorcem (genotypem). O podobieństwie rodzinnym w kontekście fantastyki pisała M. Roszczynialska, *Sztuka fantastyki Andrzej Sapkowski. Problemy poetyki*, Kraków 2008, s. 26–27. Emergentna teoria gatunku literackiego ujmując go w dynamice (ewolucji). Notabene mogłaby ona zasilić uwikłaną dalej w strukturalizm genologię fantastyczną, tchnąc w nią nowego ducha. Rodzaj emergentnej genologii (*Czy gatunki i konwencje ewoluują (dzisiaj)?*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3) uprawiał zajmujący się także fantastyką Krzysztof Uniłowski (od magisterium o metaliteraturze Parnickiego po ostatnią książkę: *Historia, fantastyka, nowoczesność. Szkice*, Katowice 2016, w której pisał między innymi o SF jako ekstrapolującym realizmie).

³⁸ Por. *Biological turn. Idee biologii w humanistyce współczesnej*, red. D. Węzowicz-Ziółkowska, E. Wiczorkowska, Katowice 2016. O idei modyfikacji teorii zasilonych wędrującymi pojęciami zob. M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.

³⁹ Notabene ten aspekt teorii literatury pisarza stanowi kolejny załączkowy temat nieistniejącego jeszcze opracowania naukowego.

⁴⁰ S. Lem, *Filozofia przypadku*, Kraków 2002, s. 231. Koncepcję emergentnego roju pisarz przetwarza literacko w *Niezwyrodnym*.

⁴¹ U. Pawlicka, *op. cit.*, s. 315.

Spodziewane rezultaty

Mapy

Koncepcja emergencji pozwoli uporządkować fakty literaturoznawcze⁴² niehierarchicznie, przy zachowaniu ich autentycznej nieliniowości i losowości, a więc w modelu kłącza, sieci⁴³. Odwzorowanie sieciowe zilustruje powiązania pomiędzy poszczególnymi przejawami TFP oraz pozwoli na wskazanie węzłów (hubów) — centrów, zagęszczeń. Te zagęszczone miejsca teorii to na przykład wpływowe koncepcje fantastyki, ośrodki naukowe (PRL-owski rządowy program badawczy „węzłowe zagadnienia” i wagę wyrosłego zeń wrocławskiego ośrodka badania literatury i kultury popularnej wskazał wcześniej Adam Regiewicz⁴⁴), osobowi i nieosobowi agenci wpływu (uzyskanie statusu lidera opinii w polskim polu literackim fantasy przez Andrzeja Sapkowskiego i zajęcie przez niego pozycji hegmona w dyskursie definicyjnym tej odmiany literatury przekonująco opisała Kaczor), a także obszary peryferyjne (na przykład peryferyjne lub selektywnie potraktowane języki teorii, które generują ważne pytania: czy z językowego obszaru niemieckiego operacyjna w teorii fantastyki jest wyłącznie koncepcja *das Unheimliche* Sigmunda Freuda? Czy badania nad baśnią wyłączać, czy integrować? Czy zaledwie incydentalnie interesujące są z punktu widzenia TFP poetyki realizmu magicznego?).

Emergentny punkt widzenia na TFP pozwoli wyłonić w nich struktury bazowe, czyli te elementy/segmenty, które pojawiają się na każdym stopniu organizacji w konstrukcjach wyższego rzędu, pozostających z bazową w stosunku relacji⁴⁵ — tak na przykład można potraktować uwzględnioną w niemal każdym opracowaniu teoretycznoliterackim fantastyki koncepcję ewolucji form literackich Rogera Caillois, znaną jako *Od baśni do sf*, oraz eksplorowane obecnie tolkienowskie ujęcie fantasy, wyrażone w eseju *O baśniach*⁴⁶. Uporządkowanie z punktu widzenia koncepcji emergencji nie wyklucza ujęć diachronicznych (emergencja diachroniczna), aczkolwiek preferowaną formą prezentacji danych byłaby mapa⁴⁷.

⁴² Por. J. Tynianow, *Fakt literacki*, wyb. E. Korpała-Kirszak, przeł. E. Feliksiak *et al.*, Warszawa 1978.

⁴³ Por. także w tym kontekście koncepcję aktora-sieci Brunona Latoura.

⁴⁴ A. Regiewicz, *Wspólne drogi literatury popularnej i komparatystyki kulturowej*, „Jednak Książki” 2017, nr 1, s. 27.

⁴⁵ R. Poczobut, *System — struktura — emergencja*, [w:] *Struktura i emergencja*, red. M. Heller, J. Mączka, Kraków-Tarnów 2006, s. 11–38.

⁴⁶ Punktem wyjścia do prezentacji fenotypów realizacyjnych i prototypem fantasy czyni je na przykład T.Z. Majkowski. Notabene tytułowa fraza monografii („w cieniu”) prowokuje interpretację widmologiczną — i tak, jako powidoki teoretyczne, rozumie ją chociażby Krzysztof M. Maj.

⁴⁷ Mapowanie jest jednym z postulatów nowej humanistyki, do której się w niniejszym szkicu odwołujemy. Preferowane są nie analizy tekstów, ale wizualizacje danych; następuje przejście

Punkty i kontury na tej mapie byłyby odwzorowaniem struktur wyłoniomych w toku działania tak zwanych atraktorów — są to pochodzące ze środowiska fizycznego i społecznego⁴⁸ zdarzenia losowe, analogiczne lub odstępcze, koherentne lub paradoksalne, z pozoru istotne lub błahe, najważniejsze, że mające wpływ na formowanie się (trajektorie) owych wyłaniających się form⁴⁹ (na przykład wytworzenie poetyki fantazy mitopoetyckiej można ująć jako rezultat twórczego spotkania J.R.R. Tolkiena i C.S. Lewisa⁵⁰, z kolei chrześcijański światopogląd tych pisarzy rzutuje na modele interpretacji fantazy w duchu religijno-metafizycznym, obecne chociażby w monografiach Marka Oziewicza czy Bogdana Trochy⁵¹, wzmacnione nadto filozoficzno-teologicznym habitusem, by tak rzec, tego ostatniego badacza). Takimi atraktorami są oczywiście również miejsca oraz instytucje, w których wiedza jest wytwarzana.

Drzewa

Uzupełnieniem TFP ujętych w paradygmacie emergencji będą propozycje zawarte przez włosko-amerykańskiego badacza Franca Morettiego w pracy *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*⁵², poszerzone później w książce *Distant Reading* (2013). Określenie *distant reading* nazywa antytezę metodologiczną znanej szkoły lekturowej *close reading* i oznacza badania skoncentrowane wokół dużych korpusów tekstowych (tak zwana krytyka obliczeniowa). Zarys tej koncepcji zawiera esej badacza *Literatura — zmierzona*⁵³. Inspirujące dla autora były, jak pisze we wstępie pierwszej z publikacji, dyscypliny rzadko lub wcale niekojarzone z literaturoznawstwem: metody ilościowe (wykresy), geografia (mapy) czy teoria ewolucji (drzewa)⁵⁴. Od czasu kulturowego zwro-

od tekstu do obrazu/obrazowania; por. M. Starakiewicz, *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, Kraków 2019.

⁴⁸ O losowym i niesłusnym charakterze, analogiczne jak w ewolucji biologicznej mutacje i dobór naturalny.

⁴⁹ Atraktorami emergencji są także spontaniczność, niespodzianka, przypadek — emergencja działa chaotycznie.

⁵⁰ Ł. Czarnecki, *Dwaj przyjaciele z Oksfordu*, „Nowa Fantastyka” 2019, nr 6, s. 14–16.

⁵¹ M. Oziewicz, *Magiczny urok Narnii. Poetyka i filozofia Opowieści z Narnii C.S. Lewisa*, Kraków 2005; B. Trocha, *op. cit.*

⁵² F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2016 (wyd. 1: 2005). Na nieobecność w badaniach socjologiczno-literackich tej przydatnej pozycji wskazywał S. Krawczyk, *op. cit.*

⁵³ F. Moretti, *Literatura — zmierzona*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 210–219.

⁵⁴ F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa...*, s. 3. Notabene ewolucja ujmowana jest obecnie w model grzybni, nie zaś modelu drzewa.

tu geografii i przestrzennego zwrotu literaturoznawstwa metody te można jednak sprawnie adaptować do badań humanistycznych⁵⁵.

Mówiąc w skrócie, Morettiemu chodziło o wizualizację i geograficzne (lub tylko przestrzenne) opracowanie — mapa jest bowiem w istocie diagramem — danych dotyczących badanych faktów kulturowych. Oryginalnie zastosowano ten koncept do zbadania ewolucji powieści europejskiej w XIX wieku, a przyjęcie optyki *big data* zmieniło jej obraz i zrewidowało ustalone oceny i hierarchie. W naszym przypadku chodziłoby o teorie fantastyki, to jest ich geograficzną frekwencję w Polsce oraz różnorodność czy przeciwnie — jednorodność. Za jakość i rozmieszczenie poszczególnych faktów (w tym teorii) odpowiadałyby te same mechanizmy, o których mówi się w przypadku prawideł ewolucji biologicznej: mutacja, selekcja, dryf i dyfuzja.

Mutacja to, przypadkowa zazwyczaj, zmiana wzorca, innowacja. Selekcja naturalna, czyli mechanizm przystosowawczy do otoczenia, rozumiany tym razem jako selekcja kulturowa, uwidaczniałaby między innymi:

— prymat anglosaskich koncepcji fantastyki jako adaptację do języków i bibliotek czytelnicy;

— preferencję badania poetyki realizmu magicznego wśród romanistów/iberystów;

— dobór psychoanalizy jako narzędzia interpretacyjnego w archeologii literackiej fantastyki rozumianej jako „wyparte” oświecenia (por. monografię D. Brzostka);

— będącą już toposem metateoretycznym trwałość strukturalistycznych teorii fantastyki w polskiej akademii (trwałość, albowiem wydane późno, bo w 2009 roku, opracowanie Marka Pustowaruka *fantasy* ujmując w relacyjnej sieci opozycji⁵⁶).

Trzeci mechanizm — dryf genetyczny, czyli reguły transmisji pokoleniowej całej puli genów — w naszym przypadku oznacza na przykład badanie usytuowanych, w izolowanych⁵⁷ ośrodkach naukowych lub wskroś nich, szkół teoretyczno-literackich, które można by postrzegać jako struktury długiego trwania, filogenetyczne drzewa, lineażę (wspomniana wcześniej szkoła strukturalistyczna jest tego

⁵⁵ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 21 n. O takim uporządkowaniu twórczości fantastycznej wspominał Stanisław Krawczyk, przywołując pracę A. Milnera *Locating Science Fiction*; por. S. Krawczyk, *op. cit.*, s. 43. Postulowanego przez badacza zmapowania polskiej literatury fantasy „w hierarchiach prestiżu artystycznego oraz zyskowności ekonomicznej” dokonała później K. Kaczor, *op. cit.*

⁵⁶ M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009.

⁵⁷ Jeśli kolonizatorom jakiejś wyspy brakuje danego genu, to zniknie on z całej wyspiarskiej populacji — pisze w posłowniu do książki Morettiego Alberto Piazza; zob. F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa...*, s. 115. W poszczególnych ośrodkach naukowych nie uprawia się lub wygasają pewnego typu badania, gdy „brakuje danego genu”.

dobrym przykładem⁵⁸). Rekonstrukcja owych lineaży to szczególnie interesująca nas perspektywa badawcza, zarazem najpełniej wpisująca się w schemat drzewa.

Po czwarte — migracja, czyli dyfuzja kulturowa. W posłowie do książki Morettiego Alberto Piazza pisze, że jednym z bardziej intrygujących odkryć tego badacza jest ustalenie związku między „nieciągłością przestrzenną a innowacją morfologiczną”⁵⁹, to jest relacji między translokacją geograficzną danej formy kulturowej (jakiegoś literackiego rozwiązania formalnego albo koncepcji teoretycznoliterackiej) a stopniem jej innowacyjności⁶⁰.

Trasy

Będzie może truizmem powiedzenie, że badania fantastyki (jako część badań nad kulturą popularną) przekraczają granice: dyscyplin, mediów, obiegów, języków narodowych — zachodzi tu właśnie owa „nieciągłość przestrzenna”. Wobec tego zasadne wydaje się wykorzystanie w mapowaniu pola TFP koncepcji mobilności kulturowej. Koncepcję cyrkulacji kultury rozwija amerykański literaturoznawca Stephen Greenblatt, poświęcający ją obserwacji zjawisk — szczególnie dzisiaj nasilonych — przemieszczania, modyfikowania, adaptowania, reinterpretacji⁶¹ lub odrzucenia, delokalizowanych uprzednio, tekstów, obrazów, idei itp.⁶²

Jakkolwiek często badania literackie i historyczne zamykały się w swoich lokalnych granicach (na przykład literatur narodowych i języków), nie jest to już możliwe w przypadku kultury i literatury popularnej, której badania dokonują się często poprzez interdyscyplinarne i zdeterytorializowane (a nawet przeniesione do przestrzeni wirtualnej) ośrodki naukowe — na przykład *Facta Ficta* — lub bazy danych i mają charakter komparatystyczny (o komparatystyce kulturowej jako metodzie badania literatury i kultury popularnej pisał wcześniej A. Regiewicz⁶³). Reprezentatywnym przykładem naukowo pożytecznego przekroczenia immanencji jest działalność wspomnianego Ośrodka Badawczego *Facta Ficta*, który — choć początkowo koncentrował się na fantastykoznawstwie oraz promocji literatury

⁵⁸ Dryf zmierza do jednorodności genowej (w przypadku teorii literatury — metodologicznej), to jest eliminuje ewolucję. Równowagę systemowi zapewnia mutacja, czyli mechanizm innowacji, na przykład inter- i transdyscyplinarności.

⁵⁹ F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa...*, s. 126.

⁶⁰ Przy tym kontekst kulturowej różnorodności warunkuje trwanie (to jest ewolucję) form/gatunków. Dobrym przykładem innowacyjności teoretycznoliterackiej jest praca K.M. Maja, *Al-lotopie...*, w której splatają się teorie semiotyczne, topograficzne, neurokognitywistyczne i narratologiczne.

⁶¹ Według Foucaulta są to między innymi reguły interwencyjne, czyli procedury stosowane przy wytwarzaniu nowych wypowiedzi w ramach dyskursu — translacje, transkrypcje i reinkrypcje; por. D. Howarth, *op. cit.*, s. 89.

⁶² S. Greenblatt, *Mobilność kulturowa. Wprowadzenie*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „*Diaskalia*” 2011, nr 106, s. 43.

⁶³ A. Regiewicz, *op. cit.*

fantastycznej — w ostatnich latach poszerzył zakres badawczy w kierunku szeroko rozumianej humanistyki⁶⁴.

Greenblatt wskazuje trzy sposoby rozumienia mobilności kulturowej: 1. *Translatio imperii*, czyli transfer norm kulturowych, akulturacja; 2. (pre)figuralność, czyli reinterpretacja starych form w nowych kontekstach; i 3. rozumienie kontyngentne, w którym za aktualny kształt kultury odpowiada splot przypadków⁶⁵.

Pierwsze z wymienionych ujęć odpowiadałoby rozpoznaniu takich stanowisk badawczych, które w światowej dominacji anglosaskiej literatury fantastycznej, a także w prymacie anglosaskiej jej teorii upatrują się globalizacyjnych i jednokierunkowego transferu (na przykład gdy Grzegorz Trębicki odnotowuje, że mimo publikacji w amerykańskim „Science Fiction Studies” propozycja Andrzeja Zgorzelskiego⁶⁶ nie funkcjonuje w zagranicznym naukowym obiegu). Być może naginające niegdyś alegacyjne i nieoperacyjne powoływanie się na prace anglosaskich teoretyków fantastyki stanowiłoby nawet rodzaj syndromu postkolonialnego.

Drugi z modeli w wypadku TFP tożsamy jest z nurtem zakorzenionym w badaniach folklorystycznych i mitoznawczych, upatrującym w dzisiejszych literackich realizacjach powrotu i reinterpretacji dawnych form artystycznych, gatunków, schematów, motywów⁶⁷; tu mamy na myśli szkołę wrocławską (czasopismo „Literatura Ludowa” pod kierownictwem Czesława Hernasa od 1972 roku, Jolantę Ługowską, czasopismo „Literatura i Kultura Popularna”, *Słownik literatury popularnej*⁶⁸, Tadeusza Żabskiego, Annę Gemrę), która jednak także wprowadziła w obieg naukowy refleksję nad ekonomiczno-medialnym uwikłaniem literatury. Gdy zaś chodzi o same TFP, przeszczepiane na tych zasadach są z kolei na przykład aplikacje retoryki do współczesnych fenomenów kultury (reprezentatywne w tym zakresie są prace Jakuba Z. Lichańskiego).

Trzeci sposób pojmowania mobilności akcentuje wielokierunkowe transfery. Ich badanie polega na gromadzeniu „mikrohistorii »przemieszczonych« przedmiotów i osób”, co w konsekwencji ma pokazać powiązania między „nieoczekiwanymi czasami i miejscami”⁶⁹. Przy tym powiązania te niekoniecznie wyłaniają

⁶⁴ Por. zakres tematyczny czasopisma wydawanego przez ośrodek: „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media”, <https://bit.ly/3kDJxT4> (dostęp: 21.06.2021).

⁶⁵ Badacz podaje taki przykład: „Gramatyka łacińska narodziła się w chwili, kiedy grecki dyplomata, Krates z Mallos, złamał nogę na ulicy w Rzymie i w czasie rekonwalescencji prowadził z nudów wykłady o języku” — S. Greenblatt, *op. cit.*, s. 45.

⁶⁶ G. Trębicki, *Narratologiczna taksonomia fantazy...*, s. 109 (chodzi o artykuł Zgorzelskiego *Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?*, „Science Fiction Studies” 19, 1979, nr 3, <https://bit.ly/3eCX4GC>).

⁶⁷ Częste ujęcia w przypadku fantazy: fantazy jako baśń, fantazy jako mit na nowo opowiedziany, powrót romansu rycerskiego — to toposy owej „szkoły reinterpretacji”.

⁶⁸ Na stronie internetowej czasopismo informuje, że powstało z inicjatywy wielu badaczy reprezentujących różne ośrodki naukowe, niemniej wydawca oraz redakcja (i czasopisma, i *Słownika*) ulokowana jest w Uniwersytecie Wrocławskim; zob. <https://wuwr.pl/lkp/>.

⁶⁹ S. Greenblatt, *op. cit.*, s. 45.

fortunne sposoby adaptacji danej formy kulturowej, mogą być przecież niezamierzenie błędne lub niepełne (czego przykładem w TFP może być kolizja lub fuzja dwu adaptacji tolkienowskiej fantazy — w obiegu potocznym jako nazwy dla odmiany gatunkowej literatury fantastycznej; w obiegu akademickim, z pośrednictwem teorii anglosaskich, jako zdolności subkrecji⁷⁰, a także przejmowanie cudzych koncepcji w oderwaniu od macierzystego kontekstu ich wytworzenia, jak na przykład adaptacja koncepcji fantazy Tolkiena z pominięciem kontekstu modernistycznego realizmu⁷¹ lub dyskutowanie genologii fantastycznej i poszczególnych formalnych rozwiązań poetyki w oderwaniu od procesu historycznoliterackiego).

Transfery — właśnie ze względu na obcość przemieszczanych elementów — mogą być wspierane translacją⁷². Badacze z kręgu TFP przyjmują rozmaite strategie: włączają w swoją narrację nietłumaczone lub tłumaczone przytoczenia, dokonują samodzielnych przekładów lub parafraz, korzystają z cudzych omówień; tworzą się wskutek tego całe łańcuchy translacji — taki status ma koncepcja fantastyki Tzvetana Todorova, przeszczepiona na grunt polski za pośrednictwem polemicznego omówienia przez Stanisława Lema (rozwijamy ten wątek w egzemplifikacjach znajdujących się na końcu artykułu). Heteroglosję i dialogiczność transferowanych teorii mogą sygnalizować tytuły antologii tekstów, jak na przykład *Spór o SF*. Połączenia domen źródłowych i docelowych teorii mogą być integrujące⁷³ lub dysharmonijne, jak miało chociażby miejsce, gdy oryginalne taksonomie genologiczne włączono w rodzime konteksty (kwestia „gatunku”⁷⁴).

Wielokierunkowość transferu oznacza jednocześnie, że obok importu możliwy jest również eksport TFP. W największym stopniu dotyczy to oczywiście Stanisława Lema⁷⁵, dość naturalnym gestem jest też w przypadku prac pisanych przez fantastykologów — anglistów (Andrzej Zgorzelski, Grzegorz Trębicki oraz Grzegorz Trębicki o Andrzeju Zgorzelskim) lub innych członków interkulturowej *koine*, mogących uzasadnić zagraniczny transfer swojego tekstu na przykład transkulturową tematyką⁷⁶ lub uniwersalną — jak na przykład retoryka — metodą. Nawet pobieżny ogląd pozwala przypuszczać, że flagowymi produktami eks-

⁷⁰ Por. T.Z. Majkowski, *op. cit.*

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² Por. D. Gutfeld, *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantazy*, Toruń 2012. O przemieszczeniach jako translacjach zob. D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.

⁷³ Takim byłoby na przykład udane połączenie obcych i rodzimych koncepcji fikcji fantastycznej z fantazy (fantazją) Tolkiena.

⁷⁴ A. Gemra, *Literatura popularna — literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie: rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 55–74.

⁷⁵ Który na przykład za pośrednictwem Franza Rottensteinera opublikował w 1984 roku w USA niemający polskiej wersji językowej zbiór teoretycznoliterackich esejów *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*.

⁷⁶ Tytułem przykładu wymienimy publikację zbiorową *Antiquity in Popular Literature and Culture*, red. K. Dominas, E. Wesołowska, B. Trocha, Newcastle upon Tyne 2016. Świadomość owej transnarodowej wspólnoty ma autor wstępu do publikacji, wyrażający ją formułą: *Spiritus flat*

portowymi są oryginalne, niemające analogii w literaturoznawstwie zagranicznym, TFP: „filozofia science fiction” Stanisława Lema⁷⁷ oraz „supragenologiczny model literatury” wprowadzony przez Andrzeja Zgorzelskiego. Oryginalne koncepcje w obrębie TFP są na tyle atrakcyjne, że stają się przedmiotem rywalizacji (pretendentami do konkurencyjnych użyczeń konceptu egzomimetyczności są chociażby kontynuujący badania ewolucji gatunków Grzegorz Trębicki i Krzysztof M. Maj — na potrzeby zastosowania go w określeniu allotopii).

Ludzie/biografie

Oczywiście migrują także ludzie — jak stypendysta, a później profesor afiliowany przy północnoamerykańskich uniwersytetach, Marek Oziewicz. Szlaki tych migracji, przy czym na przykład migracja z peryferii do centrum może być pojmowana zarówno jako wyzwalająca, jak i alienująca, oraz tożsamości migrantów są nader interesującym problemem w ramach koncepcji mobilności kulturowej i materializmu biograficznego.

W *Manifeście badań nad mobilnością kulturową* S. Greenblatt⁷⁸ wyróżnił pięć zasad ich prowadzenia. Są to: 1. śledzenie nie tylko jawnego, ale i ukrytego przemieszczania się (na przykład w odpowiedzi na represję lub społecznie „niewidzialnego”); 2. uwzględnianie relacji podmiot jednostkowy–struktura, ponieważ struktury władzy „starają się zmobilizować niektóre jednostki, zaś inne unieruchomić”⁷⁹; i kolejne trzy najważniejsze z punktu widzenia proponowanej tu metody opracowania danych.

Po pierwsze, mobilność trzeba rozumieć zupełnie dosłownie, to znaczy: należy zwracać uwagę na „instytucjonalne, infrastrukturalne i materialne uwarunkowania ruchu” (trasy, mapy, pojazdy, koszty, kontrole itp.) — koncepcja Greenblatta jest materialistyczna⁸⁰, uważa on, że poznanie parametrów materialnych danego zjawiska uczytelni jego metaforyczne sensory. W naszym przypadku takim materialnym faktem byłaby chociażby zmiana pokoleniowa — wychowankowie popkultury i gier komputerowych uprawiają teorie fantastyki zainteresowane literaturą fantastyczną jako składnikiem przemysłu popkultury (a więc często już nie w paradygmacie metodologii literaturoznawczej, ale ekonomicznej, gdy badają *brand*, markę) albo jako światotwórstwem (wówczas badają ją jako współtworzone oraz używane uniwersa).

ubi vult academicus. Obiecującym pod tym względem tematem mogłoby stać się ukierunkowanie badań na egzotyzm słowiańskiej fantazy.

⁷⁷ Częściowo odnotowane w publikacji polskojęzycznej tomu *Lem w oczach krytyki światowej*, wyb. i oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989.

⁷⁸ S. Greenblatt, *Manifest badań nad mobilnością kulturową*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 106, s. 47.

⁷⁹ Wszystkie cytaty z tekstu Greenblatta: *ibidem*.

⁸⁰ Por. J. Tynianow, *op. cit.*

Po drugie, badania te „muszą zidentyfikować i poddać analizie »strefy kontaktu«, w których dochodzi do wymiany dóbr kulturowych” i co najważniejsze, „często wyłania się tu wyspecjalizowana w ułatwianiu kontaktów grupa »mobilizatorów« — agentów, pośredników, tłumaczy czy łączników”, w naszym przypadku literaturoznawców (względnie tłumaczy), którzy stanowią integralną część analizy w duchu materializmu biograficznego. Historycy nowoczesnego nomadyzmu — uchodźstwa — podkreślają, że migracyjne losy podmiotów okazują się nieoddzielne od ich stylu myślenia i podejmowanej aktywności⁸¹.

Kto wie, czy taka perspektywa nie sprawdzi się w przypadku badania biografii Tzvetana Todorova jako bułgarsko-francuskiego uczonego, który o strefie kontaktu/liminalnej pisał nie tylko w pracy *Introduction à la littérature fantastique* (Paryż 1970), ale też w traktującym o konkwiście jako ludobójstwie *Podboju Ameryki*⁸² (Paryż 1982). Można zatem „przetestować” pod względem nomadyzmu biograficznego i intelektualnego polskich teoretyków fantastyki. Interesującą postacią byłby na przykład Andrzej Zgorzelski, który szkic *Ćwierć wieku literaturoznawczych doświadczeń badawczych anglistycznej szkoły lubelsko-gdańskiej* rozpoczyna słowami: „Mówić precyzyjnie o szkole badawczej usadowionej geograficznie na dwóch dalekich krańcach Polski nie jest łatwo”⁸³. W kontekście owych „mobilizatorów” myślimy też między innymi o animatorach i promotorach fantastyki i jej teorii (jak Stanisław Lem, Jerzy Jarzębski, Maciej Parowski, Artur Hutnikiewicz, wspomniany już Zgorzelski, Andrzej Stoff, Jakub Z. Lichański, Dariusz Brzostek, Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz, Ksenia Olkusz i inni), ich naukowych życiorysach sprofilowanych „fantastycznie”, zaangażowanych w tworzenie centrów badawczych, ogniskujących TFP, co już wiąże się z trzecią perspektywą.

Po trzecie, „badania nad mobilnością muszą poddać analizie poczucie zakorzenienia”, co może oznaczać, że sygnowane autorsko teorie (lub te kontynuowane) muszą być ujmowane na tle sieci wytwarzania wiedzy kolektywnej. Te zaś są, z punktu widzenia materializmu, zlokalizowane geograficznie⁸⁴ (na przykład uniwersyteckie ośrodki TFP: we Wrocławiu, Toruniu, Gdańsku, Zielonej Górze, Warszawie, Poznaniu, Białymstoku, Krakowie, Katowicach) oraz mapują relacje

⁸¹ T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, *op. cit.*, s. 11.

⁸² Chodziło o podbój Meksyku Montezumy przez Cortesa. Książka nosi podtytuł *Problem innego* (notabene w zalążkowym artykule na ten temat z 1979 roku ów podtytuł brzmiał *O komunikacji*; por. Ł. Grützmacher, *Problemy perspektywy semiologicznej na przykładzie „Podboju Ameryki” Tzvetana Todorova*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 2, s. 123–138). Autorka wstępu do polskiego wydania książki Todorova *Nowy nieład światowy*, A. Parzymies, napisała o badaczu, że cechuje go: „życiowe doświadczenie nabyte na dwóch geograficznych krańcach Europy”, cyt. za: T. Todorov, *Nowy nieład światowy. Refleksje Europejczyka*, przeł. E. Cylwik, Warszawa 2016, <https://studylibpl.com/doc/609949/demo-nowy-nie%C5%82ad---ebooki---wydawnictwo-akademickie-dialog>.

⁸³ A. Zgorzelski, *Ćwierć wieku literaturoznawczych doświadczeń badawczych anglistycznej szkoły lubelsko-gdańskiej*, „Tekstualia” 2011, nr 3 (26).

⁸⁴ Por. koncepcję laboratoriów humanistycznych, rozwijaną między innymi przez Urszulę Pawlicką, którą zajmuje ustalanie relacji między miejscem prowadzenia badań a zmianami funkcjonalnymi i metodologicznymi tych badań. Zob. *eadem, op. cit.*

osobiste między naukowcami, czy to na zasadzie inspiracji i wpływu, między-pokoleniowej transmisji lub sukcesji na zasadzie mistrz–uczeń (Andrzej Zgorzel-ski–Grzegorz Trębicki, z lojalnością transferujący koncepcję literatury egozmimetycznej), promotor–doktorant (Jolanta Ługowska–Marek Pustowaruk, Stanisław Balbus–Tomasz Z. Majkowski, Krzysztof Uniłowski–Piotr Gorliński-Kucik, Anna Łebkowska–Krzysztof M. Maj), czy to transmisji międzyśrodowiskowej i takich-że polemik i sporów (z koronnym sporem Stanisław Lem–Tzvetan Todorov i sporami szczegółowymi, między innymi Andrzej Sapkowski–Jakub Z. Lichański). Przykładem tego rodzaju badań w polskiej refleksji fantastykologicznej jest szkic Dariusza Brzostka poświęcony relacji Jacek Dukaj–Stanisław Lem⁸⁵ (dotyczy on co prawda powinowactw literackich, ale ze względu na uprawianie przez obu tych autorów *speculative fiction*, zbliżającej się do niedyskursywnej wypowiedzi quasi-naukowej, zahacza o zagadnienia teoretyczne).

Dokonując biogeograficznej analizy teorii, możemy wyodrębnić, co uważamy za pozytywne — owe wspomniane już drzewa filogenetyczne/lineaże odwzorowujące dziedziczenie i modyfikację, czyli swoiste szlaki pamięci komunikatywnej określonych ujęć literatury fantastycznej. Wymieńmy tytułem przykładu:

— Wrocław: historia literatury obiegu ludowego, inspiracje folklorystyką (lineaż: Czesław Hernas — Tadeusz Żabski/*Proza jarmarczna XIX wieku: próba systematyki gatunkowej*/ — Anna Gemra), tamże: bajkoznanstwo (odgałężenie linii: Jolanta Ługowska);

— Toruń: tradycja Ingardenowska, szkoły formalne⁸⁶, koncentracja na poetyce dzieła, jego kategoriach kompozycyjnych, świecie przedstawionym, motywacji fantastycznej (lineaż: Andrzej Stoff/*Kompozycja dzieła literackiego*/ — Anna Skubaczewska-Pniewska — Dariusz Brzostek);

— Kraków: recepcja literaturoznawczych teorii światów możliwych, teorie fikcji, allotopie, neurokognitywizm w humanistyce i psychonarratologia (lineaż: Anna Łebkowska/*Między teoriami a fikcją literacką! taż/Empatia!* — Krzysztof M. Maj).

W tej optyce intelektualne makromigracje, na przykład wprowadzanie w badania nad fantastyką nowych metod i metodologii badawczych, chociażby intertekstualnych — postmodernistycznych, topograficznych, kognitywno-narratologicznych, socjologii literatury popularnej — pojmowane jest jako rezultat

⁸⁵ D. Brzostek, *Bez lęku (przed wpływem)? Na marginesie „Oka potwora” Jacka Dukaja*, „Literatura i Kultura Popularna” 20, 2014, s. 29–38.

⁸⁶ Powinowactwo formalizm rosyjski–poetyka fantastyczna nie jest niemożliwe. Fantazję tołkieniowską zestawia funkcjonalnie (jako analogon) z chwytym udziwnienia Szkłowskiemu T.Z. Majkowski, *op. cit.* s. 58. W podobny sposób poetykę science fiction (połączenie „wyobcowania i poznania”) uzasadnia D. Suvin, *O poetyce gatunku science fiction*, przeł. K.M. Maj, „CreatioFantastica” 2018, nr 2, s. 10–26.

istnienia lub formowania się międzyludzkich sieci i różnoskalowych powiązań ich elementów⁸⁷.

Perspektywy

Zaproponowane metody uporządkowania dyskursu TFP mogłyby dać znaczące uzupełnienie krytyki ideologii materializmem biograficznym. Jak uważają autorzy wstępu do wprowadzającej koncepcję Stephena Greenblatta w polskie naukoznawstwo antologii *Migracje modernizmu*, „Materializm biograficzny i geografia teorii stanowią [...] próbę rekonstrukcji materialnych relacji umożliwiających tworzenie wiedzy w warunkach wzmożonej kontyngencji”⁸⁸. Tak zarysowany program badawczy zmierza tym samym do wypełnienia nakreślonego onegdaj przez Stanisława Lema literaturoznawczego projektu filozofii przypadku. Formułując program swojej teorii literatury, pisarz objaśniał w duchu proponowanej przez nas koncepcji emergencji: „rzecz jest więc o tym, jak przypadek obraca się w sternika, losowość — w los”⁸⁹.

Studia przypadku

Na koniec naszych rozważań chcielibyśmy pokazać (na prawach skrótu) dwa odmienne przykłady będące egzemplifikacją nakreślonych wcześniej ramowo propozycji teoretycznych, warte być może niezależnego rozwinięcia w przyszłości.

* * *

W latach pięćdziesiątych w wydawnictwie naukowym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu została opublikowana książka Artura Hutnikiewicza w całości poświęcona fantastycznej prozie Stefana Grabińskiego⁹⁰. Publikację tę autor poprzedził kilkoma artykułami o fantastyce literackiej, które wraz z monografią stanowiły zespół tekstów inicjujących akademicki dyskurs fantastyczny w powojennej Polsce.

Interesująca jest nie tylko merytoryczna zawartość owych pionierskich studiów i zagadnienie ich dalszej cyrkulacji w polskim literaturoznawstwie, ale też impulsy, inspiracje, antecedencje, słowem — zespół uwarunkowań i zdarzeń (atraktorów), także o geobiograficznej proveniencji, które przyczyniły się do wy-

⁸⁷ T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, *op. cit.*, s. 52.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 54.

⁸⁹ S. Lem, *op. cit.*, s. 26.

⁹⁰ A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Toruń 1959.

boru takiej właśnie tematyki badawczej przez toruńskiego uczonego. Uwzględniając interesującą nas perspektywę, wskazać można kilka takich czynników.

Istotnym, jak się okaże, w tej perspektywie zdarzeniem jest migracja (przymusowa, bo wysiedleńcza) przeszłego profesora z rodzinnego Lwowa do Torunia. W latach pięćdziesiątych dla Hutnikiewicza Lwów to zatem miejsce utracone, idylla młodości, ważny etap formowania przez atmosferę intelektualną i kulturową przedwojennej stolicy Galicji, światopoglądowego dojrzewania i kształtowania etosu naukowego w murach Uniwersytetu Jana Kazimierza. Toruń, do którego przyjeżdża w 1946 roku za swoim mistrzem, prof. Eugeniuszem Kucharskim, jego lwowski uczeń-asystent, to owszem, miejsce zawodowego awansu i spełnienia naukowych ambicji, ale też samotność oraz katorżnicza (o czym często wspominał) praca w nowo powstałym uniwersytecie⁹¹, do którego przenikała bez ustępstw ponura i opresyjna rzeczywistość stalinowska, z której chciało się uciekać — ale gdzie i jak uciekać?

Patrząc na to w tej perspektywie, widać dopiero, że ten geobiograficzny trop nie jest obojętny również, jeśli chodzi o interesującą nas w tym miejscu książkę. Bezpośrednia znajomość z bohaterem monografii, który był jego nauczycielem w jednym z lwowskich gimnazjów, fascynacja jego fantastycznymi utworami, potrzeba przywrócenia pamięci o jego twórczości, a także predylekcja do tego typu literatury, niezwykle popularnej w międzywojennej Polsce, oraz osobnicze uwrażliwienie na metafizyczny aspekt odczuwania świata⁹² odgrywały tu zapewne istotną rolę (wspomnianych przez nas katalizatorów). Łączą się one z innymi jeszcze motywacjami, impulsami sprawczymi.

Praca nad książką, jak wspominał autor, była też swego rodzaju sposobem „emigracji wewnętrznej”, ucieczki od codzienności okresu stalinizmu, a w pewnym sensie rodzajem oporu wobec oficjalnego dyskursu akademickiego tamtego czasu, którego stosunek względem literatury fantastycznej (jako twórczości politycznie „nieprawomyślniej”, a z perspektywy estetycznych postulatów „literatury zaangażowanej” — bezwartościowej) przejawiał się najczęściej jej wykluczeniem, dezawuacją lub przemilczeniem⁹³.

Symptomatyczny pod tym względem był wstęp do książki o Grabińskim, w którym — z konieczności w nieco zawoalowany sposób — pisał autor:

Badania naukowe nad literaturą polską ujawniają od dawna niepokojącą jednostronność. Oto koncentrują się one na nielicznych wybranych i uprzywilejowanych zjawiskach i osobistościach twórczych, ze względów artystycznych czy nawet pozaartystycznych niekiedy uznanych za szczególnie ważne i doniosłe. [...] Książka poświęcona twórczości Stefana Grabińskiego jest próbą przełamania tak wyłącznie jednostronnie zorientowanej postawy badaw-

⁹¹ Zob. A. Hutnikiewicz, *Moje pierwsze dziesięciolecie w Toruniu*, [w:] *Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Wspomnienia pracowników*, red. A. Tomczak, Toruń 1995, s. 93–116.

⁹² Zob. A. Hutnikiewicz, *Wspomnienie o Stefanie Grabińskim*, „Semper Fidelis” 1996, nr 6, s. 24–25; *idem, Rehabilitacja Grabińskiego*, oprac. B. Burdziej, „Litteraria Copernicana” 2011, nr 1 (11), s. 282–291 (są to opracowane wyimki wspomnień z niepublikowanego dziennika).

⁹³ Zob. zwł. A. Hutnikiewicz, *Moje pierwsze dziesięciolecie...*, s. 105–106.

czej. Pragnie zaoponować przeciw snobistycznym słabostkom naszej krytyki rodzimej, co skłonna jest przyjąć i uznać każdą ekscentryczność, gdy przybywa ona z zewnątrz, a unicestwić milczeniem wszelką niezwykłość, której przydarzyło się pojawić na gruncie polskim⁹⁴.

Co również charakterystyczne, podobne introdukcje, zawierające swoiste „gesty” usprawiedliwiające i uzasadniające poruszany temat, pozostaną przez wiele lat topiką inicjalną opracowań naukowych fantastyki — również w innej już sytuacji geopolitycznej.

Powracając do zawartości teoretycznych ustaleń Hutnikiewicza, wskażmy, że już w artykule zatytułowanym *Fantastyka* (1949)⁹⁵ szkicuje on granice omawianego zjawiska, poddaje je wstępnym i rozwijanym później próbom typologicznych zróżnicowań (między innymi „fantastyka zewnętrzna” i „integralna”) czy też dopełnia refleksję uwagami o funkcji fantastyki i jej, co uzasadnione wspomnianymi uwarunkowaniami, „pożyteczności”.

Co więcej, próby konceptualizacji fantastyki, które prezentuje w swoich pionierskich rozprawach Hutnikiewicz, odsłaniają zaskakującą migrację teoretycznych idei, jeśli spojrzeć na nie po raz kolejny z perspektywy przedwojennego literackiego Lwowa. Ustalenia Hutnikiewicza w dużej mierze wykorzystują (i rozwijają) bowiem metaliterackie koncepcje sformułowane przez Stefana Grabińskiego w jego studiach estetycznych poświęconych fantastyce, w których objawia się on już nie tyle jako utalentowany fikcyjotwórca, ile jako przenikliwy teoretyk-analityk uprawianego typu literatury. Warto dodać, że drukowane w prasie literackiej studia Grabińskiego, choć zaskakująco innowacyjne i właściwie bezkonkurencyjne na tle współczesnej krytyki literackiej, za życia autora nie zostały dostrzeżone⁹⁶. Można zatem powiedzieć, że sytuacja ta ilustruje wspomniany przez nas transfer idei — tym razem z przedwojennej prasy lwowskiej o zasięgu co najwyżej regionalnym do powojennego dyskursu akademickiego — a zatem ich upowszechnienie i naukową nobilitację.

Teoretyczne koncepcje Hutnikiewicza, choć zaciążył na nich pewien obecny już u Grabińskiego normatywizm i partykularyzm, miały istotny wpływ na kształtowanie się pola dyskursu fantastycznego w Polsce przynajmniej przez dwie kolejne dekady. Monografia uzyskała na ogół przychylne recenzje, choć jak wspominał jej autor, pojawiły się i zastrzeżenia, „czy pisarz tego rodzaju zasługiwał na aż tak wielką książkę”⁹⁷. Wybrane ustalenia były przedmiotem polemik (Zygmunt Greń,

⁹⁴ A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 5.

⁹⁵ A. Hutnikiewicz, *Fantastyka*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 43, s. 6.

⁹⁶ Mowa tu przede wszystkim o następujących artykułach: S. Grabiński, *O twórczości fantastycznej. Jej geneza i źródła. (Wstęp do szkicu)*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 4, 1928, nr 10, s. 1–2; *idem*, *Książę fantastów (E.A. Poe). Studium literackie*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 6, 1931, nr 3, s. 1–2; nr 5, s. 2–3; *idem*, *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925–1926, z. 22–23, s. 1–7.

⁹⁷ A. Hutnikiewicz, *Rehabilitacja Grabińskiego...*, s. 289. Taką wymowę, mimo podkreślenia zalet pracy, miało w dużej mierze omówienie pióra Jana Józefa Lipskiego („Pamiętnik Litera-

Zbigniew Jakubik⁹⁸), inspiracją dla ujęć alternatywnych (Celestyn Skołuda⁹⁹) czy monograficznych rozwinięć niektórych wątków (na przykład topiki sobowótrowej u Marii Podraza-Kwiatkowskiej¹⁰⁰). Przede wszystkim jednak inicjowały dyskurs fantastyczny w powojennej Polsce, otwierały pole badawcze, wprowadzały problematykę literatury fantastycznej do dyskursu akademickiego¹⁰¹.

W związku z wcześniejszymi obserwacjami warto jeszcze zwrócić uwagę na to, jak w kolejnych szkicach Hutnikiewicza o Grabińskim odzwierciedla się niejako sukcesywny przyrost teoretycznoliterackiej wiedzy na temat literatury fantastycznej, jej bardziej świadomego różnicowania i typologizowania, rozbudowywania aparatury pojęciowej. W monografii z lat pięćdziesiątych na oznaczenie twórczości Grabińskiego Hutnikiewicz używa jeszcze takich, najczęściej peryfrastycznych, określeń, jak na przykład: „literatura »niesamowitych dreszczów«” (s. 45, 55, 76), „fantastyka w stylu Poego i Hoffmanna” (s. 53, 55), „typ fantastyki psychologizującej i filozofującej” (s. 129), „fantastyka metafizyczna” (s. 123), „nowela z gatunku niesamowitych” (s. 406) czy „horror charakterystyczny dla tej noweli” (s. 409). Natomiast we wstępie do edycji jego twórczości z roku 1980, a zatem gdy na polskim rynku wydawniczym funkcjonują specjalistyczne opracowania teorii fantastyki (na przykład Marka Wydmucha¹⁰²), pisze już: „Była to no-

cki” 1961, z. 3, s. 276–282) i zwięzła nota recenzyjna Henryka Markiewicza („Rocznik Literacki” 1958–1960, s. 263).

⁹⁸ Z. Greń, *Fraszka diabel*, „Nowa Kultura” 1950, nr 19; Z. Jakubik, *Na marginesie pewnej recenzji*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 36; A. Hutnikiewicz, *Jeszcze raz w sprawie fantastyki*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 38.

⁹⁹ C. Skołuda, *O fantastyce w literaturze*, „Ruch Literacki” 1960, nr 3, s. 188–197.

¹⁰⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowótrowe*, [w:] *eadem*, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985. Istotną wartość pionierskich rozpoznań Hutnikiewicza podkreśla autorka zresztą *expressis verbis* (zob. *ibidem*, s. 112, przyp. 78).

¹⁰¹ Trudno byłoby w literaturoznawstwie polskim, przynajmniej do lat osiemdziesiątych, a być może również w latach późniejszych, znaleźć pracę poświęconą aspektom fantastyki, która w jakiś sposób nie odwoływałaby się — choćby tylko „przypisowo” — do ustaleń Hutnikiewicza w tej materii. Stanowiły więc one swoiste „zaplecze” metodologiczne i historycznoliterackie, torujące drogę autorom podejmującym naukową refleksję nad problematyką fantastyki literackiej, ale też były swego rodzaju „naukowym wekslem” i „legitymizacją” dla tego rodzaju inicjatyw badawczych (wspartych autorytetem uznanego w środowisku akademickim uczonego). Przykłady można by mnożyć.

¹⁰² M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975. Warto nadmienić, że oprócz pracy Wydmucha naukowy dyskurs fantastyczny w Polsce reprezentują już wtedy liczne prace specjalistyczne, zarówno o charakterze teoretyczno-, jak i historycznoliterackim, szczegółowe ujęcia analityczno-definityjne, monograficzne, ale też przekrojowo-syntetyczne, a także przekłady istotnych opracowań zagranicznych (zob. m.in. R. Caillois, *Definicja fantastyki*, przeł. J. Lisowski, „Twórczość” 1958, nr 10; *idem*, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967). Spora ich część była ukierunkowana na współczesne odmiany fantastyki, którym Hutnikiewicz z oczywistych względów nie poświęcił osobnej uwagi, zwłaszcza zdobywającą sobie coraz większą popularność i prestiż literacki fantastykę naukową — science fiction (zob. np. W. Ostrowski, *The Fantastic and the Realistic in Literature*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 9, 1966, z. 1; R. Handke, *Polska proza fantastycznonaukowa*.

wela szczególna, *horror story*, *weird fiction*, jak określają fachowo Anglosasi¹⁰³. Można by zatem mówić w tym kontekście o zjawisku rezonansu czy „sprzężenia zwrotnego” prac o fantastyce Hutnikiewicza — inicjator polskiego dyskursu fantastycznego, otwierający pole badań, staje się później beneficjentem ustaleń uczestników tego pola, jego kontynuatorów.

Można by wreszcie mówić w tym kontekście o trwałym dziedzictwie Hutnikiewicza w środowisku toruńskiego (choć nie tylko) uniwersytetu, o toruńskiej „szkole fantastyki”, swego rodzaju lineażu, o którym już wspominaliśmy i który mógłby się układać w międzypokoleniową i międzykulturową sukcesję tradycji badań literatury fantastycznej na linii, przykładowo: Stefan Grabiński ⇔ Artur Hutnikiewicz → Jerzy Speina — Andrzej Stoff → Dariusz Brzostek. Linia sukcesorów biegłaby zatem od międzywojennego Lwowa do współczesnego Torunia, zapewne z licznymi, niewskazanymi tu, rozwidleniami¹⁰⁴.

* * *

Drugi przypadek, który chcieliśmy tu skrótowo zademonstrować, ma odmienny charakter i jest związany z osobliwą recepcją w Polsce wpływowej teorii fantastyki Tzvetana Todorova, a w szerszym rozumieniu z trudnościami, jakie

Problemy poetyki, Wrocław 1969; S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1–2, Kraków 1970; A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction*, Warszawa 1980; A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław 1980).

¹⁰³ A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, [w:] S. Grabiński, *Nowele*, Kraków 1980, s. 16.

¹⁰⁴ Taką „retroaktywną” funkcję wobec „lineażu Hutnikiewicza” mógłby pełnić przecież nie tylko Grabiński, ale i wchodzący z przedwojennym prozaikiem w polemiczne dyskusje dotyczące fantastyki Karol Irzykowski czy przedstawiciele przedwojennej „galicyjskiej fantastyki” — a przecież istotne filiacje poglądów znaleźć można, sięgając poza nakreślone tu granice czasowe i przestrzenne — choćby w pismach estetycznych pochodzącego z Bostonu pisarza, którego szczególnie hołubił Grabiński — Edgara Allana Poe. Podobnie o hutnikiewiczowskiej sukcesji (mniej lub bardziej zapośredniczonej) można by mówić nie tylko w kontekście jego ucznia Jerzego Speiny (zob. m.in. cenne studia o motywacji fantastycznej w *Typach świata przedstawionego w literaturze*), Andrzeja Stoffa (specjalizującego się poniekąd w tym rodzaju sztuki literackiej) i jego naukowych spadkobiercach (jak chociażby Dariusz Brzostek), ale też o rozwidleniach (i splątaniach) wspomnianej fantastycznej genealogii mniej oczywistych. Inspiracje tematyką bliską Hutnikiewiczowi widać u innego jego ucznia, Henryka Dubowika, który swą drogę naukową związał z ośrodkiem bydgoskim (WSP w Bydgoszczy) — świadczy o tym choćby jego praca doktorska powstała pod kierunkiem toruńskiego profesora (opublikowana jako *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, 1971) czy rozprawa o fantastyce (*Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, 1999). Z kolei wspomniany wcześniej Celestyn Skoługa zlify naukowe zdobył na podstawie pracy magisterskiej (zatytułowanej *Fantastyka w prozie polskiego dwudziestolecia międzywojennego*) napisanej w 1951 roku w Poznaniu pod kierunkiem prof. Romana Pollaka — bliskiego przyjaciela... Stefana Grabińskiego. Interesującego materiału w tej mierze mogą też dostarczyć wspomnienia i artykuły dedykowane Arturowi Hutnikiewiczowi przez jego uczniów, między innymi W. Gutowskiego; zob. „Litteraria Copernicana” 2016, nr 4. *Profesor. Pamięci Artura Hutnikiewicza*.

w perspektywie mobilności kulturowej mogą ograniczać i deformować cyrkulację idei związanych z TFP.

W 1970 roku w paryskim wydawnictwie Edition de Seuil została opublikowana książka Todorova *Wprowadzenie do literatury fantastycznej (Introduction à la littérature fantastique)*¹⁰⁵ — praca o największym chyba rezonansie w światowym dyskursie fantastykoznawczym. Wydawać by się mogło, że koncepcja o takim zasięgu wpływu również w Polsce może trafić na podatny grunt (wzmożenie rodzimych badań nad fantastyką, inicjatywy translatorskie, strukturalistyczny język opisu zastosowany w pracy czy korespondujące z trendami ówczesnej polskiej myśli literaturoznawczej wyeksponowanie przez Todorova roli odbiorcy w systemie genologicznym literatury). Tak się jednak nie stało — praca nigdy (*in extenso* czy choćby we fragmentach) nie została przełożona na język polski, a jej cyrkulacja w rodzimym dyskursie teoretycznym przedstawia się zgoła odmiennie niż w reszcie Europy i USA. Powodów tego stanu rzeczy było (i jest) zapewne kilka; do bezpośrednich należała jednak skrajnie negatywna ocena pracy francuskiego badacza przez Stanisława Lema — więc recepcja poprzez konflikt.

Pozycja „aktorów” tego sporu w polu scjentyficznej władzy/wiedzy była nierównoważna i „heterogeniczna”. Todorov był już wtedy autorem czołowych opracowań szkoły francuskiej narratologii. Cztery lata wcześniej stał się jednym z jej koryfeuszy, obok Rolanda Barthes’a, Algirdasa Greimasa i Claude’a Bremonda, proklamujących manifest francuskiego strukturalizmu na łamach „Communications” (1966); autorem reprezentatywnych dla myśli strukturalistycznej monografii *Literatura i znaczenie (Literature et Signification, 1967)* i *Gramatyka Dekameronu (Grammaire du Decameron, 1969)*. Lem zaś swój autorytet (także zagraniczny) zawdzięczał przede wszystkim dokonaniom literackim. Był co prawda autorem dwu nowatorskich rozpraw o literaturze: *Filozofii przypadku* (1968) oraz *Fantastyki i futurologii* (1970), ale jego status w obrębie piśmiennictwa dyskursywnego był zupełnie inny niż francuskiego strukturalisty. Monografista Lema literaturoznawcy Andrzej Wasilewski wprost stwierdza, że jego „eseistyczna twórczość nie doczekała się pozytywnej recepcji [...], a przynajmniej nie była ona na tyle silna, żeby wprowadzić Lema do tradycji polskich nauk humanistycznych”¹⁰⁶ — cóż dopiero zagranicznych, można dodać. „Lem literaturoznawca praktycznie nie istnieje w polskiej humanistyce” — konkluduje.

Co do sporu, to jego przebieg podzielić można na dwa etapy. Pierwszy — inicjujący — rozgrywał się na rodzimym gruncie i był związany z opublikowanym w 1973 roku na łamach „Tekstów” omówieniem propozycji francuskiego badacza¹⁰⁷. Drugi miał miejsce na łamach czasopisma naukowego „Science Fiction Studies”, w którym najpierw (1974) opublikowano przetłumaczoną na angielski

¹⁰⁵ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.

¹⁰⁶ A. Wasilewski, *op. cit.*, s. 8.

¹⁰⁷ S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty” 1973, nr 5, s. 22–44.

krytyczną względem Todorova recenzję¹⁰⁸, a niedługo potem artykuły w stosunku do niej polemiczne, autorstwa Roberta Scholesa i Richarda Astle'a, broniące strukturalisty, oraz krótkie *ad vocem* Lema¹⁰⁹ (Todorov zignorował atak na swoją książkę i nigdy się do niego nie odniósł — w tym czasie zresztą poszukiwał już dla siebie innej drogi na mapie nauk humanistycznych¹¹⁰).

Ironiczno-napastliwy ton recenzji Lema zapowiadał już jej tytuł: *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury* — drobna z pozoru zmiana szyku wyrazowego informowała od samego początku, o jakiej „fantastyczności” będzie tu mowa i jaka jest ocena w ten sposób uprawianej teorii. Lem zarzucał Todorowowi bez taryfy ulgowej dyletanctwo naukowe, a wyłożoną w książce teorię najłagodniej określił jako „bezużyteczną mitologię”¹¹¹. W największym skrócie ostrze tej recenzyjnej „filipiki” skupiło się na: partykularności korpusu tekstowego i aprioryzmie metody (działającej jak „łóże Prokrusta” na teksty, których teoretyczny model gatunkowy objąć nie może); synchroniczności i immanentyzmie badań, nieuwzględniających diachronicznych przekształceń fantastyki i separujących ją od pozaliterackich czynników; ograniczeniach binarnego systemu typologicznego arbitralnie schematyzującego zjawiska; wreszcie — na indyferentyzmie aksjologicznym procedury analitycznej dzieł fantastycznych¹¹². Nietrudno zauważyć, że wszystkie te zarzuty dotyczą przede wszystkim metody badawczej i są w dużej mierze zbieżne z tym, co później — z innych pozycji teoretycznych — wytykać będą strukturalizmowi poststrukturaliści¹¹³.

¹⁰⁸ S. Lem, *Todorov's Fantastic Theory of Literature*, przeł. R. Abernathy, „Science Fiction Studies” 1, 1974, s. 227–237.

¹⁰⁹ R. Scholes, *Lem's Fantastic Attack on Todorov*, „Science Fiction Studies” 2, 1975, s. 166–167; R. Astle, *Lem's Misreading of Todorov*, „Science Fiction Studies” 2, 1975, s. 167–169; S. Lem, *In response*, „Science Fiction Studies” 2, 1975, s. 169–170.

¹¹⁰ Por. Z. Mitosek, *Tzvetan Todorov — transfiguracja strukturalisty*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 168–174.

¹¹¹ Na marginesie warto wspomnieć, że zupełnie inny charakter miała poświęcona pracy Todorova recenzja Jerzego Falickiego (romanisty). Rzeczowo-sprawozdawczy tok wywodu kończącej konkluzja o diametralnie innym wobec Lemowskiej „filipiki” wydźwięku: „Praca Todorova jest metodologicznie koherentna i konsekwentna. Cennym wkładem do wiedzy o literaturze jest rzetelna próba wypracowania kryteriów genologicznych opartych na nowych zasadach, uwzględniających w pierwszym rzędzie wewnętrzne relacje zachodzące w utworze literackim” — J. Falicki, [rec. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*], „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1971–1972, nr 2, s. 149–151.

¹¹² Krytyce koncepcji Todorova przez Lema A. Wasilewski poświęca we wspomnianej już książce raptem kilka ogólnikowych zdań, podobnie charakteryzując Lema literaturoznawcę, nie uwzględnia osobno jego roli jako teoretyka fantastyki. Dużo więcej miejsca — w rozdziale *Spór o wartości (dysputy ze strukturalizmem)* — zajmuje w jego monografii Lemowska krytyka strukturalizmu. Niemniej jednak na podstawie tego właśnie omówienia można by szczegółowiej zrekonstruować system umotywowanych sądów krytycznych w interesującym nas tu przypadku.

¹¹³ Por. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, zwł. s. 107–108.

Z uwagi na rangę teorii Todorova i jej szerokie oraz długotrwałe oddziaływanie¹¹⁴ od samego sporu i jego przebiegu ważniejsze są jego konsekwencje dla konstytuowania się polskiego dyskursu fantastycznego na tle światowego fantastykoznaństwa. Trzeba bowiem powiedzieć, że książka Todorova w niedługim czasie od francuskiej premiery została przełożona na języki europejskie sprzyjające jej upowszechnieniu (przede wszystkim angielski: 1973, niemiecki: 1972, ale też między innymi hiszpański: 1972 i włoski: 1977); jest też pracą o przemożnym wpływie na późniejsze teoretyczno- i historycznoliterackie rozprawy poświęcone fantastyce. Nie ma właściwie nowej propozycji konceptualizowania fantastyki, dla której rozprawa Todorova nie stanowiłaby (choćby negatywnego czy polemicznego) punktu odniesienia¹¹⁵. Gdyby stworzyć ranking najbardziej wpływowych prac poświęconych literaturze fantastycznej, zarówno pod względem ilościowym (choćby na podstawie statystyk „cytowalności”), jak i jakościowym („ślady” konceptów, inspiracje, krytyczne przewartościowania i adaptacje), teoria Todorova zajmowałaby czołowe miejsce.

Inaczej wyglądała ta recepcja w Polsce. Książkę Todorova przywoływano najczęściej „przypisowo”, nie sięgając do oryginału. Do wyrażonej w niej koncepcji odnoszono się podejrzliwie, korzystając na ogół, jak z gotowego „bryka”, ze „streszczenia” głównych tez przedstawionych przez Lema — zapominano jednak, że streszczenie to obciążone było już inherentnie polemiczno-pamfletowym komentarzem, deformującym tekst źródłowy. Przykłady można by mnożyć, dość powiedzieć, że w takiej zdeformowanej wersji (niejako „z drugiej ręki”) koncepcja ta funkcjonuje w opracowaniach słownikowych konstytuujących polski dyskurs definicyjny fantastyki — na przykład hasło „fantastyka” autorstwa Antoniego Smuszkiewicza w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* i w *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* (gdzie określona jest mianem „kontrowersyjnej

¹¹⁴ Praca Todorova wznawiana jest w języku francuskim i innych do dziś, co świadczy o jej trwałym i poczesnym (centralnym) miejscu w kanonie prac teoretycznoliterackich, a także o ciągłym funkcjonowaniu w obszarze współczesnego dyskursu fantastycznego.

¹¹⁵ We Francji na przykład taką propozycją, powstałą z inspiracji koncepcją Todorova, była opublikowana raptem trzy lata po *Introduction à la littérature fantastique* książka I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris 1973. Po przekładzie na język angielski jej oddziaływanie było jeszcze bardziej wzmożone — wpłynęła między innymi na prace poświęcone fantastyce grozy (w której dominuje paradygmat epistemologiczny, wyeksponowany przez Todorova, a nie ontologiczny, światotwórczy, jak w fantasy czy science fiction); zob. np. T. Heller, *The Delights of Terror: An Aesthetics of Tale of Terror*, Urbana 1987. Oddziaływała też na prace o ambicjach całościowego ujęcia zjawiska fantastyki; zob. np. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London-New York 1981 (koncepcja fantastyki jako „mowy ezopowej” Todorova — fantastyka jako manifestacja tego, co niewypowiedziane i stłumione w kulturze: *unseen of culture*) czy C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, London 1981 (rozdział *Historical Genres/Theoretical Genres* jest w całości polemiką z Todorovem i rozwinięciem jego koncepcji, a jednocześnie polemiką z Lemem, któremu autorka zarzuca opaczną lekturę [*misreading*] pracy francuskiego strukturalisty).

koncepcji”)¹¹⁶ — stamtąd zaś dystrybuowana jest jako nieoperatywna do opracowań, które na Todorova się powołują (*via* słowniki, *via* Lem)¹¹⁷. Odbywał się więc osobliwy transfer koncepcji Todorova — nie tyle *Wprowadzenia do literatury fantastycznej*, ile „fantastycznej teorii”, jak ją określił Lem, ze wszystkimi tego konsekwencjami¹¹⁸.

Patrząc na tę sytuację z perspektywy interesujących nas migracji intelektualnych, trzeba wskazać, że czynnikiem utrudniającym przyswojenie tej koncepcji teoretycznej w Polsce był również jej odbiór (pod wpływem Lema) jako projektu metodologicznego (i jako takiego „zamkniętego”, i „totalizującego”), a nie teoretyczno-deskrypcyjnego, który zresztą zgodnie z tytułem (*Introduction*) tworzył wstępne, najogólniejsze podstawy opisowe omawianego gatunku (paradygmatu — *langue*), nie był natomiast projektem badań krytycznoliterackich czy interpretacyjnych konkretnych manifestacji literackich¹¹⁹. Innego rodzaju barierę tworzyły różnice międzykulturowe między polską i francuską tradycją teorii literatury imaginacyjnej (na co zwracała niegdyś uwagę Maria Delaperrière¹²⁰), implikujące z kolei potrzebę przybliżenia swoistości tradycji fantastykoznawczych badań frankofońskich (co z kolei od niedawna czyni Małgorzata Niziołek¹²¹) i zestawień

¹¹⁶ A. Smuszkiewicz, *Fantastyka*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka *et al.*, Wrocław 1992, s. 280–287; *idem*, *Fantastyka*, [hasło w:] A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 269–276. Co znamienne, bibliografia do tych haseł rejestruje zawsze pracę Todorova w parze z omówieniem Lema.

¹¹⁷ Powołują się, co trzeba dodać, niejako „z obowiązku”, właśnie dlatego, że teoria ta jest uznawana za kanoniczną w zachodnich badaniach literaturoznawczych. Na prawach przykładu wymienić można passusy z książki P. Stasiewicza, *Między światami...*, s. 37–39, czy opracowania R. Nawrockiego, *Próg. Intruzje i przekroczenia. O transgresji w prozie niesamowitej polskiego romantyzmu*, Toruń 2014, s. 15–17.

¹¹⁸ Inaczej, z odwołaniem do źródła i teoretycznego zaplecza, funkcjonował tekst Todorova w pracach filologów obcych — przede wszystkim polskich romanistów. Były to jednak głównie prace pisane po francusku.

¹¹⁹ Gwoli ścisłości należy dodać, że nie wszyscy polscy badacze fantastyki ulegli odium Lemowskiej recenzji. Na przykład Marek Wydmuch ustosunkował się do teorii Todorova w następujący sposób: „Przyjmując [...] za słuszne wywody francuskiego strukturalisty, nie będziemy dalej korzystać z wyciągniętych z nich ostatecznych wniosków”. Jego zdaniem posługiwanie się tą teorią *in toto* „oznaczałoby zredukowanie ilości istniejących tekstów prawdziwie fantastycznych do szczupłej garstki”. Odmawiał więc koncepcji „słuszności absolutnej”, podkreślając jednocześnie, że sporą część ustaleń można z pożytkiem odnieść do „często stosowanych w utworach fantastycznych chwytów narracyjnych”, które rozpoznaje Todorov — zatem można praktykować tę koncepcję jako bazę opisową pewnych rozwiązań gatunkowych, a nie jako metodologię badawczą. Zob. M. Wydmuch, *op. cit.*, s. 23, 24. Podobnie, selektywnie, używa wypracowanych przez Todorova kategorii do własnych celów na przykład D. Brzostek, *op. cit.*

¹²⁰ M. Delaperrière, *Fantastyka czy cudowność (z badań porównawczych nad polską wyobraznością literacką)*, „Ruch Literacki” 1990, z. 1, s. 1–18.

¹²¹ M. Niziołek, *op. cit.* Praca dobitnie przekonuje, że tradycja literatury fantastycznej i jej opracowań we Francji jest równie zniuansowana i bogata co anglosaska.

porównawczych z tradycją polską, umożliwiających integrację badań¹²². Zaniedbania w tym względzie, brak stosownego kontekstu teoriopoznawczego, procedur „adaptacyjno-przekładowych” zapewne również sprawiły, że koncepcja Todorova wydawała się (czy też wydaje się) w Polsce „obca” i niezrozumiała — a jako taka „nieużyteczna”, niefunkcjonalna i peryferyjna. Być może więc, mimo upływu wielu lat od publikacji *Intruduction à la littérature fantastique*, niebezzasadną inicjatywą byłoby ponowne wprowadzenie tej koncepcji, wciąż wywierającej wpływ na zachodnie teorie fantastyki, do polskiego dyskursu literaturoznawczego — tym razem w postaci rzetelnego przekładu oryginalnego tekstu rozprawy, z komentarzem ukazującym jej długotrwałą recepcję, tło porównawcze, a także atuty i myślowe mielizny, które stanowiły niezbywalne dziedzictwo „pięknego snu o naukowości”.

Bibliografia

Opracowania

- Antiquity in Popular Literature and Culture*, red. K. Dominas K. Wesołowska, B. Trocha, Cambridge Scholars Publishing, Lady Stephenson Library, Newcastle upon Tyne 2016.
- Astle R., *Lem's Misreading of Todorov*, „Science Fiction Studies” 2, 1975.
- Attebery B., *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, Bloomington 1992.
- Bachmann-Medick D., *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemienowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.
- Bessière I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris 1973.
- Biological turn. Idee biologii w humanistyce współczesnej*, red. D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wiczorkowska, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2016.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2007.
- Brooke-Rose C., *A Rhetoric of Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge University Press, London 1981.
- Brzostek D., *Bez lęku (przed wpływem)? Na marginesie „Oka potwora” Jacka Dukaja*, „Literatura i Kultura Popularna” 20, 2014.
- Brzostek D., *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.
- Burzyńska A., *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006.
- Caillois R., *Definicja fantastyki*, przeł. J. Lisowski, „Twórczość” 1958, nr 10.
- Caillois R., *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

¹²² Taką potrzebę widać również w pracach historycznoliterackich; na przykład piszący o modernistycznej fantastyce Przybyszewskiego i jej filiacjach z fantastyką francuską Dariusz Dziurzyński wykorzystuje z powodzeniem aparaturę wywiedzioną właśnie z frankofońskich prac o fantastyce, umożliwiających mu nowe odczytanie autora *De profundis* jako pisarza fantastycznego; zob. *idem, Przybyszewski fantastyczny. Między patologią a satanizmem*, Warszawa 2017.

- Czarnecki Ł., *Dwaj przyjaciele z Oksfordu*, „Nowa Fantastyka” 2019, nr 6.
- Delaperrière M., *Fantastyka czy cudowność (z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)*, „Ruch Literacki” 1990, z. 1.
- Dombrowski M., *Perspektywy filozoficzne paradygmatu złożoności. Od emergentyzmu do teorii chaosu*, [w:] *Efekt motyla 2. Humanisci wobec metaforyki teorii chaosu*, red. D. Heck, K. Ba-kała, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.
- Dziurzyński D., *Przybyszewski fantastyczny. Między patologią a satanizmem*, Warszawa 2017.
- Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Rebis, Poznań 2009.
- Exploring the Benefits of the Alternate History Genre*, red. Z. Wąsik, M. Oziewicz J. Deszcz-Tryhubczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, Wrocław 2011.
- Falicki J. [rec. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*], „Zagadnienia Rodzajów Lite-rackich” 1971–1972, nr 2.
- Gemra A., *Literatura popularna — literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie: re-konesans*, red. J. Lichański, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998.
- Gorliński-Kucik P., *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2017.
- Grabiński S., *Księżę fantastów (E.A. Poe). Studium literackie*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 6, 1931, nr 3, 4, 5.
- Grabiński S., *O twórczości fantastycznej. Jej geneza i źródła. (Wstęp do szkicu)*, „Lwowskie Wia-domości Muzyczne i Literackie” 4, 1928, nr 10.
- Grabiński S., *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925–1926, z. 22–23.
- Greenblatt S., *Manifest badań nad mobilnością kulturową*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Di-daskalia” 2011, nr 106.
- Greenblatt S., *Mobilność kulturowa. Wprowadzenie*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaska-lia” 2011, nr 106.
- Greń Z., *Fraszka diabeł*, „Nowa Kultura” 1950, nr 19.
- Grützmacher Ł., *Problemy perspektywy semiologicznej na przykładzie „Podboju Ameryki” Tzve-tana Todorova*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 2.
- Gutowski W., *Profesor. Pamięci Artura Hutnikiewicza*, „Litteraria Copernicana” 2016, nr 4.
- Gutfeld D., *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*, Wy-dawnictwo UMK, Toruń 2012.
- Handke R., *Polska proza fantastycznonaukowa. Problemy poetyki*, Zakład Narodowy im. Osso-lińskich, Wrocław 1969.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010.
- Heller T., *The Delights of Terror: An Aesthetics of Tale of Terror*, University of Illinois Press, Urbana 1987.
- Howarth D., *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008.
- Hutnikiewicz A., *Fantastyka*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 43.
- Hutnikiewicz A., *Jeszcze raz w sprawie fantastyki*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 38.
- Hutnikiewicz A., *Moje pierwsze dziesięciolecie w Toruniu*, [w:] *Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Wspomnienia pracowników*, red. A. Tomczak, Wydawnictwo UMK, Toruń 1995.
- Hutnikiewicz A., *Rehabilitacja Grabińskiego*, oprac. B. Burdziej, „Litteraria Copernicana” 2011, nr 1 (11).
- Hutnikiewicz A., *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, [w:] S. Grabiński, *Nowele*, Wydawni-ctwo Literackie, Kraków 1980.
- Hutnikiewicz A., *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Państwowe Wydawni-ctwo Naukowe, Toruń 1959.
- Hutnikiewicz A., *Wspomnienie o Stefanie Grabińskim*, „Semper Fidelis” 1996, nr 6.
- Jackson R., *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London-New York 1981.

- Jakubik Z., *Na marginesie pewnej recenzji*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 36.
- Kaczor K., *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Universitas, Kraków 2017.
- Kil A., Malczyński J., Wolska D., *Ku laboratorium humanistycznemu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Kraska M., *O Poetyce doświadczenia Ryszarda Nycza. Z komentarzem do jednego zdania. Wersja do użytku badaczy literatury popularnej*, „Jednak Książki” 2017, nr 8.
- Krawczyk S., *Socjologia literatury fantastycznej w polskim i anglosaskim obiegu akademickim*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015.
- Lem S., *Fantastyka i futurologia*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.
- Lem S., *Filozofia przypadku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Lem S., *In response*, „Science Fiction Studies” 2, 1975.
- Lem S., *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*, San Diego, Harcourt Brace & Company 1984.
- Lem S., *Todorov’s Fantastic Theory of Literature*, przeł. R. Abernathy, „Science Fiction Studies” 1, 1974.
- Lem S., *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty” 1973, nr 5.
- Lem w oczach krytyki światowej*, wyb. i oprac. J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- Lemann N., *Historie alternatywne i steampunk w literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Leś M.M., *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2008.
- Lipski J.J., [rec. A. Hutnikiewicz: *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*], „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 3.
- Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, red. J.Z. Lichański, W. Kajtoch, B. Trocha, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015.
- Maj K.M., *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Universitas, Kraków 2015.
- Majewski T., Rejniak-Majewska A., Marzec W., *Migracje intelektualne: paradygmaty teorii i materializm biograficzny*, [w:] *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, red. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, Wydawnictwo Oficyna, Łódź-Warszawa 2014.
- Majkowski T.Z., *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2013.
- Malikowski J., *Dynamika, nieliniowość, niestabilność świata impulsami inicjującymi porządek*, „Podstawy Edukacji” 8. *Między chaosem a porządkiem*, 2015.
- Markiewicz H., *Literatura po roku 1864*, „Rocznik Literacki” 1958–1960.
- Maziarka T., *Idea emergencji — zarys ogólny*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2013, nr 52.
- Metodologia badań literatury i kultury popularnej: propozycje. Retoryka i cultural criticism*, red. J.Z. Lichański, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016.
- Milner A., *Locating Science Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool 2012.
- Mitosek Z., *Tzvetan Todorov — transfiguracja strukturalisty*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4.
- Moretti F., *Literatura — zmierzona*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Moretti F., *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016.
- Nacher A., *Media lokacyjne*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016.
- Nawrocki R., *Próg. Intruzje i przekroczenia. O transgresji w prozie niesamowitej polskiego romantyzmu*, Europejskie Centrum Edukacyjne, Toruń 2014.
- Niziołek M., *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.

- Ostrowski W., *The Fantastic and the Realistic in Literature*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 9, 1966, z. 1.
- Oziewicz M., *Magiczny urok Narnii. Poetyka i filozofia Opowieści z Narnii C.S. Lewisa*, Universitas, Kraków 2005.
- Parzymies A., *Przedmowa*, [w:] T. Todorov, *Nowy nieład światowy. Refleksje Europejczyka*, przeł. E. Cylwik, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2016 [e-book].
- Pawlicka U., *Humanistyka: pracownia, centrum czy laboratorium?*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Poczobut R., *System — struktura — emergencja*, [w:] *Struktura i emergencja*, red. M. Heller, J. Mączka, PAU–OBI-Biblos, Kraków-Tarnów 2006.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolskie konstrukcje sobowótrowe*, [w:] *eadem, Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- Pustowaruk M., *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2009.
- Regiewicz A., *Wspólne drogi literatury popularnej i komparatystyki kulturowej*, „Jednak Książki” 2017, nr 1.
- Roszczyńska M., *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2008.
- Rothert A., *Sieciowy (bez)ład, czyli emergencja systemu politycznego*, [w:] *Ewolucja, dewolucja, emergencja w systemach politycznych*, red. J. Szymanek, M. Kaczorowska, A. Rothert, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014.
- Scholes R., *Lem’s Fantastic Attack on Todorov*, „Science Fiction Studies” 2, 1975.
- Skołuda C., *O fantastyce w literaturze*, „Ruch Literacki” 1960, nr 3.
- Smuszkiewicz A., *Fantastyka*, [hasło w:] A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Smuszkiewicz A., *Fantastyka*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- Smuszkiewicz A., *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.
- Starakiewicz M., *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, Korporacja Ha!art, Kraków 2019.
- Stasiewicz P., *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016.
- Stasiewicz P., *Strategie badania literatury fantasy*, [w:] *Literatura popularna, t. 2. Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos et al., Wydawnictwo UŚ, Katowice 2014.
- Sugiera M., *Praktyki kontrfakualne w narracjach naukowych i fikcjonalnych*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Suvin D., *O poetyce gatunku science fiction*, przeł. K.M. Maj, „CreatioFantastica” 2018, nr 2.
- Taylor M., *The Moment of Complexity: Emerging Network Culture*, University of Chicago Press, Chicago 2003.
- Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Edition de Seuil, Paris 1970.
- Todorov T., *Nowy nieład światowy. Refleksje Europejczyka*, przeł. E. Cylwik, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2016, <https://studylibpl.com/doc/609949/demo-nowy-nie%C5%82ad---ebooki---wydawnictwo-akademickie-dialog>.
- Trębicki G., *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Universitas, Kraków 2007.
- Trębicki G., *Narratologiczna taksonomia fantasy: propozycje teoretycznoliterackie Farah Mendlesohn*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 1.

- Trocha B., *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.
- Tynianow J., *Fakt literacki*, wyb. E. Korpała-Kirszak, przeł. E. Feliksiak *et al.*, PIW, Warszawa 1978.
- Ulicka D., *Przestrzenie teorii*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 11.
- Uniłowski K., *Czy gatunki i konwencje ewoluują (dzisiaj)?*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3.
- Wasilewski A., *Historia, fantastyka, nowoczesność. Szkice*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2016.
- Wasilewski A., *Teoria literatury Stanisława Lema*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2017.
- Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, IBL PAN, Warszawa 2020.
- Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Zgorzelski A., *Ćwierć wieku literaturoznawczych doświadczeń badawczych anglistycznej szkoły lubelsko-gdańskiej*, „Tekstualia” 2011, nr 3 (26).
- Zgorzelski A., *Fantastyka. Utopia. Science fiction*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1980.
- Zgorzelski A., *SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego*, [w:] *idem, System i funkcja*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1999.

Źródła internetowe

- Encyklopedia fantastyki*, <https://bit.ly/3wKIenS>.
- „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media”, <https://bit.ly/3kDJxT4>.
- Fanpage „Nowej Fantastyki” na Facebooku, <https://bit.ly/36NhEQk>.
- Lem.pl, <https://bit.ly/2VTIwMh>.
- „Literatura i Kultura Popularna”, serwis Czasopisma Naukowe w Sieci, <https://wuwr.pl/lpk/>.
- Zgorzelski A., *Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?*, „Science Fiction Studies” 19, 1979, nr 3, <https://bit.ly/3rlEzSz>.

Mapping of Theory: Geo-Biography of Fantastic Literature Theories in Poland — Research Project and Case Studies

Summary

In the article the project of mapping the theories of fantastic literature in Poland is going to be presented. Methodology proposals have been completed by microanalyses of selected examples. It is of our conviction that the advancement of theoretical studies on the fantastic allows for introducing some arrangements, specifically in terms of reconstructing the mechanisms and conditions for building up the knowledge.

We make use of the emergence theory focusing on repeatedness of accidental occurrences in, for instance, transferring and grounding notions or quite opposite in disqualifying particular scientific concepts and aiming at the strength of personal (biographical, geographical) conditions and idiosyncrasy in forming critical discourses on the fantastic phenomenon.

The theory frame of the project is set up mainly by the concepts resulted from the spatial turn in the humanities. The arrangements of occurrences and cases made in the Polish theory of the fantastic are in reference to the concept of cultural geography, cultural mobility, migration studies and biographical materialism.

It is proposed to benefit from derived therefrom the methods for data development, one of them the map. It is postulated also to identify the, so called, “lineages”, that is the theoretical and literary approaches to the fantastic, viewed in terms of long-term structures [*longue durée*] (it is mentioned in the article aimed at the study of the case dealing with the reception of literary works and theoretical studies of S. Grabiński *via* A. Hutnikiewicz). In turn, the study on cultural mobility (adaptation, reinterpretation, transferring, translation of particular approaches and concepts in the fantastic theory) will demonstrate the directions, speed and potentials in spreading the theory, for instance foreign ones in Poland and Polish abroad, respectively (it is emphasized in the study on the case of the reception of the T. Todorov *via* S. Lem fantastic theory). Finally it is of great interest to look into nomadic biographies (geographically and intellectually) of Polish fantastic literature theorists. It is proposed to reinforce in the studies not only the issue of human factor but also the material (artefacts, places) and the institutional (e.g. journals, universities) ones in determining communicative memory of particular theories of fantastic literature.

Agnieszka Szurek
ORCID: 0000-0002-4616-8293
Uniwersytet Warszawski

Problemy badań literatury lokalnej na przykładzie mikroregionu podwarszawskiego w latach 1989–2016

Słowa kluczowe: literatura lokalna, literatura regionalna, obiegi literackie, region podwarszawski

Keywords: local literature, regional literature, literary circulation, Warsaw suburban region

Badania literatury regionalnej, mimo że kiedyś niedoceniane, od co najmniej 20 lat rozwijają się bardzo dynamicznie. Ukazują się liczne książki i artykuły dotyczące literatury różnych regionów, a także prace metodologiczne oraz prezentujące badania regionalne w ujęciu historycznym¹. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie problematyki badań specyficznej grupy utworów z kręgu literatury regionalnej, której, jak się wydaje, poświęcano dotąd uwagę jedynie marginalnie. Dotychczasowe badania odnosiły się głównie — chociaż oczywiście nie wyłącznie — do regionów historycznych, takich jak Śląsk, Kaszuby czy Polesie, oraz terytoriów opisywanych pojęciami jeszcze bardziej obszernymi, jak na przykład Kresy lub Ziemie Odzyskane. Przedmiotem moich badań jest natomiast piśmiennictwo niewielkiego obszaru, obejmującego część podmiejskich okolic Warszawy (kryteria jego wyodrębnienia zostaną omówione dalej).

¹ Literatura dotycząca regionalizmu literackiego jest tak obszerna, że nie jest możliwe zreferowanie tutaj choćby skrótowo stanu badań ani podanie wyczerpującej bibliografii. Przegląd historii badań nad literaturą regionalną i różnych perspektyw badawczych zawierają między innymi tomy *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012 oraz *Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*, red. Z. Chojnowski, M. Mikołajczak, Kraków 2016.

Podstawowa różnica dotyczy jednak zwrócenia uwagi na inne aspekty „regionalności” czy też „lokalności”. „Literaturę regionalną” wyodrębnia się zazwyczaj przede wszystkim ze względu na tematykę (są to więc utwory mówiące o danym regionie) oraz na biografię twórców (twórcami literatury regionalnej są pisarze, którzy urodzili się i/lub wychowali w danym regionie, ewentualnie są z nim w inny sposób silnie związani emocjonalnie); jako trzecie kryterium wymienia się niekiedy język — zastosowanie w utworze gwary lub dialektu². Zachowując dwa pierwsze kryteria, chciałabym dodać do nich jeszcze dwa inne: obieg i adresata, idąc w ogólnych zarysach za tokiem rozumowania Erazma Kuźmy:

Kogo czytają tylko w regionie, ten jest pisarzem regionalnym, i nie mówi to nic o jego wartości. Kogo czytają w całym kraju, ten nie jest pisarzem regionalnym, choćby nawet posługiwał się gwarą śląską czy kaszubską³.

O ile jednak Kuźma zwracał uwagę przede wszystkim na sytuację odbioru oraz działalność lokalnych ośrodków, takich jak uczelnie czy redakcje czasopism, dla mnie istotny będzie „wpisany w tekst” adresat oraz funkcjonowanie lokalnych produkcji literackich na rynku książki. Przedmiotem moich badań będą zatem utwory mówiące o danym terytorium, przeznaczone przede wszystkim dla jego mieszkańców i funkcjonujące w niewielkim, lokalnym obiegu, poza komercyjnymi sieciami księgarni. Teksty tego rodzaju będę określać mianem „literatury lokalnej”.

M. Jimmie Killingsworth twierdzi, że lokalne wspólnoty dyskursu są budowane na zasadzie metonimii, czyli przyległości w przestrzeni; są związane z fizycznym, geograficznym miejscem (w odróżnieniu od innych wspólnot, budowanych na zasadzie metafory)⁴. Dlatego też w moich badaniach, przynajmniej w ich pierwszej fazie, uwzględniam wszystkie teksty, zarówno literaturę piękną, jak i literaturę faktu oraz użytkową, uznając, że są to teksty „zorganizowane wokół działania w konkretnej sytuacji retorycznej”⁵. Tą sytuacją retoryczną jest przynależność do pewnego mikroregionu, z jego specyficznymi uwarunkowaniami, dążeniami i ograniczeniami⁶. Badania literatury lokalnej powinny obejmować zidentyfikowanie i opisanie stałych wzorów pojawiających się w różnych rodzajach tekstów.

² Na to, że kryteria te nie są jasne ani wystarczające, zwracała już uwagę Stefania Skwarczyńska (*Regionalizm a główne kierunki teorii literatury*, „Prace Polonistyczne” 1937, s. 225); komplikacje w definiowaniu literatury regionalnej omawia również Zbigniew Chojnowski, *Literaturoznawstwo regionów (w poszukiwaniu skutecznych perspektyw badawczych)*, [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich...*, s. 13–28.

³ E. Kuźma, *Współczesny regionalizm jako rodzaj komunikacji literackiej*, „Region Lubelski” 2 (4), 1987, s. 23.

⁴ M.J. Killingsworth, *Discourse Communities: Local and Global*, „Rhetoric Review” 11, 1992, nr 1, s. 111–112.

⁵ J.Z. Lichański, *Badania literatury popularnej. Tezy*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Wrocław 2014, s. 35.

⁶ Na możliwość takiego rozumienia sytuacji retorycznej i gatunku wskazywali między innymi: S. Foss, *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, Long Grove 2009, s. 137 oraz

Pierwszym krokiem musi być jednak ustalenie, jak liczny jest zbiór „literatury lokalnej”, jakie problemy pojawiają się przy gromadzeniu i klasyfikowaniu poszczególnych tekstów, oraz opisanie, jak teksty te funkcjonują w obiegu literackim.

Podstawowe pytania, na które będę się starała znaleźć odpowiedź, to:

1. Jak w praktyce wyodrębnić „literaturę lokalną” spośród wszystkich tekstów dotyczących regionu?
2. Jaka jest, pod względem ilościowym, chronologicznym i geograficznym, produkcja literacka w omawianym mikroregionie?
3. Kto wydaje literaturę lokalną i jak wygląda jej obieg?
4. Jakiego typu (gatunku) utwory są najliczniej reprezentowane? Czy widać tu różnice w stosunku do pozostałej „literatury regionalnej”?
5. Jakie są perspektywy badań literatury lokalnej?

Artykuł ten nie przedstawia zatem dogłębnej analizy, lecz jest próbą uporządkowania zebranego materiału i wstępnego rozeznania tematu.

Region

Wyznaczenie granic jakiegokolwiek regionu jest zawsze sprawą dyskusyjną. Równie trudne jest ustalenie kryteriów ich wyodrębniania, jak zwracają uwagę między innymi Zbigniew Chojnowski⁷ i Danuta Konieczka-Śliwińska⁸. Problemy te dotyczą nawet regionów historycznych, o dobrze udokumentowanej historii i tradycji, muszą być więc o wiele większe w przypadku mikroregionu, o którym rzadko myślano jako o terytorium wyraźnie wydzielonym, odróżniającym się od okolicy.

Prowadzone przeze mnie badania obejmowały książki wydawane i funkcjonujące w obiegu w takich miejscowościach, jak: Pruszków, Komorów, Piastów, Grodzisk Mazowiecki, Brwinów, Milanówek i Podkowa Leśna, oraz nieliczne publikacje dotyczące okolicznych wsi (na przykład Radoni, Żukowa, Baranowa). Obszar ten został — roboczo — wyodrębniony na podstawie wzajemnych odwołań i wzmianek: we wspomnieniach mieszkańców Grodziska mowa o spacerach do Podkowy Leśnej czy Milanówka, z kolei mieszkańcy tych miejscowości piszą o wyjazdach do Grodziska i Pruszkowa na zakupy, czasami do pracy lub szkoły. Lokalne przewodniki proponują wycieczki piesze lub rowerowe między tymi miejscowościami. Wzajemne powiązania między nimi są o wiele wyraźniejsze niż odwołania na przykład do historycznie ważnego lokalnego ośrodka, jakim były

W. Benoit, *Generic Elements in Rhetoric*, [w:] *Rhetorical Criticism: Perspectives in Action*, red. J.A. Kuypers, Lanham 2016, s. 64.

⁷ Z. Chojnowski, *op. cit.*, s. 23.

⁸ D. Konieczka-Śliwińska, *Region historyczny w historiografii, dydaktyce historii i edukacji szkolnej. Przegląd stanowisk i propozycji delimitacji*, „Klio” 16, 2011, nr 1.

Błonie. Rzadko wzmiankowany jest także Ożarów, leżący mniej więcej w takiej samej odległości od Pruszkowa jak Komorów.

Te wzajemne powiązania znajdują odzwierciedlenie w zbiorach lokalnych bibliotek. W Bibliotece Publicznej Gminy Grodzisk Mazowiecki zgromadzo- no lokalne wydawnictwa z Milanówka, Pruszkowa i Brwinowa, nie ma nato- miast ani jednej książki dotyczącej Ożarowa, Błoni czy Mszczonowa, a Żyrardów pojawia się w katalogu tematycznym książek tylko raz (jest to praca dotycząca ogólnie strajków robotniczych⁹). Podobne prawidłowości dotyczą innych, także mniejszych, bibliotek mikroregionu: biblioteka w Milanówku ma w swoich zasobach wydawnictwa lokalne z Grodziska i Pruszkowa, ale nie z Ożarowa; biblio- teka w Ożarowie nie ma z kolei książek o Milanówku, Podkowie Leśnej ani Gro- dzisku. W Mszczonowie lokalna biblioteka nie ma w swoich zbiorach ani jednej książki o Grodzisku, Milanówku, Podkowie Leśnej ani Pruszkowie, a dwie książki lokalnych autorów o historii Mszczonowa nie figurują w zasobach żadnej z lokal- nych bibliotek omawianego mikroregionu.

Wytlumaczeniem silnych związków między omawianymi miejscowościami jest bardzo dobra sieć połączeń komunikacyjnych. Piastów, Pruszków, Brwinów, Milanówek i Grodzisk leżą na trasie kolei warszawsko-wiedeńskiej, a Pruszków, Komorów, Podkowa Leśna, Milanówek i Grodzisk są połączone torami kolejki Warszawskiej Kolei Dojazdowej (WKD; dawniej EKD — Elektryczne Koleje Do- jazdowe). Podstawowym kryterium wyodrębnienia mikroregionu okazuje się więc sieć komunikacyjna, która doprowadziła do wykształcenia się ścisłych związków, również kulturowych, między poszczególnymi miejscowościami.

Pod względem administracyjnym omawiany obszar stanowi część powiatów grodziskiego i pruszkowskiego. Do roku 1948 wchodził w skład powiatu błoń- skiego. Warto przytoczyć także inne, nieoficjalne podziały administracyjne. Pod- czas wojny w nomenklaturze Gwardii Ludowej/Armii Ludowej tereny te mieściły się w Okręgu 2 Warszawa Lewa Podmiejska, w ramach którego wyodrębniono Teren numer 1 (Włochy–Pruszków–Żyrardów). W nomenklaturze Armii Krajo- wej ośrodki Grodzisk Mazowiecki, Milanówek i Brwinów należały do Obwodu Błonie, podczas gdy Pruszków mieścił się w Obwodzie VII Okręgu Warszawa¹⁰. W 1961 roku, w artykule dotyczącym walki z „reakcyjnym podziemiem”, zostaje przywołana jeszcze inna nazwa:

Warto zaznaczyć, iż np. pow. Grodzisk — w szczególności zaś odcinek Podkowa Leś- na–Milanówek, w latach 1945–1947 znany był pod kryptonimem „małego Londynu”. Na tym

⁹ A. Leszczyński, *Anatomia protestu: strajki robotnicze w Olsztynie, Sosnowcu i Żyrardowie sierpień–listopad 1981*, Warszawa 2006.

¹⁰ Por. np. J.Z. Sawicki, *VII Obwód Okręgu Warszawskiego Armii Krajowej „Obroża”*, War- szawa 1990; J. Gozdawa-Gołębiowski, *Obszar Warszawski Armii Krajowej*, Lublin 1992; T. So- wiński, *Jedwabna konspiracja: ośrodek Milanówek „Mielizna” w strukturach obwodu Błonie „Bazant” Armii Krajowej*, Warszawa 1988; W. Ważniewski, *Na przedpolach stolicy 1939–1945*, Warszawa 1974.

bowiem terenie przebywało, konspirowało się i działało b. dużo przywódców i organizatorów podziemia zbrojnego (AK, WIN, NZW)¹¹.

Określenie „Mały Londyn”, przez autora artykułu traktowane jako obelga, było i jest z dumą przyjmowane przez mieszkańców tych okolic (na przykład wydana w roku 2004 książka ukazująca dzieje Milanówka podczas II wojny światowej nosi tytuł *Milanówek — „Mały Londyn”*¹²). Do „Małego Londynu” nie zaliczał się oczywiście Pruszków ani Żyrardów. Współczesną nazwą, funkcjonującą jednak w obiegu oficjalnym, a nie potocznym, jest „Podmiejskie Trójmiasto Ogrodów” — inicjatywa łącząca trzy gminy: Brwinów, Milanówek i Podkowę Leśną.

Żaden z istniejących oficjalnych czy półoficjalnych podziałów administracyjnych nie wyodrębniał zatem tego mikroregionu w takich granicach, w jakich jest on omawiany w tej pracy. Pojmowany w ten sposób „region” ma charakter płynny, dynamiczny — jak jednak wskazywał Z. Chojnowski, tylko tak można uwzględnić wielość kształtujących go czynników i uniknąć zbytnich uproszczeń, prowadzących do fałszywych wniosków¹³.

Teksty

Przedmiotem badania były książki wydane w omawianym mikroregionie w latach 1989–2016. Brałam pod uwagę wyłącznie publikacje drukowane (nie e-booki). Niektóre z nich w klasyfikacji Biblioteki Narodowej są opisane jako „brozury”. Tego rodzaju druki uwzględniałam, jeśli w lokalnym obiegu funkcjonują one jako książki, a nie jako druki ulotne — na przykład są wypożyczane w bibliotece — albo też w kolejnym, rozszerzonym wydaniu uzyskały postać książki (na przykład opracowanie poświęcone działalności Armii Krajowej w Grodzisku Mazowieckim¹⁴ w pierwszym wydaniu miało formę broszury, w drugim zaś jest opisane jako książka).

Aby zorientować się, jak liczny jest zbiór „literatury lokalnej” oraz ile książek ukazywało się w poszczególnych latach i miejscowościach, należało wyodrębnić publikacje tego typu spośród całej bibliografii regionu. Bibliografię tę skompletowałam na podstawie katalogów Biblioteki Narodowej, WorldCat i Nukat, Mazowieckiej Biblioteki Cyfrowej, katalogów bibliotek lokalnych, odwiedzania lokalnych imprez i jarmarków, kiosków parafialnych, śledzeniu lokalnej prasy i zasobów internetowych. Spośród blisko 200 książek, które ostatecznie znalazły

¹¹ R. Halaba, *Z dziejów walk z reakcyjnym podziemiem w woj. warszawskim w latach 1945–1947*, „Notatki Płockie” 6, 1961, nr 20, s. 14.

¹² *Milanówek — „Mały Londyn”*, oprac. A. Pettyn, Milanówek 2004.

¹³ Zob. Z. Chojnowski, *op. cit.*, s. 23.

¹⁴ R.J. Chmielewski, J. Kowalczyk, J. Sobieraj, *Ośrodek Armii Krajowej „Gąbka”-„Osa”*: Grodzisk Mazowiecki w obwodzie „Bazant”, Grodzisk Mazowiecki 1991 (wyd. 1) i Podkowa Leśna-Grodzisk Mazowiecki 1994 (wyd. 2).

się w mojej bazie, 10 nie było odnotowanych w żadnych katalogach oprócz lokalnych bibliotek.

Pierwszym kryterium wyróżniania literatury lokalnej była podejmowana w utworze tematyka. Wątpliwości mogły się tutaj pojawiać na przykład w wypadku biografii: książka napisana przez miejscowego autora i wydana przez małe, lokalne wydawnictwo mogła dotyczyć życia osoby tylko przez krótki czas związanej z daną miejscowością (przykładem może być biografia Leonida Teligi wydana w Grodzisku Mazowieckim¹⁵). Tematyka takiego utworu nie jest, ściśle rzecz biorąc, „lokalna”, najczęściej jednak życie takiej postaci jest ukazywane przez pryzmat jej związków z danym miejscem. Jeśli takie książki spełniały kolejne kryteria dotyczące autora, wydawnictwa i obiegu, zaliczałam je do literatury lokalnej.

Następne kryterium dotyczyło osoby autora (wewnątrztekstowego), który powinien zaznaczać swoje emocjonalne i/lub biograficzne związki z danym miejscem. W przypadku literatury lokalnej ważne było również, że autor zakłada istnienie takich związków także w przypadku odbiorców. Utwory lokalne są wyraźnie adresowane do audytorium, które ma pewną wiedzę na temat opisywanej okolicy (na przykład zna układ ulic w danej miejscowości, charakterystyczne budynki, cechy terenu), a tematy ściśle miejscowe są dla niego najbardziej interesujące. Odbiorca literatury lokalnej nie szuka w niej refleksji na tematy ogólne ani prawd uniwersalnych, ale przede wszystkim chce skonfrontować to, co przeczytał, z rzeczywistością, którą widzi za oknem lub którą zna z własnych wspomnień czy rodzinnych opowieści. Takiej postawy często domaga się od czytelnika autor:

Czytelnikowi pozostawiam porównanie dynamiki rozwoju Grodziska w dwudziestoleciu międzywojennym, jego problemów, sukcesów i porażek z rozwojem Grodziska obserwowanym w czasie ostatnich dwudziestu lat. Mam nadzieję, że Państwo, czytając ten tomik, podzielili ze mną przyjemność z przeniesienia się myślami do Grodziska naszych rodziców i dziadków¹⁶.

Wyklucza to więc z literatury lokalnej wszelkie publikacje naukowe, raporty i studia przypadków, w których zdarzenia lub miejsca zostały opisane wyłącznie z perspektywy badawczej, jako przykłady szerszych zjawisk. Wyłącza także z jej obszaru utwory, w których kwestie lokalne są jedynie pretekstem do ukazania refleksji uniwersalnych. Oczywiście w przypadku licznych publikacji takie rozróżnienie może być bardzo problematyczne. Aby zrozumieć humor zawarty w wydanej przez lokalne stowarzyszenie książeczce *Makówka z Milanówka* (2003), zawierającej wiersze Macieja Słomczyńskiego, nie jest potrzebna znajomość lokalnego kontekstu; książka będzie w takim samym stopniu bawić mieszkańców Milanówka jak czytelników, którzy nigdy o tej miejscowości nie słyszeli. Jednocześnie jednak publikacja jest wyraźnie adresowana do „dzieci z Milanów-

¹⁵ W. Śleszyńska, *Oczy pełne morza: Leonid Teliga i jego miasto — Grodzisk Mazowiecki*, Grodzisk Mazowiecki 2010.

¹⁶ S.P. Wszyński, *Grodzisk Mazowiecki 1918–1939*, Warszawa-Grodzisk Mazowiecki 2016, s. 114–115.

ka”: „zawiera ilustracje wykonane wyłącznie przez uczniów milanowskich szkół podstawowych”¹⁷, została wydana przez lokalne stowarzyszenie i była sprzedawana podczas Dni Milanówka oraz „w milanowskich księgarniach i kioskach przy stacji PKP”¹⁸ — nigdy nie trafiła na rynek ogólnokrajowy. Mimo więc że tematyka książki w zasadzie nie jest lokalna, tego rodzaju publikacje również brałam pod uwagę w moich badaniach.

Wiąże się to z kolejnym kryterium: obiegiem. Do literatury lokalnej zaliczałam książki publikowane przez małe wydawnictwa, lokalne stowarzyszenia, instytucje lub władze i wyraźnie adresowane do miejscowego odbiorcy. Literaturą lokalną w tym rozumieniu nie są zatem dzieła pisarzy funkcjonujących w obiegu krajowym i przeznaczone dla „ogólnokrajowego” odbiorcy. Rozróżnienie to sygnalizował E. Kuźma, zwracając uwagę, że „komunikacja literacka może być nastawiona na komunikację w obrębie przestrzeni nadania bądź na przekazywanie komunikatu do cudzych przestrzeni nadania”¹⁹. Badacz podkreślał też różnicę między pisarzami, którzy „nastawieni byli na komunikację ogólnokrajową i protestowali przeciw próbom narzucenia im kodów miejscowych i ograniczenia komunikacji do miejscowej publiczności literackiej”, a twórcami „mniej znacznymi”²⁰. Do literatury lokalnej w tym rozumieniu nie zaliczają się więc na przykład *Zachód słońca w Milanówku* (2002) Jarosława Marka Rymkiewicza, *Pod Akacjami* (1984) Jarosława Iwaszkiewicza ani nawet *Dziennik okupacyjny* (2000) Stanisława Rembeka.

Warto też zauważyć, że „literatura lokalna” jest zasadniczo adresowana do czytelników dorosłych. Spośród wszystkich publikacji odnotowanych w mojej bazie literatury omawianego mikroregionu jedynie dwie są przeznaczone dla dzieci: wspomniana już *Makówka z Milanówka* oraz *Legenda o obwołaniu Grodziska miastem z dawnych podań wiernie spisana* (2012) Łukasza Nowackiego²¹. Jest to o tyle ciekawe, że o „małych ojczyznach” mówi się często w kontekście kształtowania postawy lokalnego patriotyzmu u dzieci i młodzieży. Nie przekłada się to jednak, jak widać, na liczbę publikacji.

Lokalne publikacje nie funkcjonują w zwykłym, komercyjnym obiegu — nie są sprzedawane w księgarniach, nawet tych internetowych (z wyjątkiem rzadkich sytuacji, kiedy miejscowy księgarz lub właściciel kiosku wstawi książkę do swojego sklepu). Publikacje takie są rozdawane lub sprzedawane podczas imprez, czasami w kioskach parafialnych, ośrodkach kultury lub bibliotekach lub też — niezbyt często — rozpowszechniane w sprzedaży bezpośredniej. Lokalne biblio-

¹⁷ M. Słomczyński, *Makówka z Milanówka*, Milanówek 2003, s. 3.

¹⁸ A. Pettyn, *Joe Alex dla najmłodszych, czyli — „Makówka z Milanówka”*, „Biuletyn Miasta Milanówka” 2003, nr 9, s. 15.

¹⁹ E. Kuźma, *op. cit.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Ł. Nowacki, *Legenda o obwołaniu Grodziska miastem z dawnych podań wiernie spisana*, Grodzisk Mazowiecki 2012.

grafie często znajdują się na oficjalnych stronach internetowych miejscowości, bibliotek lub stowarzyszeń. Ani urzędy, ani inne instytucje nie prowadzą jednak ciągłej sprzedaży tych książek.

Nakład takich publikacji jest trudny do ustalenia, ponieważ informacje te rzadko są upubliczniane. Na podstawie danych z Biuletynów Informacji Publicznej, wywiadów w Urzędzie Miasta w Grodzisku Mazowieckim oraz sprawozdań lokalnych stowarzyszeń można wywnioskować, że najczęściej książki lokalne ukażą się w nakładzie 300–600 egzemplarzy. Książki wydawane przez lokalne władze (miasta, gminy lub starostwa), przeznaczone do rozdawania w charakterze upominków promocyjnych, mogą mieć nakład od 1000 do 3000 egzemplarzy.

Oczywiście kwestię obiegu komplikują publikacje cyfrowe. Wiele lokalnie wydawanych książek jest dostępnych w postaci e-booków na oficjalnych stronach urzędów miast lub gmin, a także w bibliotekach cyfrowych. Nadal jednak są to publikacje adresowane do audytorium mającego zdecydowanie „lokalną” wiedzę i zainteresowania. Naturalnie istnieją też utwory mające podwójnego adresata, na przykład wydawane lokalnie przewodniki turystyczne, teoretycznie kierowane do audytorium zamiejscowego, ale w praktyce często mające za zadanie zbudować nowy, lepszy obraz miejscowości w oczach jej mieszkańców. Publikacje dotyczące historii lokalnych Żydów są pisane przede wszystkim z myślą o współczesnych mieszkańcach Pruszkowa lub Grodziska i mogą zawierać podstawowe informacje o języku i kulturze żydowskiej (na przykład uproszczone „abecadło języka jidysz”), ale równocześnie być adresowane do osób z Izraela lub Ameryki, szukających śladów po swoich rodzinach²².

Lokalny ruch wydawniczy

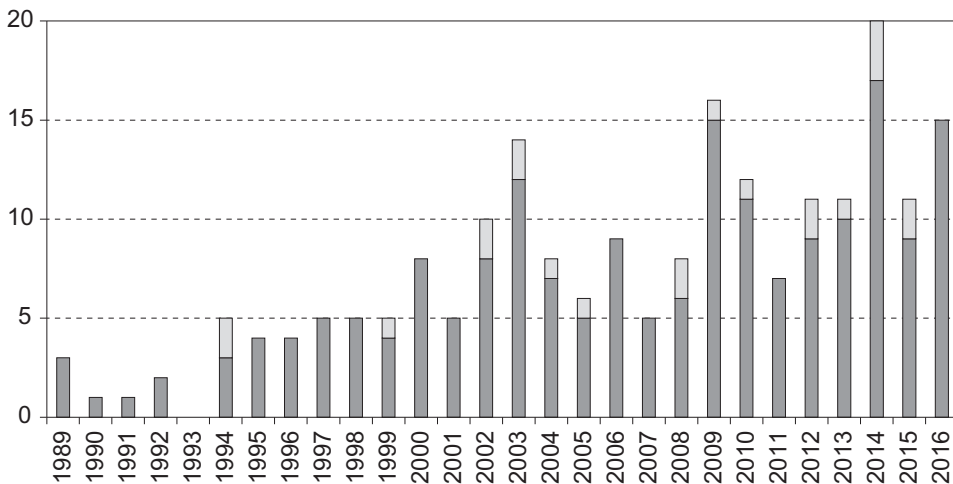
Rok 1989 — na co wskazuje między innymi Elżbieta Rybicka²³ — otworzył nową sytuację dla literatury regionalnej oraz zapoczątkował bardzo dynamiczny rozwój lokalnych czasopism i instytucji; od tego momentu widoczny jest także wyraźny wzrost zainteresowania tematyką lokalną. Oczywiście publikacje, które można według przedstawionych kryteriów zaliczyć do „literatury lokalnej”, ukazywały się również wcześniej, w latach dziewięćdziesiątych XX wieku zaczęto ich jednak wydawać zdecydowanie więcej, wtedy też — dzięki wydestaniu się komunikacji literackiej spod oficjalnej kontroli²⁴ — zaczął się ponadto kształtować lokalny obieg literatury.

²² Przykładem takiej publikacji jest książka Mariana Skwary *Pruszkowscy Żydzi. Sześć dekad zamkniętych zagładą*, Pruszków 2007. „Abecadło języka jidysz” znajduje się na stronie 53; książka zawiera spis treści w języku angielskim oraz tytuł i część podpisów w języku hebrajskim.

²³ E. Rybicka, *Wprowadzenie. Region — rzeczywistość wyobrażona*, [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich...*, s. 5–6.

²⁴ E. Kuźma, *op. cit.*

W latach 1989–2016 w omawianym mikroregionie ukazało się około 200 książek, które według podanych kryteriów zaliczają się do literatury lokalnej: są to 192 osobne tytuły, jeśli natomiast liczyć drugie i kolejne wydania, liczba książek wzrosła do 208. Widoczna jest wyraźna tendencja wzrostowa: w latach 1989–1995 ukazywało się rocznie do 4 książek, w latach 1996–2002 — od 4 do 10, w latach 2003–2009 — od 4 do 16, a w latach 2010–2016 — od 7 do 20.



Wykres 1. Liczba publikacji lokalnych w omawianym mikroregionie w poszczególnych latach (jaśniejszym kolorem oznaczono drugie i kolejne wydania)

Źródło: opracowanie własne.

Nasuwa się pytanie, czy istnieje zależność między wzrostem liczby publikacji w danym roku a datami wyborów samorządowych — wydawanie tego typu książek może wszak być elementem kampanii wyborczej. Taka zależność, o ile można wysnuwać wnioski na podstawie tak niewielkiego zbioru, nie jest jednak wyraźnie widoczna. W roku 2002 ukazało się 10 publikacji (wliczając drugie wydania) — jest to nieznacznie więcej niż w roku poprzednim (5), ale mniej niż w kolejnym (14). W 2006 również widać niewielki wzrost w stosunku do poprzedniego roku (odpowiednio 9 i 6 publikacji). Być może pewna mobilizacja nastąpiła w latach 2009 i 2010, kiedy ukazało się odpowiednio 16 i 12 książek, podczas gdy w następnym, powyborczym, roku już tylko 7. Rok 2014 miał rekordową liczbę publikacji (20), podczas gdy w roku następnym było ich tylko 11. Rokiem, w którym wydano wyraźnie więcej książek, był jednak również rok 2003 (14 publikacji). Wpływ wyborów samorządowych na liczbę publikacji nie jest zatem wykluczony, ale nie jest czynnikiem decydującym. Prawdopodobnie dzieje się tak dlatego, że wydawanie literatury lokalnej stanowi — jeśli w ogóle — element kampanii wyborczej tylko lokalnych ugrupowań lub kandydatów, najczęściej tych, którzy aktualnie są u władzy i starają się o wybór na następną kadencję. Żadna z ogólnie-

krajowych partii politycznych wystawiająca w lokalnych wyborach swoich kandydatów nie podjęła działań polegających na finansowaniu lokalnych publikacji. Prawdopodobnie wzrost liczby publikacji po roku 2005 można natomiast wiązać z wykorzystaniem przez gminy funduszy europejskich — na licznych książkach widnieją adnotacje, że ich publikacja została sfinansowana z takich właśnie źródeł.

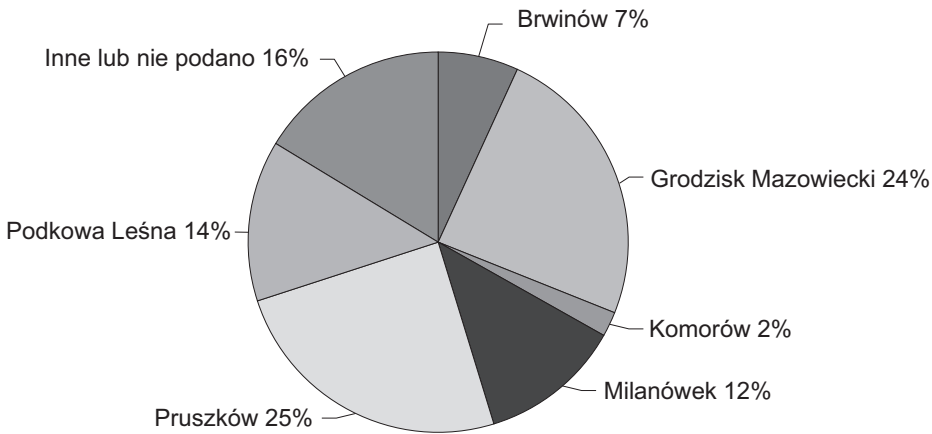
Rozkład geograficzny publikacji pokazuje zależność między wielkością ośrodka a liczbą publikacji, chociaż większa liczba mieszkańców nie przekłada się wprost na liczbę wydawanych książek. Najwięcej publikacji — odpowiednio 25% i 24% — ukazało się w Pruszkowie (około 60 tysięcy mieszkańców) i Grodzisku Mazowieckim (około 40 tysięcy mieszkańców). W Milanówku (około 15 tysięcy mieszkańców) ukazało się 12% publikacji, co stanowi względnie niewielką różnicę w stosunku do Podkowy Leśnej (około 4 tysiące mieszkańców i 14% publikacji). W Brwinowie opublikowano 7% odnotowanych w bazie książek; pozostałe publikacje wyszły drukiem w mniejszych ośrodkach lub też nie mają określonego miejsca wydania. Chociaż w zdecydowanej większości miejsce wydania pokrywa się z tematyką książki (to znaczy publikacje o Milanówku są drukowane w Milanówku itd.), zdarzają się wyjątki od tej zasady — na przykład niektóre książki o Podkowie Leśnej zostały wydane w Grodzisku, a jedna z książek o Milanówku — w Podkowie Leśnej. Niekiedy zdarza się, że jako miejsce wydania jest podany adres drukarni (prawdopodobnie wybieranej ze względu na niską cenę usług) — w adresach wydawniczych pojawiają się więc takie miejsca, jak Bydgoszcz, Kraków czy Międzychód, niemające żadnego związku z treścią książki lub biografią autorów.

Określenie, kto odpowiada za wydanie danej książki, w przypadku literatury lokalnej nieraz okazuje się trudne. Często jako „wydawca” podawany jest zakład poligraficzny, który wydrukował książkę, nawet jeśli za jej przygotowanie odpowiadała inna instytucja. Czasami jako wydawca są jednocześnie podawane urząd miasta lub gminy, lokalne stowarzyszenie i drukarnia. Przedstawione dalej statystyki są więc zapewne obciążone dużym błędem, niemniej jednak można na ich podstawie zaryzykować wysunięcie kilku ogólnych wniosków.

Najwięcej książek (20%) ukazało się dzięki staraniom lokalnych klubów i stowarzyszeń. Są wśród nich zarówno stowarzyszenia „przyjaciół” czy też „miłośników” danej miejscowości (najbardziej aktywne z nich to Towarzystwo Miłośników Milanówka — od 2015 roku funkcjonujące pod nazwą Milanowskie Towarzystwo Letnicze — oraz Towarzystwo Przyjaciół Miasta Ogrodu Podkowa Leśna), jak i towarzystwa opieki nad zabytkami (na przykład Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Koło w Brwinowie), kluby sportowe (Klub Żeglarski Czysty Wiatr Grodzisk Mazowiecki) oraz wiele innych stowarzyszeń o rozmaitych profilach działalności. Niemal tyle samo książek (19%) zostało wydanych przez lokalne biblioteki — najbardziej aktywna jest tu Książnica Pruszkowska. Z inicjatywy zaś lokalnych władz — urzędów miejskich, urzędów gmin, starostwa — zostało wydanych 14% książek. Ośrodki kultury są podane jako wydawca w 5% książek, a muzea i ar-

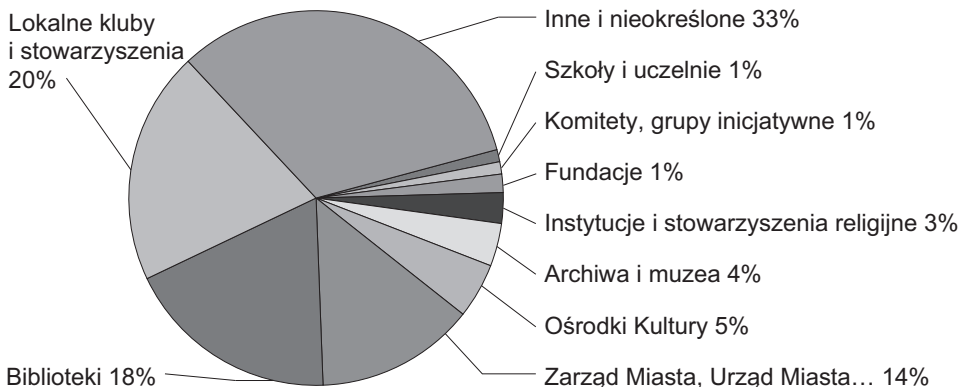
chiwa — 4%. Po 1% przypada na szkoły i uczelnie, instytucje i stowarzyszenia religijne oraz specjalnie powołane komitety i grupy inicjatywne. Pozostałe publikacje albo nie mają określonego wydawcy, albo też jest to zakład poligraficzny lub małe, lokalne wydawnictwo.

Można zauważyć, że w każdej miejscowości znajduje się jedna instytucja „wyspecjalizowana” w publikowaniu literatury lokalnej. Jej staraniem ukazuje się duża część książek, pozostali wydawcy zaś mają zdecydowanie mniejsze udziały. Spośród wszystkich publikacji o Pruszkowie blisko dwie trzecie zostały opublikowane przez Książnicę Pruszkowską; połowę książek o Podkowie Leśnej wydało Towarzystwo Przyjaciół Miasta Ogrodu Podkowa Leśna; w Milanówku około jedna



Wykres 2. Publikacje lokalne według miejsca wydania

Źródło: opracowanie własne.



Wykres 3. Wydawcy literatury lokalnej

Źródło: opracowanie własne.

trzecia książek została wydana staraniem Towarzystwa Miłośników Milanówka (Milanowskiego Towarzystwa Letniczego); w Grodzisku natomiast najwięcej pozycji ukazuje się dzięki różnym organom władz samorządowych, przede wszystkim Urzędu Miejskiego.

Typy, gatunki i funkcje

Lokalna literatura obejmuje szeroki przekrój rodzajów i gatunków literackich (z wyjątkiem dramatu; nie trafiłam na ani jeden przykład opublikowanej lokalnej sztuki, chociaż takie scenariusze są tworzone na przykład przez nauczycieli na potrzeby szkolnych przedstawień). Ukazują się zarówno dzieła fikcji literackiej, jak i literatura faktu (z przewagą tej drugiej); publikowane są tomiki poezji, felietony, a także poradniki, przewodniki i albumy fotografii lub rysunków.

Zdecydowanie najliczniejszą grupę tworzą różnego rodzaju książki opowiadające o lokalnej historii. Blisko 40% to publikacje przedstawiające dzieje — lub pewien okres z dziejów — danej miejscowości, z czego nieco mniej niż połowa to wydawnictwa „jubileuszowe”, prezentujące historię danej organizacji lub instytucji (na przykład Ochotniczej Straży Pożarnej, drużyny harcerskiej, klubu sportowego czy szkoły) z okazji okrągłej rocznicy jej powstania. Na tę charakterystyczną cechę literatury lokalnej — występowanie licznych tekstów „okolicznościowych”, w których zjazdy, jubileusze lub inne rocznice stają się przyczyną powstania książki i określają sposób jej funkcjonowania — zwracała uwagę Małgorzata Mikołajczak²⁵. Dalsze 14% stanowią wspomnienia lub pamiętniki, a 15% — biografie. Książki mające formę przewodników turystycznych to około 11% publikacji, albumy — 6%. Osobną grupę tworzą wydawnictwa o charakterze reklamowym — książki poświęcone ogólnej prezentacji danej miejscowości, wydawane najczęściej przez władze samorządowe. W badanej przeze mnie grupie tekstów tego typu publikacje stanowiły około 8%.

Mimo wątpliwości, czy można je określić mianem „literatury”, zdecydowałam się uwzględnić je w analizie z dwóch powodów. Po pierwsze, w tego typu książkach pojawiają się często, chociaż w skróconej i uproszczonej formie, te same narracje co w publikacjach „literackich”. Wydawnictwa reklamowe wyraźnie czerpią z twórczości lokalnych autorów, ale wpływ jest widoczny także w odwrotnym kierunku: fakty lub opowieści rozpropagowane przez promocyjny folder zaczynają częściej pojawiać się w historiach opowiadanych przez lokalnych twórców. Po drugie, publikacje „literackie” również mogą pełnić funkcję perswazyjną — często zresztą zawierają mniej lub bardziej wyraźne podziękowania lub pochwały pod adresem władz lub instytucji, które wspomogły wydanie książki

²⁵ M. Mikołajczak, *Dyskurs regionalistyczny we współczesnym (polskim) literaturoznawstwie — pytania o status, poetykę i sposób istnienia*, [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich...*, s. 37.

(na przykład na stronie redakcyjnej zbioru wspomnień wydanego przez autorkę z Grodziska widnieje informacja: „Książka powstała z inspiracji Burmistrza miasta Grodzisk Mazowiecki Pana Grzegorza Benedyckińskiego”²⁶). Publikacja, która z pozoru nie ma żadnego wydźwięku reklamowego czy propagandowego, zyskuje więc taki podtekst.

Jednocześnie jednak władze samorządowe na ogół — przynajmniej w sferze deklaracji — nie uznają publikowania literatury lokalnej za narzędzie marketingu terytorialnego. *Strategia promocji gminy Grodzisk Mazowiecki na lata 2014–2016*²⁷ wśród podejmowanych działań nie wymienia ani razu wydawania książek (z wyjątkiem „przewodników po gminie”). Wspomina się o drukowaniu ulotek i informatorów, ale już nie albumów czy pamiętników. Mimo więc, że Urząd Miejski finansuje tego typu publikacje, najwyraźniej nie uważa ich za istotne narzędzie budowania wizerunku miasta. Wydzielenie z obszaru literatury lokalnej tekstów służących promocji miasta (lub też związanych z nim zakładów bądź instytucji) nie byłoby zatem proste. Wiele publikacji powstaje na styku tendencji oddolnych (zamiłowań autorów, ich chęci i potrzeby dzielenia się wspomnieniami) i odgórnych oddziaływań władzy.

Drugą grupą tekstów, które być może należałoby wyłączyć z obszaru literatury lokalnej, są publikacje składające się w dużej części z wycień — najczęściej nazwisk (członków organizacji, nauczycieli z lokalnej szkoły itp.). Na przykład w książce *Oświata grodziska wczoraj i dziś* (2013)²⁸ mamy rozdziały prezentujące poszczególne placówki — szkoły i przedszkola — oraz spis wszystkich pracowników oświaty w latach 1990–2013: nauczycieli oraz pracowników administracji i obsługi. Z jednej strony publikacja ma więc strukturę informatora, z drugiej jednak — w zamyśle twórców raczej nie ma pełnić takich funkcji: brakuje danych kontaktowych placówek, nie podaje się ich numerów telefonów ani adresów stron internetowych, nie pisze się o zasadach rekrutacji. Sposób funkcjonowania tej książki w lokalnym środowisku wskazuje, że ma ona przede wszystkim charakter pochwalny. Wymienienie wszystkich „zasłużonych” osób staje się kwestią najważniejszą — chodzi o to, aby każdy mógł pokazać rodzinie i znajomym swoje nazwisko i mieć poczucie, że znalazł się w gronie wybitnych postaci.

Funkcja ta jest jeszcze wyraźniej widoczna w przypadku książek o tematyce mniej aktualnej. Publikacja przedstawiająca historię harcerstwa w Pruszkowie²⁹ również składa się w dużej części z list nazwisk: wymienieni są członkowie

²⁶ A. Szafrńska, *W pamięci zapisane. Grodzisk Mazowiecki — wspomnienia różne*, Grodzisk Mazowiecki 2011, s. 2.

²⁷ *Strategia promocji gminy Grodzisk Mazowiecki na lata 2014–2016*, <https://bit.ly/36OlwR3> (dostęp: 25.08.2017).

²⁸ *Oświata grodziska wczoraj i dziś*, red. K. Jezierska et al., Grodzisk Mazowiecki 2013.

²⁹ T. Jaros, *W służbie Bogu i Polsce: z kart historii harcerstwa w Pruszkowie w latach 1911–1939*, Pruszków 2004. Trudno podać, jaki procent całości publikacji zajmują te wycięcia, ponieważ przyjmują one różną formę (wycięcia w tekście ciągłym, wypunktowane listy, podpisy przy zdjęciach); szacuję jednak, że jest to około 40–50%.

wszystkich przedwojennych drużyn, a także obozy letnie i ich uczestnicy. Listy, wyczerpania i enumeracje pełnią w literaturze lokalnej bardzo ważną funkcję i nie mają wartości czysto informacyjnej, sądzę zatem, że tego typu tekstów nie należy pochopnie uznawać za „nieliterackie”. Książki opisane w katalogach bibliotecznych jako „informatory” mogą być tak naprawdę laudacjami miejsc lub instytucji.

Przedstawione statystyki odnośnie do gatunków są, rzecz jasna, bardzo umowne, a przy ich opracowaniu trzeba było brać pod uwagę różnego rodzaju problemy. Zdarza się, że w jednej książce są zamieszczone rozmaite teksty — na przykład w tomie *Milanówek: pamięć i fascynacja*³⁰ zawarto artykuły popularnonaukowe, felietony, biogramy oraz fragmenty pamiętnika. W takich przypadkach starałam się ustalić, jakie gatunki przeważają w antologii i jaką funkcję taki zbiór pełni jako całość. Inne teksty są z kolei trudne do zaklasyfikowania albo też ich opis w katalogach bibliotecznych może budzić zastrzeżenia. Na przykład publikacje nazywane „informatorymi” często nie przekazują zbyt wielu informacji (jak telefony, adresy stron internetowych, godziny pracy urzędów itp.), ale służą skrótowemu przedstawieniu historii miasta i/lub budowaniu jego wizerunku; kreują pewną wizję — na przykład miasta nowoczesnego i tętniącego życiem (jak w przypadku Grodziska) albo eleganckiego, cichego letniska (jak w wypadku Podkowy Leśnej lub Milanówka).

Przedstawione klasyfikacje gatunkowe są zatem bardzo umowne. Komplikuje je jeszcze jedna wyraźnie widoczna tendencja literatury lokalnej — jej zamiłowanie do szerokich, wielogłosowych narracji czy może raczej do tworzenia dzieł ukazujących nie pewien wycinek rzeczywistości, ale jej pełną panoramę. Jest to też cecha, która znacząco odróżnia literaturę lokalną od regionalnej, zwłaszcza od nurtu nowego regionalizmu, który przedstawia miejsca z perspektywy bardzo osobistej, często w migawkowych ujęciach: obraz jednego sklepu, jednej kamienicy czy jednego podwórka zastępuje opis całego miasta, społeczności, epoki³¹. Literatura lokalna częściej niż synekdochę stosuje natomiast enumerację: obraz miasta jest budowany poprzez wyczerpania wszystkich pamiętanych przez autora sklepów, ulic, domów, rodzin; obraz szkoły — przez wyczerpania nazwisk nauczycieli, pracowników, kolegów; opis domu czy kościoła będzie zawierać raczej dokładną ewidencję mebli i sprzętów niż próby uchwycenia ulotnych wrażeń czy atmosfery. Stąd też zapewne wynika szczególna skłonność literatury lokalnej do tworzenia publikacji „encyklopediopodobnych” — dzieł, w których bardzo różnorodny materiał (wspomnienia, opowiadania, anegdota, fragmenty popularnonaukowe) jest zaprezentowany w formie osobnych haseł, czasami uporządkowanych w kolejności alfabetycznej³². Innym przejawem dążenia do przekazania jak najpełniejszego,

³⁰ *Milanówek: pamięć i fascynacja*, oprac. A. Pettyn, Milanówek 2014.

³¹ Por. E. Konopczyńska-Tota, *Od miejsca pamięci do miejsca autobiograficznego. Miasto w prozie Ingi Iwasów*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 3, 2012, s. 109–125.

³² Szerzej omawiam to zagadnienie w artykule *Lokalne „encyklopedie”. Próba rozpoznania zagadnienia na przykładzie literatury Mazowsza Zachodniego*, [w:] *Przyjemność (z) czytania. Pamięci profesora Tadeusza Żabskiego*, red. A. Gemra, Wrocław 2018, s. 307–317.

całościowego obrazu jest spisywanie lokalnych historii „od założenia miasta” do chwili obecnej. Tego typu „panoramyczne” dzieła często będą więc łączyć cechy różnych gatunków albo też fragmenty napisane w różnych stylach i konwencjach.

Wnioski i perspektywy

Zaprezentowane rozważania są jedynie wstępnym omówieniem problematyki literatury lokalnej, jednak nawet te pierwsze, rozpoznawcze badania pozwalają na sformułowanie kilku wniosków. Przede wszystkim liczba lokalnych publikacji wyraźnie wzrasta, wzrasta również liczba zaangażowanych w ich wydawanie instytucji i organizacji. Zainteresowanie tego typu publikacjami jest w miejscowym środowisku bardzo duże; ich nakłady rozchodzą się szybko i w mediach społecznościowych często można znaleźć wpisy osób intensywnie poszukujących książek, których nie mogły lub nie zdążyły kupić podczas lokalnych imprez. Wydaje się też, że można zauważyć coraz większą różnorodność gatunkową lokalnych publikacji — chociaż nadal dominują wśród nich wspomnienia i wydawnictwa jubileuszowe, pojawiają się również fabularyzowane biografie, zbiory fraszek czy bajki.

Aby uzyskać pełniejszy obraz literatury lokalnej, konieczna jest praca na wielu różnych poziomach: zbieranie informacji (brakuje zwłaszcza danych dotyczących nakładów), udoskonalanie klasyfikacji i taksonomii, badania oddziaływań między literaturą lokalną a „ogólnonarodową”, wreszcie lepsze poznanie obiegu, w których funkcjonują tego rodzaju publikacje. Ogromne pole badawcze stanowią zagadnienia lokalnej prasy i innych mediów, zwłaszcza internetu, oraz lokalnych organizacji i ich roli w upowszechnianiu literatury. Ciekawe byłoby również opracowanie zarysu historycznego literatury lokalnej: jakie zmiany zachodziły w jej obrębie? Czy któreś gatunki, tendencje, style, zakresy tematyczne wyraźnie zyskiwały bądź traciły na popularności?

Niektóre wyniki tych rozpoznawczych badań były dość zaskakujące. Zastanawia na przykład niemal całkowity brak wśród lokalnych publikacji książek przeznaczonych dla dzieci i młodzieży, mimo że zarówno w podstawach programowych, jak i statutach szkół i organizacji bardzo często znajdują się zapisy o krzewieniu wiedzy na temat „małej ojczyzny” i postaw lokalnego patriotyzmu. Nie do końca jasne jest, jak pojmują rolę lokalnej literatury władze samorządowe: z jednej strony często finansują one tego typu wydawnictwa i organizują promujące je imprezy, z drugiej zaś nie wspominają o nich w oficjalnych dokumentach, nie przedstawiają wykazów opublikowanych książek, nie oznaczają konsekwentnie wszystkich wydawanych publikacji w ten sam sposób (nazwa urzędu, czcionka, logo bądź jego brak, miejsce zamieszczania takiej informacji w książce).

Badania literatury lokalnej każą wreszcie przemyśleć na nowo lub uzupełnić badania dotyczące obiegu czytelniczego, obiegu literackich i rynku książki w Polsce. Opisanych przez mnie publikacji i obiegu, w których funkcjonują, nie można bowiem zaliczyć do żadnej z kategorii wyróżnionych przez Marcina

Rychlewskiego³³ — trudno byłoby choćby jednoznacznie przypisać je do grupy publikacji komercyjnych bądź niekomercyjnych (niektóre lokalne książki są sprzedawane, inne rozdawane). Lokalne publikacje nie pasują nawet do wstępnego założenia Rychlewskiego, że „obecnie wszelkie książki bez wyjątku, począwszy od powieści, polonistycznych rozpraw teoretyczno-literackich, a na poradnikach i kawalarchach skończywszy, w równym stopniu muszą walczyć w rynkowej batalii o klienta”³⁴ — w ich wypadku bowiem to najczęściej klienci walczą o książki. Można widzieć pewne analogie między literaturą lokalną a opisaną przez Juliana Krzyżanowskiego sytuacją „chłopów piszących wyłącznie dla chłopskiego czytelnika”³⁵, jednak w tym pierwszym przypadku audytorium jest dobierane przede wszystkim ze względu na miejsce zamieszkania i zainteresowanie lokalną tematyką, a nie pochodzenie społeczne czy poziom wykształcenia. Janusz Maciejewski pisał z kolei o „obszarach trzecich” literatury — czyli tych mieszczących się zarówno poza „literaturą piękną”, jak i poza folklorem — i zaliczał do nich przede wszystkim utwory użytkowe i okolicznościowe³⁶, bardzo częste w literaturze lokalnej. Natomiast w ujęciu Rocha Sulimy literatura lokalna byłaby jednym ze zjawisk „folkloropodobnych”, które można uznać za „reakcję wobec zorganizowanych i sterowanych centralnie systemów funkcjonowania treści kulturowych, reakcję na postępujące tendencje instytucjonalizacji obiegu treści kultury”³⁷. Badacz ten wśród takich zjawisk widzi między innymi „poezję samorodną, ludowe pamiętniki, kroniki wsi i zakładów pracy, amatorskie monografie terenowe, piśmiennictwo dokumentalne”³⁸ — czyli dokładnie to, co określiłam w tej pracy mianem „literatury lokalnej”. Trzeba jednak zauważyć, że w obecnych warunkach takie publikacje nie zawsze są sprzeciwem wobec instytucjonalizacji i „centralnego sterowania”. Duża część lokalnych historii powstaje na zlecenie lub z inspiracji władz samorządowych bądź w wyniku realizacji programów finansowanych z funduszy unijnych. Historycy-amatorzy i lokalni poeci chętnie korzystają z instytucjonalnego wsparcia.

Zjawiskami w pewien sposób podobnymi do „literatury lokalnej” mogą być literatura drugiego obiegu oraz *fanfiction*. Jeśli chodzi o pierwszą z nich, podobieństwo polega na pomijaniu „zwykłych” kanałów dystrybucji, zasadniczą różnicę stanowi jednak to, że publikacje lokalne nie powstają jako wyraz sprzeciwu wobec kultury oficjalnej, nie są też zakazywane ani nawet źle widziane przez wła-

³³ M. Rychlewski, *Obiegi wydawnicze a współczesny rynek książki w Polsce*, „Teksty Drukie” 2009, nr 1–2, s. 252–268.

³⁴ *Ibidem*, s. 252.

³⁵ J. Krzyżanowski, *Folklorystyka w nauce o literaturze*, [w:] *Zjazd Naukowy Polonistów. 10–13 grudnia 1958*, red. K. Wyka, Wrocław 1960, s. 83.

³⁶ J. Maciejewski, *Literatura okolicznościowa i użytkowa (zamiast wstępu)*, „Napis” 1994, seria 1, s. 3–4.

³⁷ R. Sulima, *Folklor i literatura. Szkice o literaturze i kulturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 55.

³⁸ *Ibidem*.

dze i instytucje. Z tak zwanymi fanfikami lokalne publikacje wiąże z kolei zaadresowanie do bardzo wyraźnie określonego audytorium, mającego szczegółową wiedzę na temat budowanych w utworach światów (fikcyjnych czy też nie) oraz żywo zainteresowanego rozszerzaniem tej wiedzy. Przywołując jednak wspomniane już rozróżnienie Killingswortha³⁹, wspólnotę odbiorców *fanfiction* należałoby uznać za zbudowaną na zasadzie metafory, podczas gdy lokalne wspólnoty dyskursu organizuje metonimia.

Wydaje się zatem, że badania literatury lokalnej mogą prowadzić nie tylko do drobnych korekt terminologicznych, ale też do szerokich pytań o „twórczość wernakularną” oraz „kulturę amatorów” i jej relacje z „kulturą instytucjonalną”. Trzeba również zauważyć, że samo pojęcie amatora i twórczości amatorskiej zaczyna znaczyć co innego niż 50, a nawet 20 lat temu — mamy tu bowiem do czynienia z amatorami świadomie wybierającymi rodzaj i obieg własnej twórczości. Na terminy twórczości „lokalnej” „amatorskiej”, „okazjonalnej” i przeznaczonej „na domowy użytek” należałoby więc może spojrzeć z zupełnie nowej perspektywy.

Bibliografia

Teksty

- Chmielewski R.J., Kowalczyk J., Sobieraj J., *Ośrodek Armii Krajowej „Gąbka”-„Osa”: Grodzisk Mazowiecki w obwodzie „Bażant”*, [brak wydawcy], Grodzisk Mazowiecki 1991.
- Chmielewski R.J., Kowalczyk J., Sobieraj J., *Ośrodek Armii Krajowej „Gąbka”-„Osa”: Grodzisk Mazowiecki w obwodzie „Bażant”*, wyd. 2 poszerz., Aula–Zarząd Miasta, Podkowa Leśna–Grodzisk Mazowiecki 1994.
- Gozdawa-Gołębiowski J., *Obszar Warszawski Armii Krajowej: studium wojskowe*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992.
- Halaba R., *Z dziejów walk z reakcyjnym podziemiem w woj. warszawskim w latach 1945–1947*, „Notatki Płockie” 6, 1961, nr 20, s. 14–17.
- Jaros T., *W służbie Bogu i Polsce: z kart historii harcerstwa w Pruszkowie w latach 1911–1939*, Stowarzyszenie Szarych Szeregów. Krąg im. Aleksandra Kamińskiego, Pruszków 2004.
- Leszczyński A., *Anatomia protestu: strajki robotnicze w Olsztynie, Sosnowcu i Żyrardowie sierpień–listopad 1981*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006.
- Milanówek — „Mały Londyn”*, oprac. A. Pettyn, Towarzystwo Miłośników Milanówka, Milanówek 2004.
- Milanówek: pamięć i fascynacja*, oprac. A. Pettyn, Towarzystwo Miłośników Milanówka, Milanówek 2014.
- Nowacki Ł., *Legenda o obwołaniu Grodziska miastem z dawnych podań wiernie spisana*, Urząd Miejski, Grodzisk Mazowiecki 2012.
- Oświata grodziska wczoraj i dziś*, red. K. Jezierska et al., Urząd Miejski, Grodzisk Mazowiecki 2013.
- Pettyn A., *Joe Alex dla najmłodszych, czyli — „Makówka z Milanówka”*, „Biuletyn Miasta Milanówka” 2003, nr 9, s. 15.
- Sawicki J.Z., *VII Obwód Okręgu Warszawskiego Armii Krajowej „Obroża”*, PWN, Warszawa 1990.

³⁹ M.J. Killingsworth, *op. cit.*, s. 111–112.

- Skwara M., *Pruszkowscy Żydzi. Sześć dekad zamkniętych zagładą*, Powiatowa i Miejska Biblioteka Publiczna im. Henryka Sienkiewicza, Pruszków 2007.
- Słomczyński M., *Makówka z Milanówka*, Towarzystwo Miłośników Milanówka, Milanówek 2003.
- Sowiński T., *Jedwabna konspiracja: ośrodek Milanówek „Mielizna” w strukturach obwodu Błonie „Bażant” Armii Krajowej*, Burchard Edition, Warszawa 1988.
- Strategia promocji gminy Grodzisk Mazowiecki na lata 2014–2016*, <https://bit.ly/36OlwR3> (dostęp: 25.08.2017).
- Szafrńska A., *W pamięci zapisane. Grodzisk Mazowiecki — wspomnienia różne*, Urząd Miasta, Grodzisk Mazowiecki 2011.
- Śleszyńska W., *Oczy pełne morza: Leonid Teliga i jego miasto — Grodzisk Mazowiecki*, Grodziski Klub Żeglarski, Grodzisk Mazowiecki 2010.
- Ważniewski W., *Na przedpolach stolicy 1939–1945*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1974.
- Wyszyński S.P., *Grodzisk Mazowiecki 1918–1939*, Stefan Paweł Wyszyński, Warszawa-Grodzisk Mazowiecki 2016.

Opracowania

- Benoit W., *Generic Elements in Rhetoric*, [w:] *Rhetorical Criticism. Perspectives in Action*, red. J.A. Kuypers, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2016, s. 64–78.
- Chojnowski Z., *Literaturoznawstwo regionów (w poszukiwaniu skutecznych perspektyw badawczych)*, [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Universitas, Kraków 2012, s. 13–28.
- Foss S.K., *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, Waveland Press, Long Grove 2009.
- Killingsworth M.J., *Discourse Communities: Local and Global*, „Rhetoric Review” 11, 1992, nr 1, s. 110–122.
- Konieczka-Śliwińska D., *Region historyczny w historiografii, dydaktyce historii i edukacji szkolnej. Przegląd stanowisk i propozycji delimitacji*, „Klio” 16, 2011, nr 1, s. 17–42.
- Konopczyńska-Tota E., *Od miejsca pamięci do miejsca autobiograficznego. Miasto w prozie Ingi Iwasiów*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 3, 2012, s. 109–125.
- Krzyżanowski J., *Folklorystyka w nauce o literaturze*, [w:] *Zjazd Naukowy Polonistów 10–13 grudnia 1958*, red. K. Wyka, Ossolineum, Wrocław 1960, s. 59–60.
- Kuźma E., *Współczesny regionalizm jako rodzaj komunikacji literackiej*, „Region Lubelski” 2 (4), 1987, s. 13–29.
- Lichański J.Z., *Badania literatury popularnej. Tezy*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 21–45.
- Maciejewski J., *Literatura okolicznościowa i użytkowa (zamiast wstępu)*, „Napis” 1994, seria 1, s. 3–10.
- Mikołajczak M., *Dyskurs regionalistyczny we współczesnym (polskim) literaturoznawstwie — pytania o status, poetykę i sposób istnienia*, [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Universitas, Kraków 2012, s. 29–50.
- Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Universitas, Kraków 2012.
- Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*, red. Z. Chojnowski, M. Mikołajczak, Universitas, Kraków 2016.
- Rybicka E., *Wprowadzenie. Region — rzeczywistość wyobrażona*, [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Universitas, Kraków 2012, s. 5–10.

- Rychlewski M., *Obiegi wydawnicze a współczesny rynek książki w Polsce*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 252–268.
- Skwarczyńska S., *Regionalizm a główne kierunki teorii literatury*, „Prace Polonistyczne” 1937, s. 7–52.
- Sulima R., *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.
- Szurek A., *Lokalne „encyklopedie”. Próba rozpoznania zagadnienia na przykładzie literatury Mazowsza Zachodniego*, [w:] *Przyjemność (z) czytania. Pamięci profesora Tadeusza Żabskiego*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2018, s. 307–317.

Problems of Research in Local Literature: The Case of Warsaw Suburban Microregion in the Years 1989–2016

Summary

This paper is concerned with ‘local’ literature as different from ‘regional’ one, local literature being addressed to a smaller, inward audience of a local community. The paper presents statistics on the number of books published in Warsaw suburban microregion, their types and genres, as well as on institutions, publishers and sponsors involved in their production. First, preliminary observations show that the number of locally published books increases yearly — this tendency is visible particularly in the last six years. The most popular genres are memoirs and history books, but the scope of local literature is much wider and encompasses such genres as novels, essays, guide books, poetry and many other. Institutions involved in the publishing process are mostly local societies, libraries and town councils and distribution channels comprise mainly local fairs and events, cultural centres, libraries and parish kiosks.

The paper sketches prospects for future investigation in local literature, drawing attention to the problems of taxonomy and new types of relations between author/creator and auditory/consumers.

Izabela Poręba

ORCID: 0000-0002-5223-8470

Uniwersytet Wrocławski

Historia, problematyka i związki studiów postkolonialnych z badaniami kultury popularnej

Słowa kluczowe: ekskorporacja, inkorporacja, kultura popularna, opór, popularność, postkolonializm

Keywords: exportation, incorporation, popular culture, resistance, (the) popular, post-colonialism

Związki kultury popularnej z postkolonializmem dopiero od kilku ostatnich dekad są przedmiotem badania światowej humanistyki. Prekursorskie prace łączące te dwie dyscypliny powstały w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, a wzrost zainteresowania tą tematyką jest związany z konkretnymi inicjatywami naukowymi i miał miejsce na przełomie wieków oraz w rozpoczynającym się millenium. Pierwszymi opracowaniami tego zagadnienia są tematyczny numer czasopisma „Continuum. Journal of Media & Cultural Studies” z 1999 roku (nr 3), zatytułowany *Postcoloniality and Cultural Studies* (Studia postkolonialne i kulturowe), oraz opracowania monograficzne traktujące o kontrkulturowym modernizmie i roli wyobraźni dla rozwoju kulturalnego w nowoczesnym i zglobalizowanym świecie: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Czarny Atlantyk. Nowoczesność i podwójna świadomość, 1993) Paula Gilroya i *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Nowoczesność w zarysie. Kulturowe wymiary globalizacji, 1998) Arjuna Appadura.

Istotny wpływ na wzrost zainteresowania powiązaniem badań nad postkolonializmem i kulturą popularną wywarły rozważania Simona Featherstone’a. W *Postcolonial Cultures* (Postkolonialne kultury, 2005) podkreślił on, że w porównaniu z refleksją na temat wytworów kultury nazwanej przez niego elitarną

(wysoką) teksty kultury popularnej i praktyki codziennego życia nie zyskały odpowiedniej reprezentacji w studiach postkolonialnych¹. W tekście zatytułowanym *Postcolonialism and Popular Cultures* (Postkolonializm i kultury popularne, 2013) badacz zwraca uwagę na performatywne formy kultury popularnej, które także powinny być traktowane jako pełnoprawny (względem innych tekstów literackich) przedmiot badania postkolonializmu.

Potraktowanie sportu, muzyki, tańca i innych kultur performatywnych jako centralnych zagadnień — twierdzi Featherstone — i rozpoznanie zdolności tych macierzystych materiałów do generowania teorii, ale i bycia przedmiotem teoretyzowania, stanowią przeoczone możliwości zainteresowania postkolonialnych studiów, które otwarte są na dialog pomiędzy różnymi dyscyplinami i bogactwem kulturalnej produkcji².

Starania Featherstone'a o wzrost zainteresowania kulturą popularną w obrębie studiów postkolonialnych spotkały się z odpowiedzią ze strony badaczy. W 2008 roku na Uniwersytecie w Otago interdyscyplinarna grupa naukowców Postcolonial Studies Research Network zorganizowała konferencję pod nazwą „Postcolonial Popular Cultures” (Postkolonialne kultury popularne). Wybrane wystąpienia z sympozjum zostały pomieszczone w piątym numerze „Continuum. Journal of Media & Cultural Studies” z 2011 roku z przedmową Vijaya Devadasa i Chris Prentice. Jak podkreślają autorzy owego wprowadzenia, opublikowane teksty nie tylko odpowiadają na potrzebę zapełnienia pewnej luki badawczej wskazanej między innymi przez Featherstone'a, lecz także stanowią rodzaj samokrytyki i refleksji nad dyscypliną³. Celem jest też przedstawienie odpowiedzi na pytanie o znaczenie badania popkultury w ramach postkolonialnej ramy modalnej, „zwłaszcza w okresie gwałtownej komodyfikacji i intensywnego konsumeryzmu”⁴.

¹ S. Featherstone, *Postcolonial Cultures*, Edinburgh 2005.

² W oryginale: „The inclusion of sport, music, dance, and other performance cultures as central concerns, and the recognition of such vernacular materials' capacity to generate theory as well as to be objects of theorizing, present abundant possibilities for a postcolonial studies that is open to dialogue across disciplines and across the varieties of cultural production” — S. Featherstone, *Postcolonialism and Popular Cultures*, [w:] *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, red. G. Huggan, Oxford 2013 [e-book]. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady są mojego autorstwa.

³ V. Devadas, C. Prentice, *Introduction: Postcolonial Popular Cultures*, „Continuum. Journal of Media & Cultural Studies” 2011, nr 5 (25), s. 688. W zakończeniu autorzy precyzują rozpoznanie w następujących słowach: „Celem tego specjalnego numeru na temat »Postkolonialnych kultur popularnych« jest [...] rozpoczęcie debaty na temat związku między studiami postkolonialnymi a badaniami nad kulturą popularną — lub badaniami kulturowymi w ogóle — poprzez postawienie pytań o ich definicje, metody oraz polityczność zarówno instytucjonalnych, jak i tekstowych praktyk w ich ramach” — *ibidem*, s. 692. W oryginale: „The aim of this special issue on »Postcolonial popular cultures« is [...] to open up debate about the relationship between postcolonial studies and popular culture studies — or cultural studies more generally — while posing questions about their definition, methods, and the politics of both their institutional and worldly practices. The essays seek to contribute to this debate and open new grounds for interrogation”.

⁴ *Ibidem*, s. 689. W oryginale: „particularly in a period of rapid commodification and intense consumerism”.

Krótką, ledwie dwudziestokilkuletnią historię związku postkolonializmu z popkulturą można zakończyć przywołaniem tematycznego, czwartego numeru „Postcolonial Studies” z 2015 roku, zatytułowanego *The Subaltern and the Popular* (Podporządkowani i popularność). We wstępie Swati Chattopadhyay i Bhaskar Sarkar zastanawiają się nad związkami studiów kulturowych (w tym nad kulturą popularną) z badaniami grup podporządkowanych (*subaltern*)⁵. Oczywiście wymienione zostały jedynie najważniejsze kamienie milowe w historii zainteresowania postkolonializmu popkulturą — te, które są poświęcone *stricte* badaniu owego związku oraz które wpłynęły na przedmiot rozważań.

Dwa ujęcia kultury popularnej i samej „popularności” (*the popular*) oddziaływały przede wszystkim na nowo utworzony nurt badawczy — podejście Stuarda Halla wyłożone w jego słynnym eseju *Notes on Deconstructing ‘the Popular’* (Przemyślenia na temat dekonstruowania „popularności”, 1981) oraz ujęcie Johna Fiskego przedstawione w książce *Zrozumieć kulturę popularną* (*Reading the Popular*, 1989; wyd. pol. 2010). W pomniejszych kwestiach omówienia kultury popularnej Halla i Fiskego różnią się, bardziej wyraziste są jednak współdzielone przez autorów rozpoznania — zwłaszcza na temat zdolności do subwersywnego wykorzystania kultury popularnej przez jej użytkowników i wytwórców. Aby w pełni pojąć ową zgodność Halla i Fiskego w rozumieniu, czym jest *the popular* i dlaczego w jego działaniu ujawnia się potencjał subwersywny, potrzebne jest przybliżenie obu stanowisk.

Zrozumienie kategorii *the popular*, którą posługują się obaj badacze, wymaga jednak najpierw namysłu nad znaczeniem samego pojęcia i jego ekwiwalencją w języku polskim. Z jednej strony słowo to łączy się z rozpowszechnieniem, powszechnością, z drugiej — konotuje popularność (bycie lubianym przez wielu), ale jest i takie rozumienie, które odnosi się do grupy ludzi (w pewnym stopniu pokrywające się z populizmem): „przeznaczony dla bądź związany ze z w y k ł y m i [wyr. — I.P.] ludźmi, nie specjalistami czy ludźmi wyedukowanymi”⁶. O ile więc można w polskim słowniku odszukać ekwiwalenty wszystkich znaczeń, to — jak przekonują choćby autorzy *Cambridge Dictionary* — tylko dla jednego z nich (*many people*) zarezerwowany jest osobny leksem („powszechny”), dla nazwania dwóch kolejnych (*liked; general*) używane jest słowo „popularny”⁷. Podobnie, choć z wartymi odnotowania różnicami, *the popular* jest definiowane w słowniku *Collins*, pod redakcją Arlety Adamskiej-Sałaciak, gdzie w nawiasie, oddzielone przecinkami, wyróżnia się różne znaczenia pojęcia w języku angielskim; po nawiasie zaś podawany jest polski ekwiwalent. W odniesieniu do omawianego terminu wyróżnione zostały trzy polskie leksemy (o jeden więcej niż w słowniku

⁵ Zob. S. Chattopadhyay, S. Bhaskar, *Introduction: The Subaltern and the Popular*, „Postcolonial Studies” 2005, nr 4 (8), s. 357–363.

⁶ W oryginale: „for or involving ordinary people and not specialists or people who are very educated” — *Popular*, [hasło w:] *Cambridge Dictionary*, <https://bit.ly/3eT4ciz> (dostęp: 19.11.2020).

⁷ *Ibidem*.

Cambridge), odnotowano też bardziej zniuansowane formy w języku angielskim: „(well-liked, fashionable, non-specialist) popularny; (general) powszechny; (POL: movement, cause) (ogólno)społeczny”⁸. Wydaje się, że ze wszystkich zaproponowanych przez Halla pojęć użyciu *the popular* najbardziej odpowiadają nie te znaczenia, które w słowniku *Collins* zostały oddane za pomocą słowa „popularny”, lecz raczej pozostałe („powszechny”, „ogólnospołeczny”) — konotujące z jednej strony pewną wspólnotowość, z drugiej — swego rodzaju ruch, obejmujący wielu, zakrojony na szeroką skalę. W obliczu tych językowych i przekładowych niejednoznaczności⁹ samo sformułowanie „popularny” na określenie „kultury” wydaje się wskazywać najpierw nie te ze znaczeń, które odgrywają w wypadku tego terminu najważniejszą rolę¹⁰.

Definiując *the popular*, Hall podkreśla, że kulturę wytwarzają trzy ośrodki, których relację określa jako dialektyczną — *the popular* jest więc polem walki klasowej, ponieważ uosabia sprzeczne interesy klasowe: klas rządzących, biednych (*the poor*) oraz klas robotniczych (*the labouring classes*). W interesie klas rządzących jest potwierdzanie porządku, który sankcjonuje samą hierarchię klasową. Jest to możliwe przez nauczanie i moralizowanie za pomocą sztuki oraz tworzenie obrazów odzwierciedlających klasową strukturę społeczeństwa (choć karnawalistyczne idee świata *à rebours* są też znane, to wyjątek — jak w Agambenowskim rozumieniu prawa — zdaje się potwierdzać regułę). Ludzie, lud, biedni, jak określa Hall tych, którzy poszukują możliwości oporu czy walki, swoje interesy wypowiadają w ramach kultury popularnej. Właśnie w odniesieniu do ludu ujawniają się nieprzekładalne dwuznaczności terminu *the popular*, które w tym kontekście ma konotować przede wszystkim ludowość (ludyczność) i tradycję. Utożsamienie

⁸ *Popular*, [hasło w:] *Collins: English-Polish Dictionary*, red. A. Adamska-Sałaciak, Warszawa 2007, s. 336. Skrót „POL” informuje, że znaczenie słowa związane jest z polityką; zob. *ibidem*, s. VI.

⁹ Problemy z niejednoznacznością nazwy dyscypliny łączą badania kultury popularnej i studia postkolonialne. To jednak nie miejsce, aby omawiać dyskusję teoretyków postkolonializmu na temat problemów z tym pojęciem (zob. np. D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 33–55; A. Loomba, *Kolonializm/postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Poznań 2011, s. 17–34), ale warto zauważyć, że z tym fundamentalnym zagadnieniem mierzą się przedstawiciele obu nurtów badawczych.

¹⁰ Krzysztof Dmitruk, przyjmując za podstawę rozważań o terminologicznych nieściśłościach kultury popularnej nie językowe niuansy, a historię recepcji i krytyki pojęcia oraz jego *habitus* w naukoznawczym ujęciu zjawiska w innych krajach, przekonuje, że odpowiednim określeniem w miejsce „popularności” byłoby słowo „trywialny”. Wiąże znaczenie tego wyrazu z łacińskim źródłosłowem (*trivialis* — ‘znajdujący się na skrzyżowaniu dróg’) i wyraża żal z powodu silnego nacechowania przymiotnika „trywialny” w polszczyźnie (powtarzalny, kliszowy, banalny); zob. *idem*, *Kultura popularna — obieg — literatura*, „Literatura i Kultura Popularna” 2, 1992, s. 24. Przywołuję stanowisko Dmitruka, żeby ukazać, że samo określenie było komentowane przez badaczy kultury popularnej — wskazywano jego nieprecyzyjność i konieczność każdorazowego semantycznego wypełniania pojęcia, ale ze względu na jego rozpowszechnienie (i nienacechowanie pejoratywne) termin zdawał się operatywny.

tradycji z konserwatywnym kulturowaniem przeszłości, brakiem wynalazczości w powtarzaniu przeszłych form czy anachronizmem Hall postrzega jako niezrozumienie (*misinterpretation*) owej kultury i jej subwersywnego potencjału¹¹. Marksistowski socjolog twierdzi, że „badanie kultury popularnej powinniśmy zawsze zaczynać w tym punkcie: od podwójnej stawki kultury popularnej, podwójnego ruchu powstrzymywania (*containment*) i oporu (*resistance*), który zawsze i nieodłącznie jest w nią wpisany”¹². Owa walka kulturowa w obrębie *the popular* może przybierać różne formy: „włączenie (*incorporation*), zakłócenie (*distortion*), opór, negocjacje (*negotiation*), odzyskiwanie (*recuperation*)”¹³. Kultura popularna jest więc polityczna — może konkretne polityki (klasowe) potwierdzać bądź występować przeciwko nim. Znaczenie tego zjawiska podkreślają Jayson Harsin i Mark Hayward, twierdzący, że kategorie opisu kultury popularnej Halla są operatywne i we współczesnych badaniach kulturowych. Badacze piszą: „polityka rzadko wydarza się (*happens*) bez kultury popularnej, ponieważ kultura jest jedną z modalności, w ramach której *the popular*, jako konstytutywne oblicze politycznych aktorów i działań, zyskuje materialność (*is made material*)”¹⁴.

Fiske również dostrzega dialektyczne napięcie wpisane w kulturę popularną i możliwość jej wykorzystania przez odbiorców-wytwórców — afirmuje kulturę popularną jako przestrzeń protestu, a równocześnie odslania fakt, że środki wykorzystywane w ramach owej negacji pochodzą nie skądinąd, jak z negowanego porządku (porządku, w ramach którego są oni przedstawieni jako podporządkowani, pozbawieni władzy), jako że zarządzany jest on podług interesu kapitału i tych grup, które ów kapitał posiadają i upostaciowują. W *Zrozumieć kulturę popularną* pisze on o dwóch zjawiskach — ekskorporacji i inkorporacji — z których jedno pociąga za sobą drugie, chociaż służą one odrębnym interesom. Pierwsze występuje przeciwko kapitałowi i dominującemu sposobowi organizacji społecznej, politycznej, ideologicznej itd.; drugie karmi ów kapitał, sprowadza protest do utowarowionej formy. Ekskorporację Fiske definiuje jako „proces, w którym grupy podporządkowane tworzą własną kulturę na podstawie zasobów i towarów dostarczanych im przez system rządzący”, w związku z czym swoją uwagę badacze kultury popularnej powinni kierować nie na „rzeczy wykorzystywane” przez podporządkowanych, a na „sposób ich wykorzystania”¹⁵. Inkorporacja jest z ko-

¹¹ S. Hall, *Notes on Deconstructing 'the Popular'*, [w:] *People's History and Socialist Theory*, red. R. Samuel, London-Boston-Henley 1981, s. 227.

¹² *Ibidem*, s. 228. W oryginale: „In the study of popular culture, we should always start here: with the double-stake in popular culture, the double movement of containment and resistance, which is always inevitably inside it”.

¹³ *Ibidem*, s. 236.

¹⁴ J. Harsin, M. Hayward, *Stuart Hall's "Deconstructing the Popular": Reconsiderations 30 Years Later*, „Communication, Culture & Critique” 6, 2013, nr 2, s. 203. W oryginale: „politics rarely happens without popular culture because culture is one of the modalities where the popular, as a constitutive site of political actors and actions, is made material”.

¹⁵ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 18.

lei stosowaną przez producentów kultury strategią „powstrzymywania lub ograniczania (*containment*)”¹⁶.

Przykład podany przez Fiskego doskonale obrazuje sposób działania obu mechanizmów — odbiorca kultury w formie protestu przeciwko zunifikowanej, taśmowej produkcji odzieży i równie jednorodnej co zmiennej modzie postanawia zdezelować nowe džinsy — miejscami je podrzeć, miejscami uciąć, przetrzeć i pobrudzić (ekskorporacja); popularność owego rozmyślnego działania dostrzegają producenci odzieży, którzy rozpoczynają masowy wyrób wypranych, przetartych i dziurawych spodni (inkorporacja). Utowarowienie protestu konsumentów oznacza, jak zauważa badacz, wcielenie ich oporu w obręb dominującego porządku, „co stanowi jednocześnie próbę »odarcia« ich [podartych džinsów — I.P.] z jakichkolwiek opozycyjnych znaczeń”¹⁷.

Zarówno w ujęciu Fiskego (odwołującego się do analizy relacji między klasą a kulturą Pierre’a Bourdieu i koncepcji taktyk oporu w codzienności Michela de Certeau), jak i Halla kultura popularna wytwarza się w warunkach podporządkowania się dominującemu systemowi, które to warunki odbiorcy pragną przekroczyć. System opierający się na systematycznym ubezwłasnowolnianiu okazuje się nie pozbawiać własnej woli tych, którzy z podanych do afirmacji środków potrafią wytworzyć kontradyskurs.

O kontradyskursywnych praktykach, które wyzyskują środki systemowe do krytyki samego systemu, pisze de Certeau. W książce *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania* (*L’invention du quotidien*, t. 1. *Arts de faire*, 1990) ustanawia perspektywę, w której kulturę popularną waloryzuje pozytywnie. Konsumpcję opisuje jako rodzaj produkcji (sensów, działania — nie towarów, dóbr), taki sposób użycia kultury, który nie został przewidziany przez samego twórcę/producenta. Niewytwarzane są nowe (własne) produkty, zamiast tego użyte zostają elementy obowiązującego porządku (na przykład miejsca, języka), co de Certeau nazywa kłusownictwem czy przechwyceniem (*détournement*)¹⁸, podczas gdy w innych miejscach charakteryzuje ów sposób działania jako podstęp, sztuczki czy drogi w poprzek¹⁹. Logika oporu w ujęciu autora *Wynaleźć codzienność* wygląda następująco: konsumenci dostosowują środki i swoje możliwości działania (w tym reprezentacji politycznej czy świadomości) do dominującego systemu poprzez różnego rodzaju taktyki, gry, podstęp, żarty. Tę logikę de Certeau przyrównuje do różnicy między systemem językowym i teoretyczną wiedzą na temat budowy zdań a aktem mówienia, w którym każdorazowo realizują się tylko wybrane ele-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 27, 32.

¹⁹ *Ibidem*, s. 23–24.

menty systemu²⁰. Cztery cechy modelu wypowiedzenia korespondują z opisanymi przez historyka sposobami działania:

1. Realizacja systemu językowego przez wypowiedź (*un dire*) aktualizującą jego potencjał [...].
2. Zawłaszczenie języka przez mówiącego, który się nim posługuje.
3. Ustalenie współmówcy [...], a więc zawiązanie obopólnej umowy lub alokacji [...].
4. Ustanowienie teraźniejszości przez akt mówiącego „ja” i jednocześnie [...] porządkowanie czasowości [wyr. oryg.]²¹.

Czy jednak opór odbiorców kultury popularnej rzeczywiście jest autonomiczny i w pełni subwersywny, niezależny²² od podważanego systemu (jak w ujęciu Fiskego czy de Certeau)? Czy może w logikę systemu wpisane są działania na pozór sprzeczne z jego interesem? Czy system potrzebuje sprzeciwu wobec siebie? Twierdząco na to pytanie odpowiadają Jean Baudrillard w książce *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury* (*La société de consommation, ses mythes, ses structures*, 1970) oraz Fredric Jameson w *Postmodernizmie, czyli logice kulturowej późnego kapitalizmu* (*Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991) — przywołanie perspektyw odmiennych od dotychczasowych wydaje się tu ważne. Zasadniczo problem polega nie na tym, że kontrkulturowe formy sprzeciwu są „potajemnie rozbrajane i wchłaniane na powrót przez system” (tak jak zniszczone dżinsy u Fiskego poprzez inkorporację), a na tym, że „ich [różnych form opozycji kulturowej — I.P.] istnienie było już z góry założone jako nieodłączny element późnego kapitalizmu”²³.

Jameson w swojej analizie postmodernizmu przytacza rozpoznania Baudrillarda, który sformułował swoje tezy w radykalniejszej postaci. Francuski socjolog uważa bowiem, że złudzeniem jest przekonanie, iż możliwa jest zmiana systemu przez „zmodyfikowanie jego treści”, ponieważ „wszystkie tego rodzaju roszczenia zostają powoli, lecz skutecznie, podjęte i zrealizowane przez sam system, tym samym wymykając się tym, którzy czynią z nich program polityczny”²⁴. Dla Baudrillarda jedyna nieutopijna możliwość zmiany tkwi nie w modyfikacji treści sy-

²⁰ *Ibidem*, s. XXXVII.

²¹ *Ibidem*, s. 34.

²² Oczywiście wspomniany został rozważany przez Fiskego rodzaj wtórnej zależności — elementy sprzeciwu mogą być zawłaszczone przez system oraz dialektyczny charakter napięć między obowiązującym porządkiem (jego potwierdzeniem) a oporem wobec niego, o czym pisał Hall. Zasadne jest jednak pytanie, czy sam akt sprzeciwu nie jest wpisany (przewidziany, a w pewnej mierze nawet pożądany) przez system.

²³ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Piłaza, Kraków 2011, s. 48, 162. O procesie konsumowania gestów oporu przez kulturę funkcjonującą jak inne towary w kapitalistycznych społeczeństwach zob. N. Brown, *Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism*, Durham-London 2019, s. 182.

²⁴ J. Baudrillard, *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 57. Sama popkultura sięga do podobnych tematów, czego przykładów dostarcza choćby serial *Czarne lustro* w reżyserii Charliego Brookera (*Black Mirror*, Wielka Brytania 2011–2019), w którym alternatywne przyszłości i technologie okazują się dystopijne. Fatalizm tej wizji i uwewnętrznienie logiki systemu będące udziałem bohaterów serialu omawia Agata Sikora, *Pa-*

stemu (obrazów kulturowych, systemu wartości, reprezentacji), a w odrzuceniu systemu *per se*. To dlatego dla autora *Spoleczeństwa konsumpcyjnego...* logiczną — choć radykalną — hipotezą jest stwierdzenie, że wzrost (dyskurs o rozwoju, dobrobycie, wroście PKB) jest elementem strategicznym dla podtrzymania nieegalitarnego systemu społecznego, a świadczenia opiekuńcze państw umacniają różnice społeczne, zamiast je niwelować²⁵. Baudrillard zauważa, że „nieliczne symptomy demokratyzacji [funkcjonują] jako niezbędne alibi [wyr. oryg.] dla sprawnego funkcjonowania i wydolności systemu”²⁶ — tak jak opowieść o kontrkulturze byłaby alibi dla kultury dominującej.

Dwa uzupełniające się stanowiska wobec *the popular* (Fiske, Hall) stoją u podstaw wielu ze wspomnianych w krótkim historycznym zarysie prac wiążących z sobą narzędzia teorii kulturowej (zwłaszcza w zakresie badania kultury popularnej) i studiów postkolonialnych²⁷. Ich echa można też rozpoznać w pracy Anji Mrak *Popculture in Postcolonial Literature: Motifs of Popular Culture in Arundhati Roy's "The God of Small Things" and Eden Robinson's "Monkey Beach"* (Popkultura w postkolonialnej literaturze. Motywy kultury popularnej w *The God of Small Things* Arundhati Roy i *Monkey Beach* Eden Robinson, 2015). Badaczka twierdzi, że motywy kultury popularnej pozwalają na umieszczenie postaci Innego (Obcego) w tekście, a także — ze względu na ideologiczny charakter — mają subwersywny potencjał (możliwość naruszenia opozycji między centrum

noptykon zamkniętej wyobraźni, [w:] *Oświecenie, czyli tu i teraz*, red. Ł. Ronduda, T. Szerszeń, Kraków-Warszawa 2021, s. 161–182.

²⁵ Zob. J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 26–27, 52.

²⁶ *Ibidem*, s. 53.

²⁷ Pozwolę sobie przywołać omówienia tych związków w polskim literaturoznawstwie — oba raczej mało znaczące w obrębie całych prac, ale warte odnotowania. Pierwszym przykładem jest artykuł Magdaleny Roszczyńskiej *Badania literatury popularnej w Polsce w perspektywie zwrotu topograficznego*, w którym autorka proponuje trzy strategie narracyjne wykorzystywane przez twórców literatury popularnej. Każda z nich służy do „ustanowienia hegemonii podmiotu autorskiego”; szczególnie związana z problematyką postkolonializmu jest ta konwencja, która polega na tworzeniu iluzji dokumentaryzmu, co pozwala w pozornie neutralnej ideologicznie ramie modalnej przemycić pewien obraz rzeczywistości, na przykład w relacjach podróżniczych — tych pamiętnikarskich i tych przygodowych — z Afryki (zob. *eadem*, *Badania literatury popularnej...*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Wrocław 2014, s. 52–53). Przykładu powiązania postkolonializmu i popkultury na gruncie polskiego literaturoznawstwa może dostarczyć także artykuł Krzysztofa Krasuskiego *Jeszcze o postkolonializmie w literaturze*. Autor postuluje zbadanie na polskim materiale literackim chociażby zjawiska neosocrealizmu (które to miałyby się objawiać w postaci „firtu z socrealizmem [...] przez kulturę popularną”; zob. *idem*, *Jeszcze o postkolonializmie...*, „Konteksty Kultury” 9, 2012, s. 157), a kulturę popularną z postkolonializmem wiąże bezpośrednio w abstrakcie (*sic!*), stwierdzając, że „gwałtowne reakcje na te estetyki [realizmu socjalistycznego, neosocrealizmu — I.P.], ale również funkcjonująca nostalgia czy też popkulturowa trywializacja tworzą postkolonialny styl literackich wypowiedzi” — *ibidem*, s. 160. Abstrahując od pejoratywnego nacechowania tej „popkulturowej trywializacji”, badacz wiąże postkolonialność utworów literackich z wtórnością, trywialnością i nostalgiczością, co wyrwane z kontekstu wydaje się kontrowersyjne.

a peryferiami)²⁸. Pełen stereotypów, uprzedzeń i klisz obraz mniejszości jest charakterystyczny dla dominującego, centralnego systemu. Za pomocą różnych taktyk, które wymienia Mrak: „użycia specyficznych tematów i motywów, parodii zachodniego kanonu literatury, transformacji europejskich gatunków i form, hybrydyczności, innowacyjnych technik i natywnych form literackich”²⁹, reprezentacja subalternów może zostać skompromitowana lub choćby podana w wątpliwość.

Na przykładzie jednej z wymienionych przez badaczkę strategii pisania — parodii kanonu — można w niewyzyskany jeszcze w niniejszym artykule sposób zobrazować współzależność między kontestacją *status quo* a jego potwierdzeniem. Kanon nie istnieje bez form kontr- i niekanonicznych, a im mniej odczuwalna staje się negocjacja owej względnie stałej struktury, jaką jest kanon, tym bardziej kosztownie on i staje się nieproduktywny jako podstawa przyszłych utworów. Trafny opis tego zjawiska konstruuje Itamar Even-Zohar: „wydaje się, że w sytuacji, kiedy nie istnieje żadna »subkultura« (literatura bądź sztuka popularna, »kultura niska« w jakimkolwiek znaczeniu itd.) lub też gdy wywieranie faktycznej presji na kulturę skanonizowaną nie jest dopuszczalne, ta ostatnia ma niewielką szansę na zachowanie witalności”³⁰. I w ramach tego zjawiska, jakim jest konstruowanie i kultywowanie kanonu, zachodzi więc relacja podobna do opisanej przez Fiskego w odniesieniu do spranych dzinsów — kanon, żeby się rozwijać, musi nieustannie żyć z antykanonem³¹ (i ten kanon trawić; rzecz jasna odpadki, jakie są w tym procesie wytwarzane, nie pozostaną na długo w pamięci kultury, o czym pisał chociażby David Damrosch³²). Zazębiające się procesy eksportacji i inkorporacji mogą zatem charakteryzować nie tylko partykularne elementy popkultury, lecz także makrostruktury, polisystemy, by posłużyć się określeniem Evena-Zohara. Sam kanon wreszcie — emanacja centralnego dyskursu kulturowego — konstruowany jest najczęściej przez klasy dominujące (społecznie, politycznie, ekonomicznie), a jego zawartość odzwierciedla i umacnia ideologię działającą w ich interesie.

²⁸ A. Mrak, *Popculture in Postcolonial Literature: Motifs of Popular Culture in Arundhati Roy's "The God of Small Things" and Eden Robinson's "Monkey Beach"*, [w:] *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. M. Kocot, K. Szafraniec, Łódź 2015, s. 110.

²⁹ *Ibidem*, s. 109. W oryginale: „the use of specific themes and motifs, the parody of the Western literary canon, the transformation of European genres and forms, hybridity, innovative techniques, and native literary forms”.

³⁰ I. Even-Zohar, *Teoria polisystemów*, przeł. K. Lukas, „Przestrzenie Teorii” 7, 2007, s. 355.

³¹ Antykanon zwykle opisywany jest nie jako to, co warunkuje istnienie samego kanonu, lecz raczej to, co ów kanon podaje w wątpliwość. Tak o kanonie pisze Bogusław Bakula: „znajduje opozycję w antykanonie jako obrazie wypychanym poza główną płaszczyznę esencjonalności, lub do niej niedopuszczanym, a wówczas rywalizującym z kanonem, dekonstruującym kanon w sporze o własną pozycję w kulturze” — *idem*, *Kanon, antykanon, postkanon w dyskursie o tożsamości kultur w Europie Środkowej i Wschodniej (1991–2011)*, „Porównania” 9, 2011, s. 22.

³² Zob. D. Damrosch, *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, 370–371.

Czy antykanon jest w stanie rzeczywiście zakwestionować tę logikę, czy raczej jest gestem pozornego oporu? Barbara Hernstein Smith pisze, że utwory składające się na kanon nie znalazłyby tam miejsca, gdyby „r a d y k a l n i e niweczyły interesy klasy dominującej lub skutecznie obalały ideologie, które je podtrzymują [wyr. oryg.]”³³. Badaczka pokazuje jednak, że twórczość ludowa, folklor, taki jak dziecięce piosenki i gry słowne, powiedzenia, przysłowia i opowieści, przetrwały do naszych czasów niezależnie od tego, że nie zostały skanonizowane na akademii. Być może właśnie dlatego w tym, co ludowe, należy szukać możliwości radykalnego i skutecznego kontrdyskursu czy autentycznie alternatywnych ideologicznych projektów. Czy te same możliwości wytwarza kultura popularna?

W świetle dotychczasowych ustaleń w pełni widoczne jest już, że działanie kultury popularnej jest zależne od istnienia pewnego napięcia między dominującymi i peryferyjnymi formami, między wytwórcami (inaczej producentami) owej kultury a jej odbiorcami (konsumentami). Właśnie dlatego tak istotne jest, aby uwzględnić walkę o pole dyskursywne także w omawianiu popkultury w literaturze postkolonialnej. Zasadne są jednak pytania o możliwość transpozycji kategorii *the popular* (która została ustanowiona w odniesieniu do kultur rozwiniętych technologicznie, kapitalistycznych, o wyraźnym podziale klasowym bądź podziale, który odżegnuje się od pojęcia „klasy”, by mówić o rolach/pozycjach społecznych, stanach lub relacji nadrzędność–podrzędność, większość–mniejszość) do charakterystyki społeczeństw i kultur postkolonialnych.

Owego przeszczeptu, jak już zostało to odnotowane, dokonywano w obrębie badań kulturowych. Czy słusznie? Wartą przywołania odpowiedź na to pytanie formułuje Kwame Anthony Appiah w artykule *Postmodernizm, postkolonializm. O różnicy w przedrostku (Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?)*, 1991; wyd. pol. 2008): „w Afryce rozróżnienie pomiędzy wysoką i masową kulturą, o tyle, o ile ma ono w ogóle sens, generalnie odpowiada rozróżnieniu na konsumentów kultury z formalnym wykształceniem w stylu zachodnim i konsumentów bez takiego wykształcenia”³⁴. Wniosek wynikający z tego rozpoznania Appiah przedstawia dalej: „opozycja między wysoką i masową kulturą zachodzi jedynie w obszarach, gdzie w znaczącym stopniu i s t n i e j e [wyr. — I.P.] formalna edukacja w stylu zachodnim”³⁵, a forma kulturowa, w której owe rozróżnienia najmocniej dywersyfikują style odbioru, to afrykańska literatura tworzona w językach europejskich.

O praktykach wytwarzania kultury popularnej amerykańsko-ghański filozof pisze także w kontekście popkultury jako nieświadomej własnej postkolonialności (przypomnijmy, że tekst ukazał się w 1991 roku) i niewykraczają-

³³ B. Hernstein Smith, *Przygodność wartości*, przeł. A. Preis-Smith, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004, s. 252.

³⁴ K.A. Appiah, *Postmodernizm, postkolonializm. O różnicy w przedrostku*, przeł. D. Kołodziejczyk, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 152.

³⁵ *Ibidem*, s. 152–153.

cej poza kolonialność. „Można nawet powiedzieć — stwierdza Appiah — że znakiem kultury popularnej jest to, że jej zapożyczenia z międzynarodowych form kulturowych są znacząco niewrażliwe na kwestie neokolonializmu lub »kulturowego imperializmu«”³⁶. Teoretyk kultury podkreśla, że te kwestie zwykło się ignorować lub nie przydawać im odpowiedniej wagi. Gdyby jednak przyrzec się uważnie tej znamiennej obserwacji, z całą mocą powróci raz już postawione pytanie: czy opis *the popular* jest aplikowalny do literatury (kultury) postkolonialnej? Skoro w (post)kolonialnych kulturach nie zawsze rozróżnialna jest ludowa, popularna i wysoka forma produkcji kulturalnej — a przynajmniej nie tam, gdzie nieimputowany jest europejski sposób postrzegania tych zjawisk — czy zasadne jest dopasowywanie zjawisk naturalnie koegzystujących do istniejących, zachodnich typologii i dzielenie owej jedni (tuszowanie wyjątków, wyjaskrawianie granic itp.)? Wreszcie, skoro kultura popularna, jak twierdzi Appiah, jest nieświadoma siebie, swojego uwikłania w globalizację (oczywiście rzecz sprowadza się do odbiorców i wytwórców tej kultury, nie do sprawczości kultury *per se*), to nie można wskazać w niej owego nieodzownego napięcia między systemem dominującym czy kanonem a kontestującymi ów system (a wraz z nim polityczne i ideologiczne dogmaty) odbiorcami³⁷. Przyczyną nie jest tym razem sugerowana wcześniej przez Evena-Zohara immanentna właściwość systemu kulturowego, której zasadą jest uniemożliwiać opór (na przykład przez instytucjonalne formy cenzury), a brak samowiedzy o własnym uwikłaniu w relacje podporządkowania. Dlatego też Appiah sugeruje, że jedynie afrykańska literatura pisana w zachodnich językach (czyli tworzona przez intelektualistów afrykańskich, którzy odebrali edukację na europejskich uniwersytetach) może być określana jako postkolonialna³⁸.

Na ponawiane pytanie o możliwość badania literatury postkolonialnej za pomocą kategorii popkultury można więc odpowiedzieć twierdząco, z tym zastrzeżeniem, że obszar owej kultury popularnej trzeba zakreślić względnie rygorystycznie — zgodnie z zaproponowanym przez Appiaha rozumieniem, które mam na myśli, gdy posługuję się w dalszej części artykułu terminem „literatura postkolonialna”. Próby transponowania kategorii opisu *the popular*, w teorii neutralnej

³⁶ *Ibidem*, s. 153.

³⁷ W innym szkicu Appiah przekonuje, że nawet jeśli kultura popularna wykorzystuje formy kulturowe, których pochodzenie można określić jako afrykańskie, to formy te nie są tradycyjne czy prekolonialne, czego przykładem czyni muzykę *high-life*. Zob. *idem*, *Out of Africa: Topologies of Nativism*, [w:] *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, red. T. Olaniyan, A. Quayson, Malden-Oxford-Victoria 2007, s. 244.

³⁸ K.A. Appiah, *Postmodernizm, postkolonializm...*, s. 153. Dziękuję recenzentowi mojego artykułu za zwrócenie uwagi na to, że sam Appiah należy właśnie do tej grupy intelektualistów — studiował w Bryanston School i Clare College (Cambridge), wykładał na zachodnich uczelniach, na przykład Uniwersytecie Cornella, Yale, Harvarda czy Princeton — i sugestię, że z tej biograficznej perspektywy można w nowym świetle ujrzyć jego zastrzeżenie. W dalszej części artykułu przyjmuję sugestię Appiaha, że kulturę afrykańską powstającą w rdzennych językach należałoby określać raczej jako „ludową”.

badawczo, na grunt produkcji kulturalnej Afryki *in extenso*, niezależnie od indywidualnych dla poszczególnych państw sposobów organizacji gospodarczej czy politycznej, powinny być widziane jako szkodliwe, jeśli nie kolonizujące. Współczesna afrykańska literatura postkolonialna nie tylko jest świadoma swojej postkolonialności, lecz także równie świadomie wyzyskuje intertekstualne odwołania do kultury popularnej, aby negocjować pozycję w obrębie większościowego systemu (kanonu czy list bestsellerów). W kolejnych zdaniach omawiam sposób przedstawienia popkulturowych bohaterów w twórczości Alaina Mabanckou, co może posłużyć za dowód wskazywanej samoświadomości twórców postkolonialnych.

Intertekstualne odwołania do kultury popularnej w powieściach tworzonych w języku francuskim przez Mabanckou — pisarza, wykładowcę na Uniwersytecie Kalifornijskim, urodzonego w 1966 roku w Republice Konga — można pogrupować w kilka kategorii tematycznych. Dotyczą one: bohaterów popkultury, muzyki popularnej (jazzu³⁹), sportu (boks; zwłaszcza legendarnego pojedynku Muhammada Ali i George'a Foremana⁴⁰) i afrykańskich legend⁴¹. Z bohaterów najczęściej przywoływani są komiksowi superbohaterowie i protagoniści, którzy w powieściach Mabanckou symbolizują nieprzemijalność i sławę. To dlatego jedna z postaci wykreowanych przez pisarza, dziecięcy narrator *Jutro skończę dwadzieścia lat* (*Demain j'aurai vingt ans*, 2010; wyd. pol. 2012), wyjaśnia: „nieśmiertelny to taki ktoś jak Spider-Man, Lucky Luke, Tintin albo Superman, którzy nigdy nie umierają”⁴². Owe postaci stają się wzorem do naśladowania dla młodego Michela, który stwierdza wprost: „tak, jestem jak Superman, Hulk, Asterix albo Obelix, jak Spider-Man, jak Tarzan albo jak Lucky Luke”⁴³. Wzorce kulturowe wprost wpływają na relację Michela z Karoliną, która pewnego dnia oświadcza mu, że od tej pory będą małżeństwem. Ich zabawy polegają na odtwarzaniu typowych rozmów i zachowań dorosłych: od karmienia pociech (lalek) i martwienia się o ich niepewną przyszłość, udawania, że patyk i pusta szklaneczka to papieros i kukurydziana wódka, po — co szczególnie ciekawe w kontekście wpływu kultury popularnej na ich postępowanie — rozmowy o tym, jak powinno się wyznawać miłość i jak na takie wyznanie odpowiadać⁴⁴. Karolina wykrzykuje więc, poirytowana nieporadnością Michela: „chcę, żebyś mnie kochał jak czerwony pięciosobowy

³⁹ Zob. np. opis muzyków jazzowych i przyczyn, dla których tworzyli w: A. Mabanckou, *Kielonek*, przeł. J. Giszczak, Kraków 2008, s. 143–144.

⁴⁰ A. Mabanckou, *Jutro skończę dwadzieścia lat*, przeł. J. Giszczak, Kraków 2012, s. 162–164.

⁴¹ A. Mabanckou, *Zwierzenia jeżozwierza*, przeł. J. Giszczak, Kraków 2015. Upostaciowaniem owych legend jest sam narrator powieści — tytułowy jeżozwierz (zwierzęcy sobowtór człowieka) — oraz konkretne wątki fabularne, na przykład „próba truchła”, czyli rytuał funeralny, kiedy to nieboszyk ułożony w trumnie, kierując tragarzami, doprowadza żałobników do osoby, która przyczyniła się do jego śmierci; zob. *ibidem*, s. 119–125.

⁴² A. Mabanckou, *Jutro skończę dwadzieścia lat...*, s. 13.

⁴³ *Ibidem*, s. 37.

⁴⁴ Wzorcami, którymi inspiruje się Karolina, są prawdopodobnie komedie romantyczne bądź telenowele. W powieści nie poznajemy konkretnych tytułów, ale dowiadujemy się, że chodzi właś-

samochód, którym będziemy jeździli, my, dwójka naszych dzieci i nasz biały piesek”, na co, ku zadowoleniu swej „żony”, bohater odpowiada: „tak, kocham cię jak czerwony pięcioosobowy samochód”⁴⁵.

Nie zawsze jednak wzorce kultury popularnej są przyjmowane przez bohaterów Mabanckou bezkrytycznie, bez namysłu nad warunkami, w których powstały owe komiksy, i nad tym, jakie miejsce w ich ramach wyznacza się (jeśli w ogóle) czarnoskórym bohaterom oraz na ile owa reprezentacja jest zgodna z rzeczywistością⁴⁶. Najpełniejszy wyraz przemyśleń tego rodzaju znajduje się w monologu narratora powieści *Black Bazar* (2009; wyd. pol. 2010), francuskiego imigranta:

To ja uświadomiłem jej [ekszdziejczynie — I.P.], że muskularny Tarzan o czuprynie blond, którego kochała od czasów dzieciństwa i który skakał sobie wdzięcznie z jednej liany na drugą z dzikimi zwierzętami, nie był w istocie królem naszej dżungli; że nawet Tintin z zaczesaną grzywką, taki miły, odważny i inteligentny, też opowiadał o Kongu banialuki, bo, tak między nami mówiąc, bądźmy obiektywni: czy ja przypominam Negrów z książki *Tintin w Kongu*? Te grube różowe wargi, jakie nam przykleili, to nie są prawdziwe wargi mieszkańców Konga, nawet jeśli w tych czasach niektóre historyczne książki obwieszczały, że nie do końca przeszliśmy proces przemiany małpy w człowieka i nadal drapiemy się w plecy dużym palcem u nogi⁴⁷.

Przedstawienie Tarzana jest ikoniczne, prawdopodobnie dotyczy słynnego odtwórcy roli „szlachetnego dzikusa” — Johnny’ego Weissmullera, aktora i równocześnie pływaka olimpijczyka. Naukowe omówienia, w których źródło biorą tego rodzaju wyobrażenia o ewolucyjnym zapóźnieniu Afrykańczyków, dotyczyły głównie taksonomii ludzkich typów w oparciu o wyodrębniane rasy. Tego typu klasyfikacje, poza opisem wyglądu, obejmowały także elementy wartościowania: Edward Long w *History of Jamaica* (Historia Jamajki, 1774) opisuje Murzynów i Orangutany — dwie z wyodrębnionych ras — jako parujące się z sobą; Johann Gottfried von Herder (1784) określa czarnoskórych jako potomków Chama i wcielenie zła; Karol Linneusz (1793) rasę *Afer niger* opisuje jako „przebiegłą, leniwą, niechlujną, apatyczną”; Johan Christian Fabricius (1805) mówi o „wszy ludzkiej” i „wszy murzyńskiej” (*pediculus nigritarum*)⁴⁸. Teorie rasowe i fizjonomiczne wiążące wygląd człowieka ze zdolnościami umysłowymi i charakterem przez lata

nie o zachodnie produkcje filmowe — Karolina pyta Michela: „Więc dlaczego się odsuwasz, kiedy chcę pocałować cię w usta jak w filmach z białymi ludźmi?” — *ibidem*, s. 30.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 29.

⁴⁶ Dziękuję recenzentowi za zwrócenie uwagi na przykład plakatów zachodnich przebojów filmowych emitowanych w Ghanie w kinie objazdowym (zob. *Plakaty filmowe z Ghany*, Zlapgrafia.pl, <https://bit.ly/3rjXPcV>, dostęp: 31.05.2021). Plakaty te, reklamujące głównie kino akcji, jeśli zawierają obrazy osób czarnoskórych, to często jako postaci hybrydycznych (zwierzęcych), reprezentacjom towarzyszą też wyobrażenia brutalności i makabry.

⁴⁷ A. Mabanckou, *Black Bazar*, przeł. J. Giszczak, Kraków 2010, s. 52.

⁴⁸ E. Weinberger, *Wodospady*, przeł. S. Gauger, S. Klemczak, posł. S. Gauger, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2020, s. 16–17.

znajdują wyraz w podręcznikach — „historycznych książkach”, do których w cytowanym fragmencie odwoływał się narrator powieści *Black Bazar*.

Narrator przywołuje ponadto wydany w 1931 roku (pol. 2002) przez belgijskiego rysownika Hergé'a (właśc. Georges Prosper Remi) album komiksowy *Tintin au Congo*, który stanowił drugi tom serii komiksowej „Les aventures de Tintin” („Przygody Tintina”). Pierwsza, czarno-biała, opublikowana w odcinkach edycja dawała wyraz imperialistycznemu spojrzeniu na Kongo i jego mieszkańców. Tintin edukował Kongijczyków o ich kraju, natywni mieszkańcy — w tym Koko, przewodnik bohatera — byli przedstawieni karykaturalnie: z ogromnymi wargami, o których wspominał narrator powieści *Black Bazar*, a komiks koncentrował się właściwie na opisach polowań na afrykańskie zwierzęta. W 1946 roku wydana została (o połowę krótsza) kolorowa wersja komiksu, w którym usunięto wiele z kolonialnych wątków, już w owym czasie budzących pewne wątpliwości samego Hergé'a⁴⁹.

Wraz z upływem czasu i zyskiwaniem świadomości tego, jakie wyobrażenia i ideologia dały początek komiksowym obrazom Konga, wydania wywoływały coraz więcej zastrzeżeń etycznych, czego przykładem może być sprawa sądowa w Belgii w 2007 roku, którą wniósł Bienvenu Mbutu Mondondo przeciwko rozpowszechnianiu komiksu w bibliotekach i księgarniach belgijskich. Uważał on, że jego dystrybucja narusza przyjętą w Belgii w 1981 roku legislację na rzecz przeciwdziałania rasizmowi i ksenofobii *Loi du 30 juillet 1981 tendant à réprimer certains actes inspirés par le racisme et la xénophobie*⁵⁰. Ubiegał się zatem o usunięcie z bibliotek i księgarni *Tintina w Kongu* oraz o opatrzenie okładek wydrukowanych książek oznaczeniem, że zawierają one treści obraźliwe⁵¹. Niektórzy z wydawców komiksu (na przykład Egmont Publishing w angielskim wydaniu z 2005 roku) zdecydowali się na umieszczenie tego typu informacji na okładce, a także na opatrzenie wydania wstępem, w którym wyjaśnione zostały historyczne uwarunkowania stojące za genezą utworu⁵². To, co zwraca uwagę w przedstawieniach Afryki według komiksów o Tintinie, to właśnie paternalistyczny i imperia-

⁴⁹ Ł. Chmielewski, *Pocztówka z kolonii*, „Przekrój”, <https://bit.ly/3xTS7AV> (dostęp: 20.11.2020).

⁵⁰ Sąd orzekł, że „w naszych czasach kontynuowanie sprzedaży komiksu powstałego w okresie kolonialnym, pełnym idei i nastawień charakterystycznych dla momentu jego powstania, nie może być uznane jako naruszenie godności ludzkiej, indywidualnej czy grupowej, która podlega ochronie zgodnie z ustawą antyrasistowską” — J. Vrielink, „*The Adventures of Tintin*” in the Land of the Law, Strasbourg Observers, <https://bit.ly/3BcXBc2> (dostęp: 20.11.2020). W oryginale: „the continued sale, in our era, of a comic book created in colonial times, suffused with the ideas and attitudes of its time of creation, cannot be regarded as violating the dignity of a person, or group of persons, protected by the Anti-racism Act”.

⁵¹ Zob. Ł. Chmielewski, *op. cit.*; w tym samym artykule Chmielewski podaje także inne przykłady postępowania w związku z etycznymi zastrzeżeniami co do przedstawień Kongijczyków reprodukowanych we wznowieniach komiksu.

⁵² J. Vrielink, *op. cit.*

listyczny sposób widzenia świata oraz pełen stereotypów obraz natywnej ludności, które obnaża narrator powieści Mabanckou.

Wskazane fragmenty utworu Mabanckou i ich krótkie omówienia nie wyczerpują ogromu i ważkości zagadnienia, jakim są intertekstualne nawiązania do kultury popularnej w tekstach tego autora. Można by je uzupełnić wielością przykładów w ich rozmaitych formach, a także innymi jeszcze problemami, które znajdują komentarz w jego dziełach, chociażby wątkami fascynacji postaciami słynnych morderców w *African Psycho* (2003; wyd. pol. 2009), krytyką kapitalizmu nawracającą w *Kielonku* czy refleksjami metakrytycznymi na temat popkultury w *Jutro skończę dwadzieścia lat*. Tym bardziej te krótkie omówienia nie dają odpowiedniego obrazu reprezentatywności i częstotliwości, z jaką temat kultury popularnej powraca we współczesnej prozie postkolonialnej, żeby wymienić chociażby szczegółowy opis tańca w stylu *high-life* w *Nie jest już łatwo* Chinuy Achebe (*No Longer at Ease*, 1960; wyd. pol. 2010) czy zombi w *Kraju bez kapelusza* Dany'ego Laferrière'a (*Pays sans chapeau*, 1996; wyd. pol. 2011). Mogą być one jednak świadectwem zainteresowania popkulturą w jej różnych postaciach oraz refleksji na temat zdolności owych obrazów do wypowiedzenia kolonialnego i postkolonialnego doświadczenia. Tego typu zagadnienia warto problematyzować i poddawać pod namysł, mając na uwadze zarówno instrumentarium badań kulturowych nad popkulturą, jak i postkolonialnych studiów, które uwrażliwiają na zagadnienia podrzędności i dominacji oraz na konstruowanie obrazu świata za pomocą centralnego dyskursu. Właśnie wobec tego rodzaju napięć między tym, co centralne, a tym, co peryferyjne, rozgrywa się niemała część postkolonialnej prozy: w *Black Bazar* opisane zostało środowisko imigrantów kongijskich w Paryżu, a w *No Longer at Ease* Achebego czy *Blue White Red* Mabanckou (*Bleu, Blanc, Rouge*, 1998; wyd. ang. 2013) tematem jest zmiana bohaterów pod wpływem edukacji i pobytu w europejskiej metropolii oraz próby powrotu do codzienności w ich rodzinnych miastach.

Meghan Morris w artykule o wymownym tytule *Banality in Cultural Studies* (Banał w badaniach kulturowych, 1988) wyłuszcza, iż śledząc na bieżąco najważniejsze periodyki w obszarze badań kulturowych, nie może pozbyć się wrażenia, że czyta nieustannie ten sam artykuł przepisywany na nowo — tekst ten miałby dotyczyć zagadnień przyjemności, oporu i polityki konsumpcji⁵³. Nieskuteczność — w jej odczuciu — badań kulturowych wynika z dwóch zasadniczych przyczyn: emocjonalnego uproszczenia przedmiotu naukowej refleksji oraz z traktowania konsumpcji jako „quasi-autonomicznej rzeczywistości różniącej się od odmiennej »rzeczywistości« zwanej »produkcją»”⁵⁴. Konsekwencją takiego nastawienia jest oddzielenie konsumpcji od produkcji (rozdzielanie tego, co nierozdzielne), o czym zajmująco pisał Baudrillard w książce *Spoleczeństwo konsumpcyjne...*

⁵³ Zob. M. Morris, *Banality in Cultural Studies*, „Discourse” 1988, nr 2 (10), s. 15, 19.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 21.

Zauważył on, że „dobra konsumpcyjnie jawią się [...] jako moc wyłudzona i zjednana, a nie jako wytwór pracy [wyr. oryg.]”⁵⁵. To moc Postępu, Wzrostu, dobroczynnej instancji, która udostępnia nam towary jako dane (w związku z tym poza naszą uwagą są warunki produkcji dżinsów w fabrykach w Chinach, Bangladeszu, Turcji czy Pakistanie oraz śmiertelne choroby płuc wywoływane przez piaskowanie materiału, sprawiające, że spodnie wyglądają na znoszone i przetarte). Konsumpcja przesłoniła produkcję, jak zauważa Baudrillard — to różnica ilościowa w dyskursie, natomiast obserwacja Morris (konsumpcja oddzieliła się od produkcji) jest już odnotowaniem różnicy jakościowej.

Wahania między analizowaniem mediów w perspektywie produkcji i konsumpcji oddają także sinusoidalną historię badań kulturowych nad mediami. Sinusoidea ta przebiega właśnie od ujęć kultury mediów masowych jako totalizujących, determinujących odbiorców (produkcja) do przewartościowania na rzecz konsumentów jako podmiotowych, działających twórczo w odbiorze (konsumpcja)⁵⁶. W tę sinusoidalną strukturę wpisane jest zresztą wartościowanie (ujęcia przypisujące większą wagę produkcji zwykły wiązać kulturę popularną z ubezwłasnowolnieniem, biernością, przystosowaniem odbiorców, a te kładące nacisk na konsumpcję traktowały o oporze, działaniu) oraz różne sposoby rozumienia znaczenia utworu (produkcja — jedno znaczenie utworu, będące tożsame z intencją jego twórcy; konsumpcja — konstruowanie znaczeń w lekturze, wielość równorzędnych interpretacji⁵⁷).

Według Davida Sholle’a zasadniczym krokiem na drodze do wyjścia z impasu dwubiegunowego sposobu badania kultury masowej jest przemyślenie samej kategorii „oporu” w jej konsumpcjnocentrycznych analizach. Żeby zarówno uniknąć uromantycznienia subkultury i mitologizowania oporu, jak i wychodzić poza ograniczenia liberalistycznego pluralizmu, zdaniem Sholle’a konieczne jest rozważenie różnych „poziomów” sprzeciwu nie jako teorematów, a w obrębie praktyki⁵⁸ — sposobów używania mediów; różnicowania grup odbiorczych (z zaznaczeniem interakcyjnych procesów między grupami) zamiast ujmowania procesów odbioru jako jedynie odizolowanych, indywidualnych praktyk; zrozumienia róż-

⁵⁵ J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 17.

⁵⁶ Zob. D. Sholle, *Reading the Audience, Reading Resistance: Prospects and Problems*, „Journal of Film and Video” 1991, nr 1–2 (43), s. 81–82.

⁵⁷ Jest jeszcze trzecia możliwość konstruowania znaczenia, którą określa się prosumpcją, jako że łączy w sobie elementy produkcji i konsumpcji. Zwykle używa się tego określenia w kontekście socjologicznym, nie literaturoznawczym (zob. A. Toffler, *Trzecia fala*, przeł. E. Woydyło, M. Kłobukowski, wstęp W. Osiatyński, Poznań 2006; zwł. rozdz. XX. *Prosument — klient nowego typu*, s. 305–329). Ciekawym wyjątkiem są próby aplikacji pojęcia na aktywność fandomu; zob. np. referat konferencyjny Stanisława Krawczyka *Prosumpcja polskich miłośników literatury fantastycznej*, ResearchGate, <https://bit.ly/3z9nAiK> (dostęp: 31.05.2021); M. Lisowska-Magdżiarz, *Czy fandom jest wyszukiwany? Fani jako prosumenci*, [w:] *Fandom dla początkujących. Część I. Społeczność i wiedza*, Kraków 2017, s. 162–167.

⁵⁸ D. Sholle, *op. cit.*, s. 87.

nych przejawów sprzeciwu — zwłaszcza tych, które nie są autoteliczne, jak opisane przez Baudrillarda milczenie większości⁵⁹.

Pojmowanie możliwości bądź niemożliwości ucieczki przed systemem (poza system) można podsumować za Jamesonem jako wahnięcia od liberalizmu do radykalizmu:

Światopogląd liberalny charakteryzuje bowiem wiara w to, że „system” tak naprawdę nie jest totalny, że da się go naprawić, zreorganizować i wyregulować, tak że stanie się znośny, a my zaczniemy wreszcie żyć w „najlepszym ze światów”⁶⁰.

Radykalizm oznaczałby z kolei nie tyle nawet przekonanie o zdeterminowaniu odbiorców przez działający przez nich/za nich system, ile o niemożliwości pomyślenia innego rodzaju świata (i odmiennego systemu, który by ten świat organizował) — słowem: o niemożliwości wyobrażenia utopii. Postkolonialni badacze i badaczki konstruują opowieść o sprzeciwie wobec hegemonicznych struktur, którą należałoby sytuować bliżej liberalnego impulsu, czego przykładem może być optymistyczny wariant aktywizmu i przepisywania historii Roberta C. Younga.

Najnowsze omówienia kultury popularnej i postkolonialnej literatury są w większości w tym samym momencie owej sinusoidalnej ramy modalnej, którą opisał Sholle — po stronie konsumpcji, konsumenta, wytwarzania, działania, wszechznaczenia i subwersywności. Być może, przywoływane za Morris, ujrzenie procesów kulturowych jako nierozdzielnej produkcji i konsumpcji pozwoliłoby wreszcie odżegnać się od problemów i niedoskonałości obu stanowisk jednostronnych — zarówno tych kładących emfazę jedynie na odbiorców (towary wytwarzają się same, materializują się przed nami jako efekt Wzrostu czy Dobrobytu), jak i tych radykalnych, skazujących na determinizm i niemożność politycznego czy społecznego działania (czy reprezentacji) i niedających się pomyśleć utopii.

U podstaw kultury popularnej tkwi ten sam impuls, który powołuje do życia kolejne postkolonialne literatury — impuls do kontestowania systemu większo-

⁵⁹ Baudrillard opisuje współczesne społeczeństwo masowe jako milczące, dlatego że przez swe ogromne rozproszenie i rozmiary rozrzedzają wszelkie społeczne i polityczne znaczenie lub je pochłaniają, nie oddając nic w zamian (reakcji czy politycznej reprezentacji) — przez co autor *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej (À l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social, 2005)* przyrównuje masy do czarnych dziur (*idem, W cieniu milczącej większości...*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 14). Milczenie jest w ujęciu Baudrillarda bronią, ponieważ masy — nie będąc podmiotem — nie mogą też zostać wyalienowane (zarówno we własnym języku — nieistniejącym, jak i języku cudzym; zob. *ibidem*, s. 32). *W cieniu...* napisana po 35 latach od wydania *Spoleczeństwa konsumpcyjnego...* jest wyrazem odwrotu od możliwości ekspansji (na rzecz implozji, kosmicznej metafory czarnej dziury) oraz rodzajem autokrytyki (marzenia o rewolucji krytycznej, uspołecznieniu mas Baudrillard zbywa jako bezsensowne, jako że owe masy „nie mają nam nic do powiedzenia” — *ibidem*, s. 67). Francuski socjolog i filozof pesymistycznie kwituje przyszłość społeczeństwa — skazanego nie na śmierć, lecz na powolną (bądź szybszą — to zależy od podjętych działań) implozję, kiedy „resztką osiąga rozmiary całego społeczeństwa” — *ibidem*, s. 95.

⁶⁰ F. Jameson, *op. cit.*, s. 211.

ciowego za pomocą środków, które są jego dziełem. Nie dziwi więc, że stopniowo nasila się tendencja do łączenia refleksji postkolonialnej z badaniami kultury popularnej.

Bibliografia

Teksty

- Achebe Ch., *Nie jest już łatwo*, przeł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2010.
 Hergé (właśc. G.P. Remi), *Tintin w Kongo*, przeł. D. Wyszogrodzki, Egmont, Warszawa 2017.
 Laferrière D., *Kraj bez kapelusza*, przeł. T. Surdykowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011.
 Mabanckou A., *African Psycho*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
 Mabanckou A., *Black Bazar*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.
 Mabanckou A., *Blue White Red*, przeł. A. Dundy, Indiana University Press, Indiana 2013.
 Mabanckou A., *Jutro skończę dwadzieścia lat*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012.
 Mabanckou A., *Kielonek*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2008.
 Mabanckou A., *Zwierzenia jeżozwierz*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015.

Opracowania

- Appadurai A., *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.
 Appiah K.A., *Out of Africa: Topologies of Nativism*, [w:] *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, red. T. Olaniyan, A. Quayson, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Victoria 2007, s. 242–250.
 Appiah K.A., *Postmodernizm, postkolonializm. O różnicy w przedrostku*, przeł. D. Kołodziejczyk, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 140–164.
 Bakuła B., *Kanon, antykanon, postkanon w dyskursie o tożsamości kultur w Europie Środkowej i Wschodniej (1991–2011)*, „Porównania” 9, 2011, s. 13–43.
 Baudrillard J., *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
 Baudrillard J., *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
 Brown N., *Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism*, Duke University Press, Durham-London 2019.
 Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
 Chattopadhyay S., Bhaskar S., *Introduction: The Subaltern and the Popular*, „Postcolonial Studies” 2005, nr 4 (8), s. 357–363.
 Damosch D., *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 367–380.
 Devadas V., Prentice C., *Introduction: Postcolonial Popular Cultures*, „Continuum. Journal of Media & Cultural Studies” 2011, nr 5 (25), s. 687–693.
 Dmیتruk K., *Kultura popularna — obieg — literatura*, „Literatura i Kultura Popularna” 2, 1992, s. 3–24.

- Even-Zohar I., *Teoria polisystemów*, przeł. K. Lukas, „Przestrzenie Teorii” 7, 2007, s. 347–367.
- Featherstone S., *Postcolonial Cultures*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005.
- Featherstone S., *Postcolonialism and Popular Cultures*, [w:] *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, red. G. Huggan, Oxford University Press, Oxford 2013 [e-book], s. 380–395.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press & Verso Books, London 1993.
- Hall S., *Notes on Deconstructing ‘the Popular’*, [w:] *People’s History and Socialist Theory*, red. R. Samuel, Routledge & Kegan Paul, London-Boston-Henley 1981, s. 227–240.
- Harsin J., Hayward M., *Stuart Hall’s “Deconstructing the Popular”. Reconsiderations 30 Years Later*, „Communication, Culture & Critique” 6, 2013, nr 2, s. 201–207.
- Hernstein Smith B., *Przygodność wartości*, przeł. A. Preis-Smith, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Universitas, Kraków 2004, s. 213–254.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Krasuski K., *Jeszcze o postkolonializmie w literaturze*, „Konteksty Kultury” 9, 2012, s. 154–160.
- Lisowska-Magdziarz M., *Czy fandom jest wyzyskiwany? Fani jako prosumenci*, [w:] *Fandom dla początkujących. Część I. Społeczność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 162–167.
- Loomba A., *Kolonializm/postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.
- Morris M., *Banality in Cultural Studies*, „Discourse” 1988, nr 2 (10), s. 3–29.
- Mrak A., *Popculture in Postcolonial Literature. Motifs of Popular Culture in Arundhati Roy’s “The God of Small Things” and Eden Robinson’s “Monkey Beach”*, [w:] *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. M. Kocot, K. Szafraniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 109–118.
- Popular*, [hasło w:] *Collins: English-Polish Dictionary*, red. A. Adamska-Sałaciak, HarperCollins Publishers–PWH Arti–Wydawnictwo eMKa, Warszawa 2007, s. 336.
- Roszczyńska M., *Badania literatury popularnej w Polsce w perspektywie zwrotu topograficznego*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 47–60.
- Sholle D., *Reading the Audience, Reading Resistance: Prospects and Problems*, „Journal of Film and Video” 1991, nr 1–2 (43), s. 80–89.
- Sikora A., *Panoptykon zamkniętej wyobraźni*, [w:] *Oświecenie, czyli tu i teraz*, red. Ł. Ronduda, T. Szerszeń, Wydawnictwo Karakter–Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2021, s. 161–182.
- Skórczewski D., *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 33–55.
- Toffler A., *Trzecia fala*, przeł. E. Woydyło, M. Kłobukowski, wstęp W. Osiatyński, Wydawnictwo Kurpisz S.A., Poznań 2006.
- Weinberger E., *Wodospady*, przeł. S. Gauger, S. Klemczak, posł. S. Gauger, Wydawnictwo Austria, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2020.

Źródła internetowe

- Chmielewski Ł., *Pocztówka z kolonii*, „Przekrój”, <https://bit.ly/3xTS7AV> (dostęp: 20.11.2020).
- Krawczyk S., *Prosumpcja polskich miłośników literatury fantastycznej* [referat konferencyjny], ResearchGate, <https://bit.ly/3z9nAiK> (dostęp: 31.05.2021).

Plakaty filmowe z Ghany, Zlapgrafika.pl, <https://bit.ly/3rjXPcV> (dostęp: 31.05.2021).
Popular, [hasło w:] *Cambridge Dictionary*, <https://bit.ly/3eT4ciz> (dostęp: 19.11.2020).
Vrieling J., “*The Adventures of Tintin*” in *the Land of the Law*, Strasbourg Observers, <https://bit.ly/3BcXBc2> (dostęp: 20.11.2020).

History, Issues, and Relation between Postcolonial and Cultural Studies of Popular Culture

Summary

The article depicts the connectivity of popular culture studies in the field of cultural studies with issues of postcolonial studies. The aim of the work is to answer the question about a possibility to transplant Western cultural studies research to postcolonial popular culture analysis and interpretation. The study begins with a brief reconstruction of the history of pop culture research in the scope of postcolonial methodology — the most important works, conferences, and thematic issues initiating an interest in a research field new to postcolonialism around the 1990s and at the beginning of the following millennium. In the next part of the article, the author points out two main definitions of popular culture (“the popular”) in the scope of indicated optics — by Stuart Hall and John Fiske; the author also considers terminological issues with “the popular” and its non-existent equivalent in Polish. An ambiguous movement written in popular culture was considered as its most important feature (as Hall and Fiske claimed) — at the same time, a dominant system is contained (incorporation) and meets with resistance of people who revolt by the means of the system itself (exportation). Nonetheless, the author shows why believing in the possibility of resistance can be an illusion. Next, the author comments on the stand of Kwame Anthony Appiah, who problematized the relation of postcolonialism and pop culture. The analysis of connections between these two phenomena is followed by a few examples of intertextuality in Alain Mabanckou’s novels.

Marta Widy-Behiesse

ORCID: 0000-0002-0707-0664

Uniwersytet Warszawski

Zarys ewolucji kultury popularnej tworzonej przez muzułmanów w wybranych krajach Zachodu. Od *Le thé au harem d'Archy Ahmed* po *Madina Oh na na!*

Słowa kluczowe: islam, muzułmanie, kultura popularna, Zachód, imigracja, literatura, Beur, komiks

Keywords: Islam, Muslims, popular culture, the West, immigration, literature, Beur, comics

Muzułmanie żyją w krajach Zachodu już od kilku pokoleń. Szacuje się, że w Unii Europejskiej w 2017 roku mieszkało około 25,8 miliona¹, w Stanach Zjednoczonych blisko 3,5 miliona², a w Kanadzie nieco ponad milion³ wyznawców islamu. Muzułmanie żyjący na Zachodzie odzwierciedlają różnorodność muzułmańską na świecie, a zatem są grupą bardzo niejednorodną pod wieloma względami. Różni ich narodowość, kraj pochodzenia, przynależność etniczna, a zatem i tradycja religijna oraz stosunek do tej tradycji, ale i samej religii muzułmańskiej. Wykazują niezwykle zróżnicowany poziom religijności. Ludność napływowa bądź jej potomkowie wykazują przy tym rozmaite postawy wobec kraju przyjmującego oraz obywatelskości. Do tego należy dodać niewynikające już z ich specyficznej sytuacji różnice pokoleniowe, tożsamościowe, klasowe i środowiskowe. Różni ich liczba pokoleń lub czas, jaki minął od ich przybycia na Zachód, doświadczenie

¹ *Europe's Growing Muslim Population*, Pew Research Center 29.11.2017, <https://pewrsr.ch/3zjrZ2T> (dostęp: 5.02.2020).

² B. Mohamed, *New Estimates Show U.S. Muslim Population Continues to Grow*, Pew Research Center 3.01.2018, <https://pewrsr.ch/3rn3oXS> (dostęp: 19.02.2020).

³ *Canada Population 2020, Europe's Growing Muslim Population*, Pew Research Center 29.11.2017, <https://pewrsr.ch/2UvTU0u> (dostęp: 5.02.2020).

kontaktów ze społeczeństwem przyjmującym czy poziom wykształcenia. Mimo że wskazane elementy nie są charakterystyczne wyłącznie dla wspólnot muzułmańskich, a mogą dotyczyć wielu grup, ważne wydaje się ich wyszczególnienie, gdyż zarówno historia imigracji muzułmańskiej oraz jej przyczyny, jak i różnorodność tej grupy mają niebagatelne znaczenie dla kształtowania się „muzułmańskiej” kultury popularnej. Co więcej, jest to istotne, gdyż w szerszej debacie publicznej dominuje przekonanie, że muzułmanie są grupą homogeniczną, której stereotypowo przypisuje się zestaw cech, pozbawiając jednocześnie pewnego jednostkowego rysu, który z kolei powinien charakteryzować artystę. Nie będziemy jednak w tym artykule rozpatrywać wskazanych zagadnień szerzej, lecz powrócimy do nich, jeśli okaże się to konieczne dla scharakteryzowania wybranego artysty i jego twórczości.

Uwagi o metodologii

Wydaje się, że badanie wybranych elementów kultury popularnej tworzonej przez muzułmanów w zachodniej przestrzeni publicznej wymaga spojrzenia z kilku perspektyw, dlatego też warto zastosować tu metodologię transdyscyplinarną z wykorzystaniem metod badawczych kulturoznawstwa, szczególnie dorobku Stuarta Halla, oraz antropologii kultury z odwołaniem do teorii kultury masowej Dwighta Macdonalda, powstawania kultury popularnej według Johna Storeya i poststrukturalnych badań elementów kultury popularnej Jackie Stacey oraz epistemologicznego, muzułmańskiego ujęcia kultury według Mahmuda Zauadiego.

Dla właściwego rozumienia kontekstu zjawisk kulturowych istotne będzie zastosowanie metodologii orientalistycznej. Pośród samych orientalistów toczy się debata na temat zasadności formułowania jej założeń, jednak autorce niniejszego tekstu słuszne wydają się twierdzenia badaczy postulujących istnienie orientalistyki i jej metodologii, gdyż przypisywanie tej nauce aspektów wyłącznie filologicznych jest anachronizmem. Niezwykle ciekawą i wartościową publikacją całościowo traktującą metodologię orientalistyczną jest *Koncepcja sowriemiennogo wostokowiedienija* pod redakcją Ewgienija I. Zieleniewa i Wadima B. Kasewicza. We wstępie prof. W.B. Kasewicz z Uniwersytetu Petersburskiego wyjaśnia:

Orientalistyka naszych czasów uległa znacznemu skomplikowaniu w porównaniu z jeszczé niedawnymi czasami. [...] Dziś, kiedy orientalista musi pracować nad takimi zagadnieniami, jak „ekonomia muzułmańska”, „konfucjański obraz świata”, „etyka buddyjska” i wieloma innymi, klasyczne podejścia okazują się niewystarczające. Zwykle orientalistyczne instrumentarium badawcze uzupełniane jest nowymi podejściami, zapożyczeniami z innych nauk, adaptowanych przez orientalistykę. Pojawia się skomplikowana struktura koncepcji, które nadbudowują się nad klasycznym fundamentem⁴.

⁴ *Predisłowie*, [w:] *Koncepcja sowriemiennogo wostokowiedienija*, red. E.I. Zieleniew, W.B. Kasewicz, Sankt Petersburg 2013, s. 6, cyt. za: M.M. Dziekan, *Orientalistyka między „tra-*

Podobną myśl formułuje Jolanta Sierakowska-Dyndo w przedmowie do książki *Orientalistyka. Rozważania o nauce*, czego efektem jest przekonanie, że „właściwy, często wielowarstwowy sens zjawisk czy tekstów wymaga bezwzględnie znajomości języków [i kultur — M.W.B.] orientalnych. A zatem można powiedzieć, że metodologią badań orientalistycznych w pierwszym rzędzie jest przekład kultury na kulturę”⁵.

Metodologii orientalistycznej wiele uwagi poświęca też inny orientalista polski — Marek M. Dziekan. W podsumowaniu artykułu poświęconego orientalistyce badacz ten wskazuje:

Ze swej strony jestem przekonany, że praktycznie w wypadku wszystkich metodologii badawczych w kontekście orientalistyki takie replikacje, nazwałbym je transkulturowymi, są konieczne. W ten sposób replikacja metodologii cząstkowych (metodologii „tradycyjnych” dyscyplin nauki) staje się jedną z podstawowych zasad metodologii orientalistyki. Ani literaturoznawstwo, ani religioznawstwo, ani historia itd. nie są w stanie dać orientalistyce wzorów postępowania badawczego i eksplikacyjnego, które można bez obaw zastosować⁶.

Dlatego też słuszne wydaje się przekonanie, że tak rozumiane podejście metodologiczne umożliwia wieloaspektowe badanie sztuki, religii i społeczeństw przy wykorzystaniu tekstów i innych dzieł kultury. Znajomość wytworów kulturowych cywilizacji islamu pozwoli bowiem przeanalizować odniesienia i wpływy muzułmańskie na kształtującą się zachodnią kulturę popularną tworzoną przez muzułmanów — wszystko to w ramach islamologii stosowanej, której głównym orędownikiem był Mohammed Akroun⁷.

Islamologia stosowana bada zagadnienia społeczne, polityczne, ekonomiczne, kulturowe i tożsamościowe, związane z islamem jako religią (systemem wierzeń) i jako ideologią (systemem myśli). Jej wymiar „stosowany” odnosi się do aspektów praktycznych zagadnień społecznych, w związku z przejawami i wymogami współczesności o charakterze zarówno religijnym, jak i wyznaniowym⁸.

W tym też rozumieniu poddamy analizie wybrane wytwory kultury zachodnich muzułmanów, wskazując na ich znaczenie z perspektywy badań kulturoznawczych, ale i społecznych, gdyż niebagatelne znaczenie w ich analizie ma dookreślanie kontekstów tożsamości tej grupy. Aktywność o charakterze kulturalnym tworzy ku temu stosowną przestrzeń.

dycyjną” filologią a potrzebami współczesności. W poszukiwaniu metodologii orientalistyki, „Przełom Orientalistyczny” 2014, nr 1–2, s. 5.

⁵ J. Sierakowska-Dyndo, *Orientalistyka — przesuwanie granic*, [w:] *Orientalistyka. Rozważania o nauce*, red. S. Surdykowska, Warszawa 2015, s. 7.

⁶ M.M. Dziekan, *op. cit.*, s. 10.

⁷ Por. M. Akroun, *Essais sur la pensée islamique* (1973); *La Pensée arabe* (1975); *Pour une critique de la raison islamique* (1984); *Réflexion sur la notion de «raison islamique»* (1987); *Penser l’islam aujourd’hui* (1993); *Pour une histoire réflexive de la pensée islamique* (2004).

⁸ M. Guidère, *L’islamologie appliqué. Principes et méthodes*, Paris 2017, s. 6; jeśli nie podano inaczej, przeł. M.W.B.

Pewnego doprecyzowania wymagają także terminy użyte w tytule niniejszego artykułu. Dookreślanie elementów kultury jako „tworzone przez muzułmanów” jest uproszczeniem, chodzi tu bowiem o wytwory kultury, które powstały za sprawą osób identyfikowanych ze społecznościami muzułmańskimi żyjącymi na Zachodzie. Przynależność ta może być czysto symboliczna, nie jest ambicją tej pracy ustalanie poziomu religijności twórców, zależy nam natomiast na zaprezentowaniu i przeanalizowaniu tego, co zachodnie środowisko muzułmańskie wnosi do kultury Zachodu. Nie będziemy też ograniczać badań do literatury czy muzyki religijnej.

Warto też wskazać, że wybór twórców i ich działań jest arbitralny i wynika z podstawowego założenia, że artykuł wskazuje pewne prądy, tendencje, a nawet prawidłowości rozwijania się kultury i harmonijnego spajania się jej z kulturą popularną społeczeństw przyjmujących. Mimo że dorobek omawianej grupy jest znacznie większy i możemy go obserwować w wielu krajach Zachodu, to najdłuższą tradycję ma we Francji i Wielkiej Brytanii. Przedstawiciele innych regionów są przytaczani jedynie w celu ubogacenia obrazu tej mozaiki kulturowej.

Samo pojęcie kultury popularnej jest bardzo szerokie, wieloznaczne i niesie wiele konotacji socjologicznych i politycznych, wiąże się z koncepcją podziału społeczeństw na klasy, w związku z czym bywa określane mianem kultury masowej⁹. Historycznie termin ten kształtował się od połowy XX wieku. J. Storey, powołując się na francuskiego historyka Rogera Chartiera, argumentował, że kultura popularna jest wytworem intelektualistów. Była obecna od wczesnych czasów historycznych i w tym kontekście wywodzona jest z kultury ludowej (*folk culture*), ale od połowy XVIII aż po wiek XX, wraz z pojawieniem się koncepcji klas, zyskała nowe znaczenie; inaczej się ją rozumie i wykorzystuje, ponieważ odnosi się do „sztuki ludzi” — *popularis*, rozumianej jako kultury miejskiej, przemysłowej klasy robotniczej, w konsekwencji stała się narzędziem wpływów społeczno-politycznych¹⁰. W tej wersji kultura popularna stała w opozycji do kultury wysokiej, a zarówno termin, jak i treści, do których się odnosił, były oceniane negatywnie.

Zjawisko jest więc właściwe epoce nowoczesnej i radykalnie różni się od tego, co uważano dotychczas za kulturę i sztukę. To prawda, że kultura masowa powstała — a w pewnym mierze jest tym do dzisiaj — jako pasożytnicza, rakowata narośl na wyższej kulturze. [...] Kultura masowa jest narzucana odgórnie. Fabrykują ją technicy wynajęci przez ludzi biznesu. Jej odbiorcy są biernymi spożywcami, udział ich ogranicza się do wyboru pomiędzy kupnem a odmową kupna. [...] kultura masowa rozwała mur, udostępniając masom skażoną formę wyższej kultury, i staje się przez to narzędziem politycznej dominacji¹¹.

⁹ D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski et al., Warszawa 2005, s. 543.

¹⁰ J. Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalisation*, Malden-Oxford-Berlin 2003, s. XI–XII.

¹¹ D. Macdonald, *op. cit.*, s. 544.

Następnie D. Macdonald udowadnia, że reakcją na tak rozumianą kulturę popularną okazały się akademizm i awangardyzm i z tym dziedzictwem łatwiej wiązać dzisiejszą kulturę popularną. Korzysta ona z tradycyjnych form sztuki oraz wypracowała własne, jak film, komiks czy instalacja, a nawet nowe gatunki literackie, które zostaną tu omówione. Mimo że przedstawione twierdzenia Macdonalda pochodzą z połowy XX wieku, to geneza kultury popularnej pozostaje aktualna, wątpliwości mogą jedynie budzić ów awangardyzm i akademizm, na co wskazywać też będą przywoływane w tym artykule przykłady twórczości.

Ciekawie definiuje kulturę w ujęciu muzułmańskim tunezyjski socjolog M. Zauadi. W punkcie wyjścia wskazuje na niepełne rozumienie zjawiska kultury, w tym kultury popularnej, przez zachodnich badaczy. Ta konstatacja jest z kolei punktem wyjścia do podniesienia, że według niego na kulturę składają się język, idee, myśl, wiara, wiedza, wartości, religia i mity oraz zwyczaje. Badacz wskazuje też wartość aspektów niematerialnych, metafizycznych, w szczególności religii. Na tej podstawie wywodzi, że badaniom kultury brakuje kontekstu i teorii epistemologicznych. Jak argumentuje, kultura różni się od biologii właśnie niematerialnością i transcendentnością, a te aspekty w badaniach nad kulturą uwzględnia wyłącznie myśl muzułmańska. Kultura i jej wytwory są tym, co odróżnia człowieka od pozostałych elementów dzieła Boga, a duchowość bierze się z „boskiego ducha”, jak wnioskuje badacz na podstawie jednego z fragmentów Koranu, w którym opisano stworzenie człowieka¹². Zauadi przywołuje werset 29 sury XV, w którym czytamy: „A kiedy go ukształtuję harmonijnie i tchnę w niego z Mojego ducha, to padnijcie przed nim, wybijając pokłony!”¹³. To zatem kultura i jej wytwory odróżniają człowieka od innych stworzeń, a jest ona konsekwencją tego, że Bóg tchnął w ludzi „swojego ducha” — w tym rozumieniu wytwory kultury są bezpośrednią konsekwencją tego, jak Bóg ukształtował ludzi. W tej interpretacji kultura może nosić w sobie boski pierwiastek i zasługuje na szczególne traktowanie. W toku rozważań omówimy elementy kultury, również takie, w których artysta skupia się na Bogu i jego wychwalaniu lub tworzy bohatera kierującego się wartościami religii i czerpiącego z nich siłę do działań zgodnych z etyką i moralnością muzułmańską bądź też je naruszającego.

Cel

Wybrane elementy kultury popularnej tworzonej na Zachodzie przez muzułmanów bada się w ramach nauk społecznych oraz humanistycznych. Stosunkowo obszernie scharakteryzowano na przykład literaturę Beurów czy twórczość kinematograficzną wybitnych reżyserów, ale niewiele uwagi poświęcono chociażby

¹² M. Zauadi, *Fi-d-dalalat al-mitafizikijja li-r-rumuz as-sakafijja*, „Ālam al-fikr” 25, 1997, nr 3, s. 16.

¹³ *Koran*, przeł. J. Bielawski, Warszawa 1983, XV:29.

komiksom albo muzyce. Czy analiza twórczości zachodnich muzułmanów jest potrzebna? Jakie jej aspekty są najistotniejsze i co może ona wnosić — jaka może być jej tak zwana wartość dodana? To tylko kilka podstawowych pytań, na które warto odpowiedzieć, zanim rozpoczniemy prezentowanie wybranych wytworów tej kultury, a następnie poprowadzimy dociekania na temat jej ewolucji oraz związków z tożsamością zarówno twórców, jak i odbiorców/konsumentów.

Część wątpliwości rozwiewa Kevin Robins, gdy pisze, że upadek europejskiej kultury może być tożsamy z utratą historycznego celu — gdy Europa przestanie widzieć swoją historiotwórczą rolę. Nowoczesność stała się tradycją, zatraciła swoją dynamikę. Doświadczenie o charakterze kulturalnym według Robinsa zawsze jest doświadczaniem „innych”, ci „inni” zaś są nieodzowni, by mogły dokonywać się historyczne zmiany. Badacz stawia tezę o konieczności otwarcia się Europy na pozaeuropejskie kultury, by mogły dokonywać się historyczne zmiany kształtujące nową odsłonę kultury europejskiej¹⁴. Twierdzenie to można rozszerzyć na całą kulturę zachodnią, a w przypadku niniejszych rozważań — na zachodnią kulturę popularną. Postulowane otwarcie się na „inne” może budzić sprzeciw w tym sensie, że muzułmanie *de facto* są już integralną częścią zachodnich społeczeństw, a określanie ich mianem „innego” może mieć zgubne konsekwencje. Niemniej jednak dla znacznej części społeczeństw przekonanie o inności muzułmanów może być prawdziwe, a co ważniejsze — tematyka i środki wyrazu, jakich będziemy w ich twórczości poszukiwać, będą właśnie nowe dla Zachodu, a zatem odświeżające i ubogacające dla zachodniej kultury popularnej.

Twórczość przedstawicieli omawianej grupy religijnej pełni też bardzo istotną społecznie funkcję, tworzy bowiem punkt odniesienia, pozwala się identyfikować, może stanowić jeden z elementów budujących tożsamości muzułmanów¹⁵. Identyfikowanie się z twórcą lub bohaterem dzieła może mieć korzystny wpływ na członków omawianej wspólnoty. Zjawisko to w ramach poststrukturalnych rozważań o sztuce scharakteryzowała J. Stacey, tworząc teorię identyfikacji, którą J. Storey opisał jako „związek między gwiazdami a widzami, a także procesy kształtowania się kobiecej tożsamości poprzez filmowe sposoby przedstawiania”¹⁶. Wprawdzie teoria Stacey powstała w odniesieniu do kobiet, widzów twórczości kinematograficznej w społeczeństwie patriarchalnym, jeśli jednak przyjąć, że kobiety w tej retoryce tworzyły grupę defaworyzowaną, to twierdzenia badaczki mogą być prawdziwe również w kontekście naszych dociekań. Jak bowiem wynika z badań i świadectw przedstawicieli grupy, muzułmanie na Zachodzie mogą być lub czuć się właśnie grupą defaworyzowaną. We wspomnianym omówieniu

¹⁴ K. Robins, *Interrupting Identities: Turkey/Europe*, [w:] *Questions of Cultural Identity*, red. S. Hall, P. du Gay, London 1996, s. 81–82.

¹⁵ Por. *Islam and Popular Culture*, red. K. van Nieuwkerk, M. LeVine, M. Stokes, Austin 2016, s. 16.

¹⁶ J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. i red. J. Barański, Kraków 2003, s. 70.

koncepcji tej autorki pojawia się też przekonanie, że „proces identyfikowania się z gwiazdą przebiega często również poza kinem, prowadząc do czegoś, co nazywa »praktykami identyfikacyjnymi«, w których naśladuje się zachowanie i upodabnia wygląd”¹⁷. W omówieniu dalej zwraca się uwagę, że gwiazdy, oprócz wyznaczania mód i trendów, mogą też być inspiracją i motywować swoją siłą, niezależnością, pewnością siebie czy opanowaniem¹⁸. Twierdzenia te i opisane mechanizmy wydają się uniwersalne i mogą występować znacznie szerzej niż tylko w odniesieniu do kinematografii. Mocno oddziałują też bohaterowie książek czy komiksów. odbiorcy sztuki zazwyczaj chętnie identyfikują się z ludźmi show biznesu, na przykład muzykami, ale inspiracją bywają także bohaterowie literaccy.

Literatura

Wywodzący się z krajów muzułmańskich pisarze i poeci tworzą w ramach wielu gatunków literackich, a w swojej twórczości niemal od początku odnosili się do doświadczenia imigracji i życia w warunkach mniejszościowych, komponowali opisy życia naznaczonego dyskryminacją, niedopasowaniem i stygmatyzacją. Opisywali i opisują strategie radzenia sobie z tymi trudnościami. Często podejmowanym motywem w takiej literaturze jest też islam, zazwyczaj traktowany jako element tożsamości, cecha charakterystyczna i czynnik generujący określony stosunek społeczeństwa ich otaczającego. W tym kontekście właśnie przekonanie Akrouna o konieczności szerokiego ujmowania islamu w badaniach wydaje się słuszne. Czasem podobnie postrzeganym czynnikiem jest kolor skóry, przynależność do określonej grupy etnicznej, widoczna i wyróżniająca spośród otoczenia.

Wiele powieści tego rodzaju powstało we Francji. Jamal Zemrani, który zajmuje się badaniem tej literatury, argumentował nawet, że powstał nowy mikrogatunek — literatura Beurów¹⁹. By wykazać jej odmienność od literatury

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Beur* to przekształcone zgodnie z żargonem przedmieść francuskich słowo „Arab”. Powstanie nowego trendu w literaturze francuskiej czerpie z wydarzenia, które do historii przeszło jako „marsz Beurów” — na początku lat osiemdziesiątych XX wieku przez Francję przetoczyła się fala aktów o charakterze rasistowskim, wymierzonych w przedstawicieli imigracji z krajów Maghrebu. W wyniku zamieszek na przedmieściach Lyonu ranny został młody Maghrebeczyk i to wydarzenie stało się bezpośrednim powodem, dla którego 15 kwietnia 1983 roku z Marsylii wyruszył trzydziestoduosobowy marsz na rzecz równości i przeciw rasizmowi. Gdy pochód dotarł do Lyonu, uczestniczyło w nim już 1000 osób. W trakcie trwania marszu zamordowano młodego Habiba Grimziego — algierskiego turystę. Zabójcy torturowali i w końcu wyrzucili Algierczyka z jadącego pociągu na oczach wielu świadków, jednak żaden nie zareagował. Zbrodnia przyczyniła się do zwiększenia liczby uczestników marszu. Gdy pochód dotarł do Paryża 3 grudnia, liczył około 60 tysięcy uczestników. Mimo że praktycznie niczego nie udało się manifestantom osiągnąć, zwrócili uwagę opinii publicznej na poważny problem rasizmu i dyskryminacji. Po marszu młodzi Francuzi arabskiego pochodzenia zaczęli zakładać stowarzyszenia i organizować się, a trudne

maghrebskiej pisanej po francusku oraz pewną unikatowość w ramach literatury francuskiej, eksponował jej charakterystyczne elementy²⁰. Podstawową cechą odróżniającą tę literaturę jest oczywiście podejmowana tematyka, ale i prosty, potoczny styl, język, który nie sili się na górnolotność, bezpośredni, czasem wulgarny. Autorzy używają określeń wywiedzionych ze slangu, odmalowując wiernie, niemal naturalistycznie, rzeczywistość i wprowadzając do kanonu literackiego nowe słowa, powstałe w omawianych grupach społecznych, dla nich charakterystyczne, często mające korzenie w języku arabskim czy językach berberskich, na przykład kabylskim²¹. Można oczywiście polemizować z przekonaniem o wyłonieniu się mikrogatunku i utożsamiać zjawisko z mikroliteraturą czy też literaturą mniejszościową²², te rozważania jednak wymagają licznych narzędzi analizy procesów postkolonialnych, w związku z czym nie będą tu rozważane.

Warto natomiast wskazać, że pionierem tego rodzaju literatury był Mehdi Charef. Zadebiutował powieścią *Le thé au harem d'Archi Ahmad*, wydaną w 1983 roku. Pisał w niej otwarcie o swojej kryminalnej przeszłości, rzeczywistości młodzieży w osiedlach, na przedmieściach wielkich miast, gdzie w czynszowych blokowiskach (fr. HLM) są powszechne: przemoc, narkotyki, bezrobocie i ubóstwo. W książce, jak w życiu, mieszają się języki i nacje, uwidocznia się brak perspektyw, wszechobecny marazm, bezrobocie i nieustanne wątpliwości dotyczące własnej tożsamości. Powieść Charefa doczekała się też ekranizacji, zapoczątkowując nurt kina zaangażowanego Beurów, obrazującego poimigranckie realia życia.

Kolejno powstawały powieści: *La noche des fous* autorstwa Mohanda Mouniego w 1990 roku i *Vivre au paradis: d'une oasis à un bidonville* Brachima Benaichy z 1992 roku; z kolei Kettane Naceur, zaangażowany działacz społeczny wywodzący się z ruchu Beurów, w powieści *Le sourire de Brahim* z 1985 roku szeroko opisywał Algierię i jej złożone relacje z Francją. Na uwagę zasługuje też powieść Leïli Sebbar *J.H. cherche âme soeur* z 1987 roku, dotycząca dojrzewania w środowisku imigracyjnym.

Koniec pierwszego dwudziestolecia XXI wieku przyniósł jednak zmianę w postrzeganiu omawianej literatury przez samych twórców. Minęło już bowiem ponad 30 lat od zdarzeń, które zainspirowały nurt artystyczny Beurów we Francji. W tym czasie termin *beur* nabrał znaczenia pejoratywnego, ponieważ podkreśla odmienność ludności pochodzącej z Maghrebu i o ile w latach osiemdzie-

położenie stało się dla nich inspiracją i uczynili z niego temat różnorodnej twórczości artystycznej. Zob. M. Widy-Behiesse, *Współczesna kultura arabsko-muzułmańska w Europie — wybrane aspekty*, „Przegląd Europejski” 3 (33), 2014, s. 89.

²⁰ J. Zemrani, *Le Roman beur est-il un tout-venant de la littérature maghrébine?*, „Algerie, Literature, Action” 93–94, 2005.

²¹ Język kabylski należy do grupy języków berberskich, używany przez około 6 milionów ludzi, przede wszystkim w Kabylii (północno-zachodnia część Algierii), ale także w wielkich miastach Algierii oraz we Francji (około 1 miliona użytkowników).

²² Por. H. Duć-Fajfer, *Mniejszości piszą — projekt (nie)możliwy*, „Litteraria Copernicana” 2 (30), 2019, s. 24.

siątych XX wieku nie budziło to kontrowersji, o tyle dziś ludność ta identyfikuje się wyłącznie ze społeczeństwem francuskim i podkreślanie jej odrębności wywołuje sprzeciw. Artyści zaś czują, że powinni być uznani za przedstawicieli społeczeństwa francuskiego, tworzących nową kulturę francuską. To przekonanie zainspirowało część z nich do podjęcia inicjatywy *Qui fait la France?*. W 2007 roku grupa pisarzy zaangażowanych społecznie, mających korzenie w imigracji, zdecydowała o powołaniu kolektywu, w którego skład weszli: Dembo Goumane, Mabrouck Rachedi, Jean-Eric Boulin, Samir Ouazene, Habiba Mahany, Khalid El Bahji, Thomté Ryam, Karim Amellal, Faïza Guene i Mohamed Razane. Ten ostatni w jednym z wywiadów wyjaśniał genezę i cel istnienia kolektywu. Zbiera on bowiem pisarzy, którzy pochodzą z różnych środowisk, mają różne doświadczenia, ale łączy ich działalność literacka i cel tworzenia literatury, opowiadanie rzeczywistości — jak mówi, bliskie literaturze Stendhala: „powieść to jest zwierciadło przechadzające się po gościńcu. To odbija lazur nieba, to błoto przydrożne kałuży”²³. Realizm ma sprawić, że zwykli ludzie zainteresują się literaturą, ma ona być użyteczna, zaangażowana, polityczna i silnie demokratyczna²⁴. Kolektyw wydał książkę, na którą składają się opowiadania poszczególnych autorów, a tematyka i styl są zgodne z założeniami inicjatywy²⁵. Oznacza to, że znajdziemy tu nowele ukazujące biedę, przestępczość, brutalność policji ilustrowaną podczas zatrzymania i osadzenia w areszcie jednego z bohaterów oraz inne obrazy nierównego traktowania i przedstawiające faktyczny podział na różne kategorie obywateli, mimo że teoretycznie wszyscy powinni być równi. Język narracji jest prosty, bezpośredni, czasem wulgarny i bliski „poetyce ulicy”.

Razane przedstawia swego rodzaju manifest odnowionej literatury, gdy jeden z bohaterów opowiadania *Au loin, près de nous* mówi:

Gdzieś niedaleko, na konferencji literatów wypowiedź młodego mężczyzny z Demokratycznych Panter nabiera rozmachu: nadszedł czas na złość, nadszedł czas, by powiedzieć tym maminsynkom, którzy odbierają nam perspektywy, żeby poszli do diabła. Dzisiaj, bardziej niż kiedykolwiek, literatura musi wyjść z zamknięcia, nie może być słodka i delikatna, ma być wściekła, waleczna, rozjuszona... zbyt wielu cierpi, a literatura ma mówić o tym cierpieniu²⁶.

Podobna inicjatywa stała się dziełem Michela Le Brisa i Jeana Rouauda, którzy w „Le Monde — Livres” opublikowali manifest *Pour une «littérature-monde» en français*, podpisany przez 44 współczesnych twórców. Manifest wieszczy zakończenie prymatu frankofonii, która zakładała, że wyłącznie jeśli autor pozbędzie się własnego bagażu, charakterystycznej, lokalnej tożsamości i stanie się „franko-Francuzem”, jego literatura, często skupiona na samej sobie, ma szansę zasłużyć

²³ Stendhal, *Czerwone i czarne*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1948, s. 164.

²⁴ *Qui fait la France?*, „Fumigène” 29.10.2007, <https://bit.ly/3eCsrRU> (dostęp: 7.02.2020).

²⁵ *Qui fait la France, Chroniques d'une société annoncée*, Paris 2007.

²⁶ Przekład własny autorki. Tekst opowiadania w języku angielskim dostępny na <https://intranslation.brooklynrail.org/french/so-far-so-close-by/> (dostęp: 7.02.2020).

na miano literatury, a sam autor na uznanie²⁷. Manifest wskazuje też, że w Wielkiej Brytanii czerpanie ze świata do brytyjskiego dorobku literackiego nastąpiło wraz z pokoleniem „ludzi przetłumaczonych”²⁸ — twórców poimigracyjnych, urodzonych w Anglii, którzy nie czują nostalgicznej tęsknoty za krajem pochodzenia, ale czerpią z dwóch światów, z dwóch rzeczywistości, „siedzą na dwóch krzesłach” i tworzą „nowy świat”, korzystając z własnej, złożonej tożsamości.

Brytyjska literatura tworzona przez muzułmanów rozwijała się jednak zupełnie inaczej. Wydaje się, że wynika to z bardziej otwartego podejścia środowiska literackiego do wielokulturowości społeczeństwa. Za pioniera należy uznać Salmana Rushdiego, który zdobył największy rozgłos dzięki *Szatańskim werse- tom*, książce obrazoburczej dla muzułmanów, metaforycznie obrazującej rodzinę Mahometa — proroka islamu — jako trudniącą się prostytutką. Reakcja konserwatywnych muzułmanów na tę powieść zwróciła uwagę całego społeczeństwa, a spektakularne publiczne palenie jej egzemplarzy uznaje się za istotny moment w procesie uwidoczniania się społeczności muzułmańskich w krajach Zachodu.

Ciekawą alternatywą dla jego literatury jest twórczość Hanifa Kureishiego, scenarzysty, autora opowiadań i powieści. Pierwsza z nich, *Budda z przedmieścia* (1990), zawiera elementy autobiograficzne i traktuje o radzeniu sobie ze złożoną tożsamością, z kolei *Czarny album* z 1995 roku rozprawia się z zagadnieniami fundamentalizmu muzułmańskiego z jednej strony, i wolności słowa — z drugiej; porusza zatem wątki, które będą aktualne jeszcze wiele lat później. Większość jego opowiadań i powieści została zekranizowana²⁹.

Wątek islamu i życia w Europie podejmuje w swej twórczości Leila Aboulela, Brytyjka pochodząca z Sudanu. Uznana literatka w swoich powieściach obrazuje i poddaje krytyce zarówno dyskurs wpisujący się w orientalizm w saidowskim ujęciu, jak i islamizm³⁰. Swoje przekonania i poglądy prezentuje między innymi w przełożonej na język polski powieści *Minaret*³¹.

W kontekście zagadnień tożsamościowych muzułmanów poruszanych w literaturze europejskiej na szczególną uwagę zasługuje Najat El-Hachmi, która mieszka i tworzy w Hiszpanii, pochodzi z Maroka, a za swoją pierwszą powieść otrzymała prestiżową nagrodę Prix Ramon Llull. W powieściach *L'últim patriarca*³² i *La filla estrangera*³³ opisuje rozdarcie między tradycją społeczeństw kraju pochodzenia a wartościami społeczeństwa przyjmującego. Dotyka też trudnej kwe-

²⁷ *Pour une «littérature-monde» en français*, „Le Monde” 15.03.2007, <https://bit.ly/3wSCKY2> (dostęp: 7.02.2020).

²⁸ Por. *ibidem*.

²⁹ Hanif Kureishi, British Library, <https://bit.ly/3hNs0Gj> (dostęp: 7.02.2020).

³⁰ T. Steiner, *Strategic Nostalgia, Islam and Cultural Translation in Leila Aboulela's "The Translator" and "Coloured Lights"*, „Current Writing: Text and Reception in Southern Africa” 20, 2008, nr 2.

³¹ L. Aboulela, *Minaret*, Warszawa 2009.

³² N. El-Hachmi, *L'últim patriarca*, Barcelona 2008.

³³ N. El-Hachmi, *La filla estrangera*, Barcelona 2015.

stii adaptacji młodego pokolenia imigrantów w Europie Zachodniej, której sama miała okazję doświadczyć. By w pełni zaprezentować rozważania literackie autorki na temat tożsamości, należy dodać, że utwory zostały napisane w języku katalońskim, a nie hiszpańskim, co dowodzi, jak bardzo twórczość autorki przesiąknięta jest lokalną tradycją i wartościami ważnymi dla środowiska przyjmującego.

Podobną tematykę poruszają też pisarki niemieckie pochodzenia tureckiego, jak Seyran Ateş czy Necla Kelek, ale ich literaturę należałoby raczej traktować jako uczestniczącą w szerszym nurcie literatury feministycznej i pod tym kątem warto ją przeanalizować, co jednak nie mieści się w ramach tego artykułu.

Komiks

Początkowo komiks był niedocenianą, a wręcz trywializowaną formą sztuki, jednak obecnie studia nad nim rozwijają się i czerpią z coraz większej puli odniesień³⁴. Obserwując działalność naukową ukierunkowaną na badanie komiksów, można odnieść wrażenie, że przeżywa ona swój rozkwit³⁵. Do ich opisu stosuje się metodologię interdyscyplinarną z elementami językoznawstwa, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa³⁶, badania mediów, w tym badania nad obrazem i przekazem, oraz metody badań socjologicznych i antropologicznych.

Komiksy odgrywają podwójną rolę w zbiorowej wyobraźni — z jednej strony są naiwnymi historiami dla młodych odbiorców, z drugiej zaś postrzegane są jako środek służący uchwyceniu i wzmocnieniu ideologicznego przekazu. Naukowcy podkreślają ideologiczne przesłanie komiksów³⁷. Szczególnie silnej krytyce poddaje się fakt kreowania superbohaterów, którzy jedynie siłą i przemocą rozwiązują konflikty³⁸.

Pierwszym muzułmańskim superbohaterem komiksu stworzonym na Zachodzie był wykreowany przez Omara Tahana — w 1944 roku w amerykańskim studiu Bomber Comics — Kismet. Głównym bohaterem tej publikacji był Algierczyk walczący z nazistami na południu Francji. Potrafił przewidywać przyszłe zdarzenia, co stanowiło o jego wyjątkowości i dawało mu przewagę w stosun-

³⁴ B. Beaty, *Introduction*, „Cinema Journal” 50, 2011, nr 3, s. 106–107.

³⁵ Por. *Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*, red. M.J. Smith, R. Duncan, New York-London 2012; R.C. Harvey, *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*, Jackson 1996. Dodatkowo obszerna bibliografia dotycząca studiów nad komiksem zob. <http://www.internationalcomicartsforum.org/comics-studies-bibliography-2020.html> (dostęp: 16.02.2020) oraz seria wydawnictwa Routledge.

³⁶ *More Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*, red. M.J. Brown, R. Duncan, M.J. Smith, New York 2020, s. 1–2.

³⁷ M. McAllister, E.H. Sewell, I. Gordon, *Comics and Ideology*, New York 2001, za: *More Critical...*, s. 12.

³⁸ S. Orme, *Femininity and Fandom: The Dual-Stigmatisation of Female Comic Book Fans*, „Journal of Graphic Novels and Comics” 7, 2016, nr 4, s. 403–416, za: *More Critical...*, s. 13.

ku do wrogów. Bohater nie miał pogłębionej osobowości, a cechy muzułmańskie określono dość powierzchownie, dzięki temu jednak udało się uniknąć orientalizowania bohatera³⁹.

Wzrost zainteresowania komiksami oraz zakorzenianie się ich w ramach kultury popularnej sprawia, że i muzułmanie coraz częściej sięgają po tę formę ekspresji artystycznej. Opowieści komiksowe powstają zarówno w krajach muzułmańskich, jak i wśród zachodnich muzułmanów. Znana szerokiemu gronu odbiorców Marjane Satrapi i jej *Persepolis* to tylko jeden z przykładów tego rozwijającego się trendu.

W 2006 roku Kuwejczyk Naif al-Mutawa, zainspirowany komiksami Marvela, przygotował serię pod tytułem „99”⁴⁰ — nazwa odnosi się do 99 imion, a zarazem atrybutów Allaha. Wszyscy nastoletni bohaterowie są obdarzeni mocą, a każda z nich pochodzi od jednego z 99 imion bożych, przy czym użycie mocy ma służyć wyłącznie zwalczaniu zła. Pośród bohaterów znajdziemy: obdarzonego nadludzką siłą Saudyjczyka Jabbara czy żyjącą w Londynie Pakistankę Hadię oraz wielu innych.

Komiks ukazuje się równoległe po arabsku i angielsku, a od 2009 roku także po francusku. Firma Teskheel Media Group co roku sprzedaje około miliona egzemplarzy. Warto podkreślić, że twórca, znanego wśród muzułmanów na całym świecie, komiksu, znajdował się przez trzy lata (2009–2011) na liście 500 najbardziej wpływowych wyznawców islamu⁴¹.

W 2010 roku wydano pierwszy powstały we Francji komiks *Muslim Show*. Przedstawia on zdarzenia zaczerpnięte z życia codziennego francuskich muzułmanów. Tworzy swego rodzaju galerię charakterystycznych postaci i zajęć, wywiedzionych bezpośrednio z muzułmańskiej rzeczywistości. Komiks tryska humorem, nie przekraczając jednocześnie granic dobrego smaku i, mimo stosowanej ironii, nigdy nie obraża uczuć religijnych muzułmanów⁴². Celem, jaki przyświecał twórcom — Noredine’owi Allamowi i Gregowi Blondinowi — było propagowanie umiarkowanego islamu i łagodzenie trudnych tematów, takich jak dyskryminacja, rasizm czy przestępczość, poprzez zastosowanie łagodnego humoru. Podobna tematyka inspiruje muzyków.

³⁹ M.A. Rhatt, *Representations of Islam in United States Comics, 1880–1922*, London 2020, s. 34; L. Pennington, *15 Muslim Characters In Comics You Should Know*, Comic Book Resources (CBR) 3.02.2017, <https://bit.ly/2VQ8mAQ> (dostęp: 19.02.2020).

⁴⁰ Por. K. Górak-Sosnowska, M. Moroz, *Muzułmańscy superbohaterzy: „The 99” na tle innych komiksów*, [w:] *Kultura popularna na Bliskim Wschodzie*, red. K. Górak-Sosnowska, K. Pachniak, Warszawa 2013, s. 282–293.

⁴¹ M. Widy-Behiesse, *op. cit.*, s. 93.

⁴² Ch. Monnot, *France: l’humour musulman en bande dessinée — à propos de Muslim’show: le mois sacré du ramadan*, Religioscope 16.08.2010, <https://bit.ly/3kBI9T9> (dostęp: 21.06.2021).

Muzyka

Muzyka w świecie muzułmańskim jest dość różnorodna i znajduje tam swe korzenie wiele cenionych rodzajów brzmienia. Tradycyjna muzyka i instrumenty różnią się jednak znacznie od tych zachodnich, dlatego też przemieszanie stylów, instrumentów, tradycji daje efekt świeżości, przy czym „transfer” dokonuje się w obie strony. O ile muzyka Wschodu przenika do dorobku kulturowego Zachodu, o tyle stylistyka zachodnia zostaje również wykorzystana do realizowania tradycyjnych form muzycznych cywilizacji muzułmańskiej, czego przykładem jest naszid — tradycyjna muzyka religijna, która w nowej, zachodniej wersji czerpie z „lekkiego” popu.

Naszid zyskał popularność wśród zachodnich muzułmanów za sprawą Cata Stevensa, znanego brytyjskiego piosenkarza, który przeszedł na islam i przybrał imię Youssuf Islam, a w swojej twórczości skupił się na wychwalaniu Boga. Jednocześnie na zachodniej scenie muzycznej zaistnieli Sami Yusuf i Maher Zain — obaj są młodymi Europejczykami, o korzeniach bliskowschodnich i na wzór zachodnich idoli nastolatek aksamitnym głosem, przy akompaniamencie kołyszącej muzyki, wychwalają Boga i wskazują, jakie działania i postępowanie są mu miłe. Swoją działalnością przyczyniają się zatem do rozpowszechniania wśród młodych ludzi etyki i moralności zgodnej z doktryną teologiczną islamu.

Dorobek kultury Zachodu i tematyka religijna — islamu — przenikają się także w ramach religijnego hip-hopu, rapu, i w tym przypadku modna zachodnia oprawa artystyczna służy za element uatrakcyjniający przekaz i artykułowane potrzeby religijne muzułmanów. Ostatnio popularnością cieszą się też reinterpretacje znanych i modnych piosenek z wykorzystaniem innego tekstu, wpisującego się w ideologię lub przekaz artysty. W takiej działalności specjalizuje się między innymi grupa Deen Squad z utworem *Madina oh na na!*, oryginalnie *Havana oh la la*. Duet pochodzi z Kanady, tam też członkowie utworzyli zespół, który wykonuje halal rap/halal hip-hop — wokalista pragnie dać młodym ludziom możliwość jednoczesnego uczestniczenia w religii, pełnej kontemplacji Boga i udziału w charakterystycznym dla młodych zainteresowaniu muzyką⁴³. W przerobionym hicie artyści śpiewają o Bogu i Mahomecie — jego proroku — oraz o znaczeniu miasta Medyna dla muzułmanów, refren zaś zachęca do modlenia się. W oryginalnie śpiewanym przez Camillę Cabello pobrzmiewa tęsknota za Hawaną i miłość do mężczyzny, w wersji zaprezentowanej przez zespół Deen Squad wskazuje się na uniwersalną miłość do Boga, a tęsknota dotyczy Medyny, drugiego najświętszego miasta islamu, w którym mieszkał i którym administrował prorok islamu — Mahomet.

⁴³ *Jae Deen on Writing Out The Qur'an, Muslim Influencers and Deen Squad Controversy*, The Muslim Vibe (TMV) 10.12.2018, <https://bit.ly/3BjJcK6> (dostęp: 10.02.2020).

Ten rodzaj religijnej, „uduchowionej” muzyki współczesnej wydaje się w pewnej mierze realizować postulaty wskazywane przez Zauadiego, który — o czym była już mowa — w religijnym uwielbieniu tego, co niematerialne, boskie, upatruje głównej cechy, a wręcz wartości kultury.

Ciekawym i godnym oddzielnych badań elementem kultury muzułmańskiej na Zachodzie są produkty kultury masowej łączące wątki równości kobiet i mężczyzn, kulturowej interpretacji gender i religii muzułmańskiej, najczęściej wyrażane z użyciem „zachodnich” form i stylistyki przekazu. Jednym z barwnych przykładów takiej twórczości są osiągnięcia artystyczne Mony Haydar, Amerykanki pochodzącej z Syrii, która w tekstach swoich piosenek porusza zagadnienia dotyczące muzułmanek, wzywa społeczeństwa zachodnie do poszanowania dziedzictwa muzułmańskiego i tradycji, a jednocześnie przedstawia wyznawczy nie islamu jako kobiety wyzwolone, samostanowiące i niezależne. Tak też kreuje swój obraz, czym może dawać przykład i stawać się wzorem dla identyfikujących się z nią muzułmanek. W tym kontekście warto przywołać piosenkę utrzymaną w stylu hip-hop, zatytułowaną *Hijabi*, w której wskazuje się, że jest wiele muzułmanek realizujących się w życiu na wiele sposobów, dowodząc w ten sposób swojej podmiotowości — to ich wyborem jest noszenie muzułmańskiej chusty.

Nieco inny charakter ma gatunek, który zawitał na Zachód wraz z imigracją algierską. *Rai* wywodzi się z Oranu w Algierii, a jego nazwę z języka arabskiego można przełożyć jako „opinia”. Tradycyjnie, jeszcze w XX wieku, szajchowie (starcy) śpiewali *rai* podczas prywatnych uroczystości, ślubów i obrzezania. Poruszali różną tematykę, bliskie były im wątki religijno-mistyczne w dość sentymentalnym stylu. Zmianę przyniosły kolejne dziesięciolecia XX wieku — od początku lat trzydziestych nieustannie powiększała się liczebność ubogich społeczności miejskich. Nowe okoliczności przymuszały kobiety do podejmowania działalności zarobkowej. Niekiedy decydowały się one na pracę w kabaretach i innych niegodnych, z punktu widzenia tradycyjnych społeczeństw, przybytkach. Wtedy też zapożyczyły styl szajchów i uczyniły z niego środek wyrazu dla kwestii społecznych i relacjonowania trudów życia miejskiej biedoty. Zmieniała się docelowa grupa społeczna i tematyka, a zatem i charakter muzyki. *Rai* stał się gatunkiem muzycznym popularnym wśród niższych grup społecznych, czasem wręcz mówi się o marginesie społecznym. Dla odróżnienia od szajchów (starców) nowi twórcy nazywali siebie *cheb*, czyli młodzi. Ze względów praktycznych z czasem zrezygnowano z długiego muzycznego wstępu, co więcej, dość szybko zaznaczył się też wpływ muzyki zachodniej. Do tradycyjnej oprawy muzycznej dodano nowe instrumenty, a artyści chętnie wplatali w swoje utwory osiągnięcia najnowszych technologii. *Rai* stał się sposobem wyrażania sprzeciwu wobec kolonializmu, a później dyktatury politycznej i obyczajowej⁴⁴. Z czasem gatunek zyskał popularność przede

⁴⁴ N. al-Taece, *Running with the Rebels: Politics, Identity, and Sexual Narrative in Algerian Rai*, „Echo” 5, 2003, nr 1, s. 5–6, <https://bit.ly/2V1T7Vi> (dostęp: 21.06.2021).

wszystkim w rodzimej Algierii, ale i w innych krajach Maghrebu, gdyż odpowiadał na bardzo podobne potrzeby społeczne.

Wraz z imigracją *rai* dotarł do Francji — w 1986 roku w Bobigny pod Paryżem odbył się pierwszy w Europie festiwal muzyki *rai*, ale triumf gatunku przypada na 1992 rok, kiedy francuskie listy przebojów podbiła piosenka Khaleda *Didi*⁴⁵. Od tego czasu *rai* przechodzi nieustanne metamorfozy na skutek synkretyzmu z popularnymi gatunkami, jak R'n'B czy hip-hop. Legendarni stali się już tacy wykonawcy jak Khaled, Cheb Mami czy zmarły w 2018 roku Rachid Taha. Warto wskazać, że ten ostatni nie pozostał wierny orańskiemu gatunkowi; eksperymentował z muzyką elektro, rockiem, a nawet francuską *variété*. W jego twórczości na wielu poziomach realizuje się dyfuzja kulturowa, którą obrazuje w zasadzie większość omówionego tu dorobku artystycznego⁴⁶.

Podsumowanie

Kultura popularna definiowana jest często jako produkt, przedmiot konsumpcji, a doświadczenie kulturalne staje się aktem konsumpcjonizmu. Dzieje się tak między innymi dlatego, że dociera ona do dużej liczby odbiorców.

Konsumpcja kultury masowej wpisana jest w swej przeważającej części w wolny czas doby obecnej. Wolny czas doby obecnej jest nie tylko demokratycznym rozszerzeniem swobody czasowej, która była dawniej przywilejem klas panujących. [...] Czas pracy, ujęty w ramy sztywnego, stałego, niezależnego od pór roku, rozkładu godzin, został ograniczony pod wpływem ruchu związkowego i zgodnie z logiką ekonomiki. Ta zaś, wciągając powoli pracowników w obręb swojego rynku, zmuszona jest zapewnić im nie tylko czas na wypoczynek i odzyskanie sił, ale i czas na konsumpcję⁴⁷.

Intensywny rozwój kultury popularnej tworzonej przez środowiska muzułmańskie na Zachodzie i na potrzeby tego środowiska dowodzi przede wszystkim, że jest na nią zapotrzebowanie, a to z kolei prowadzi do konstatacji, że muzułmanie na Zachodzie wpisują się i podlegają tym samym prawom rządzącym nakręcaniem spirali konsumpcjonizmu. Wzrasta liczba muzułmanów, wtapiają się oni w społeczeństwa przyjmujące, funkcjonują według tych samych schematów czasu pracy, czasu uświęconego i czasu wolnego, a w konsekwencji adaptują też etykę tego czasu wolnego. W ten sposób kultura popularna zachodnich muzułmanów — jak kultura masowa u Edgara Morina — „wypełnia czas wolny [...] kieruje poszu-

⁴⁵ Por. M. Widy, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, Warszawa 2005, s. 138–139.

⁴⁶ Więcej uwagi relacji między muzyką (hip-hopem) a społecznością muzułmańską, szczególnie we Francji, poświęca M. Moch, *Language, Migration and Globalization: French Hip-Hop Versus Arabic Diaspora Hip-Hop*, [w:] *Moving Texts, Migrating People and Minority Languages*, red. M. Borodo, J. House, W. Wachowski, Singapore 2017, s. 41–55. Na temat relacji między islamem, hip-hopem i zagadnieniami rasowymi w USA zob. S.A. Khabeer, *Muslim Cool: Race, Religion, and Hip Hop in the United States*, New York 2016.

⁴⁷ E. Morin, *Kultura czasu wolnego*, [w:] *Antropologia kultury...*, s. 555.

kiwanie jednostkowego dobra w stronę czasu wolnego i, co więcej, nasycza czas wolny treściami kulturowymi, tak że staje się on stylem życia⁴⁸. Wspomniane poszukiwanie jednostkowego dobra w omawianych wytworach kultury wiąże się jednak z przepracowywaniem zagadnień tożsamościowych, życia w warunkach mniejszościowych, orientalizmu, postkolonializmu, a twórcy poimigracyjni poszukują wciąż i wypracowują przestrzeń dla swojej twórczości, poszerzając ramy, granice kultur narodowych czy szerzej — kultury zachodniej.

Na przykładzie literatury widać, że dorobek państw zachodnich wzbogacany jest od lat udziałem pisarzy o korzeniach imigracyjnych, zwanych w Wielkiej Brytanii „ludźmi przetłumaczonymi”, tam też zdobywają należne im uznanie i wpisują się w główny nurt literatury narodowej. We Francji, mimo że od rozwija się tam literatura postimigracyjna, do niedawna zwana literaturą Beurów, teraz postulowana jako *littérature-monde en français*, a autorzy wciąż muszą szukać sposobów na zaistnienie w ramach literatury francuskiej. Czują się sytuowani w pewnej niszy, poza literaturą narodową.

Reasumując, można wskazać, że artyści utożsamiani z mniejszościami muzułmańskimi na Zachodzie w pełni wpisują się w jego kulturę. Poszerzają jej granice i horyzonty o nowe elementy, czasem egzotyczne, nieznanne. Przyglądają się cywilizacji zachodniej z nieco innej perspektywy: osób z wewnątrz i z zewnątrz jednocześnie, znających na wskroś realia społeczeństw zachodnich i ich wartości oraz wyobrażeń o samych sobie. Patrzą i komentują, czasem z perspektywy ludzi nie w pełni zaakceptowanych — takich, którym wciąż wytyka się inność. W konsekwencji ich twórczość konfrontuje społeczeństwa Zachodu z własną obłądą, słabością, a czasem pobudza do działania.

Jednocześnie warto powtórzyć, że konsekwentny, wieloletni rozwój kultury popularnej tworzonej przez muzułmanów, i często z myślą o nich, wskazuje na zakorzenienie się tych grup na Zachodzie, i co ważniejsze: podleganie procesom charakterystycznym dla zachodnich społeczeństw ponowoczesnych, jak tworzenie etyki czasu wolnego, konsumpcjonizm i wpisanie kultury w tenże. Tematyka twórczości i działalności artystycznej jest coraz szersza, niemniej często porusza zagadnienia tożsamości, życia w warunkach mniejszościowych, miejsca oraz roli religii i przynależności etnicznej w życiu na Zachodzie, zagadnień równościowych czy dylematów etycznomoralnych. Artyści i odbiorcy wykorzystują sztukę do regulowania zagadnień własnej tożsamości, zarówno jednostkowej, jak i zbiorowej. Podobnie rzecz się ma w twórczości filmowej, która jest bardzo istotnym i charakterystycznym elementem kultury popularnej. Materiał badawczy okazał się jednak zbyt obszerny, by w ramach jednego artykułu zająć się też kinematografią, ta bowiem prezentuje się imponująco, jeśli wziąć pod uwagę osiągnięcia ludzi kina spośród zachodnich muzułmanów. Wymaga ona zatem szerokiego, odrębnego opracowania.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 557.

Bibliografia

Teksty

- Aboulela L., *Minaret*, Wydawnictwo Remi, Warszawa 2009.
Koran, przeł. J. Bielawski, PIW, Warszawa 1983.
Stendhal, *Czerwone i czarne*, przeł. T. Boy-Żeleński, Książka, Warszawa 1948.

Opracowania

- Akroun M., *Essais sur la pensée islamique*, Maisonneuve et Larose, Paris 1973.
Beaty B., *Introduction*, „Cinema Journal” 50, 2011, nr 3, s. 106–110.
Critical Approaches to Comics: Theories and Methods, red. M.J. Smith, R. Duncan, Routledge, New York-London 2012.
Duć-Fajfer H., *Mniejszości piszą — projekt (nie)możliwy*, „Litteraria Copernicana” 2 (30), 2019, s. 11–49.
Dziekan M.M., *Orientalistyka między „tradycyjną” filologią a potrzebami współczesności. W poszukiwaniu metodologii orientalistyki*, „Przegląd Orientalistyczny” 2014, nr 1–2, s. 3–14.
El-Hachmi N., *La filla estrangera*, Edicions 62, Barcelona 2015.
El-Hachmi N., *L’últim patriarca*, Editorial Planeta, Barcelona 2008.
Górak-Sosnowska K., Moroz M., *Muzułmańscy superbohaterzy: „The 99” na tle innych komiksów*, [w:] *Kultura popularna na Bliskim Wschodzie*, red. K. Górak-Sosnowska, K. Pachniak, Difin, Warszawa 2013, s. 282–294.
Guidère M., *L’islamologie appliquée. Principes et méthodes*, L’Harmattan, Paris 2017.
Harvey R.C., *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*, University Press of Mississippi, Jackson 1996.
Islam and Popular Culture, red. K. van Nieuwkerk, M. LeVine, M. Stokes, University of Texas Press, Austin 2016.
Khabeer S.A., *Muslim Cool: Race, Religion, and Hip Hop in the United States*, New York University Press, New York 2016.
Macdonald D., *Teoria kultury masowej*, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski et al., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 543–554.
McAllister M., Sewell E.H., Gordon I., *Comics and Ideology*, Peter Lang Inc., International Academic Publishers, New York 2001.
Moch M., *Language, Migration and Globalization: French Hip-Hop Versus Arabic Diaspora Hip-Hop*, [w:] *Moving Texts, Migrating People and Minority Languages*, red. M. Borodo, J. House, W. Wachowski, Springer, Singapore 2017, s. 41–51.
More Critical Approaches to Comics: Theories and Methods, red. M.J. Brown, R. Duncan, M.J. Smith, Routledge, New York 2020.
Morin E., *Kultura czasu wolnego*, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski et al., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 555–562.
Orme S., *Femininity and Fandom: The Dual-Stigmatisation of Female Comic Book Fans*, „Journal of Graphic Novels and Comics” 7, 2016, nr 4 2016, s. 403–416.
Orientalistyka. Rozważania o nauce, red. S. Surdykowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
Qui fait la France, *Chroniques d’une société annoncée*, Stock, Paris 2007.

- Reeck L., *La littérature beur et ses suites. Une littérature qui a pris des ailes*, „Hommes & migrations” 2012, nr 1295, s. 120–129.
- Rhett M.A., *Representations of Islam in United States Comics, 1880–1922*, Bloomsbury, London 2020.
- Robins K., *Interrupting Identities: Turkey/Europe*, [w:] *Questions of Cultural Identity*, red. S. Hall, P. du Gay, Sage Publications, London 1996, s. 61–86.
- Steiner T., *Strategic Nostalgia, Islam and Cultural Translation in Leila Aboulela’s “The Translator” and “Coloured Lights”*, „Current Writing: Text and Reception in Southern Africa” 20, 2008, nr 2, s. 7–25.
- Storey J., *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalisation*, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Berlin 2003.
- Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. i red. J. Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003.
- Widy M., *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2005.
- Widy-Behiesse M., *Współczesna kultura arabsko-muzułmańska w Europie — wybrane aspekty*, „Przegląd Europejski” 3 (33), 2014, s. 87–103.
- Zauadi M., *Fi-d-dalalat al-mitafzikijja li-r-rumuz as-sakafijja*, „Ālam al-fikr” 25, 1997, nr 3, s. 11–23.
- Zemrani J., *Le Roman beur est-il un tout-venant de la littérature maghrébine?*, „Algerie, Literature, Action” 93–94, 2005, s. 78–83.

Źródła internetowe

- Al-Mutawwa N., *Superheroes Inspired by Islam*, [wykład na konferencji] TEDGlobal 2010, lipiec 2010, TED, <https://bit.ly/2T1QsVL> (dostęp: 5.02.2020).
- Al-Tae N., *Running with the Rebels: Politics, Identity, and Sexual Narrative in Algerian Rai*, „Echo” 5, 2003, nr 1, <https://bit.ly/2V1T7Vi> (dostęp: 21.06.2021).
- Canada Population 2020, Europe’s Growing Muslim Population*, Pew Research Center 29.11.2017, <https://pewrsr.ch/2UvTU0u> (dostęp: 5.02.2020).
- Europe’s Growing Muslim Population*, Pew Research Center 29.11.2017, <https://pewrsr.ch/3zjrZ2T> (dostęp: 5.02.2020).
- Hanif Kureishi*, British Library, <https://bit.ly/3hNs0Gj> (dostęp: 7.02.2020).
- Jae Deen on Writing Out The Qur’an, Muslim Influencers and Deen Squad Controversy*, The Muslim Vibe (TMV) 10.12.2018, <https://bit.ly/3BjCkG> (dostęp: 10.02.2020).
- Mohamed B., *New Estimates Show U.S. Muslim Population Continues to Grow*, Pew Research Center 3.01.2018, <https://pewrsr.ch/3rn3oXS> (dostęp: 19.02.2020).
- Monnot Ch., *France: l’humour musulman en bande dessinée — à propos de Muslim’show: le mois sacré du ramadan*, Religioscope 16.08.2010, <https://bit.ly/3kBIST9> (dostęp: 21.06.2021).
- Pennington L., *15 Muslim Characters In Comics You Should Know*, Comic Book Resources (CBR) 3.02.2017, <https://bit.ly/2VQ8mAQ> (dostęp: 19.02.2020).
- Pour une «littérature-monde» en français*, „Le Monde” 15.03.2007, <https://bit.ly/3wSCKY2> (dostęp: 7.02.2020).
- Qui fait la France?*, „Fumigène” 29.10.2007, <https://bit.ly/3eCsrRU> (dostęp: 7.02.2020).

Evolution of Popular Culture Created by Muslims in Western Countries: From *Le thé au harem* *d'Archi Ahmed* to *Madina Oh na na!*

Summary

Muslims have been living in Western countries for several generations, and since the mid-1980s they have been creating their own culture, which is a syncretism of Western trends with their cultural and religious background of Muslim countries. Different forms of artistic expression are used to define or strengthen the creator's religious identity in the Western public space. Simultaneously, Western Muslim spectators create new forms of religiosity, based on consumerism and artistic experience.

Maciej Sztąberek
ORCID: 0000-0003-2185-5246
Uniwersytet Łódzki

Jak wywołać grozę? Analiza porównawcza powieści i serialu *Terror*

Słowa kluczowe: horror, kino grozy, Ridley Scott, serial telewizyjny, wyprawa Franklina, Royal Navy

Keywords: horror movies, terror films, Ridley Scott, TV series, Franklin's lost expedition, Royal Navy

Historia ekspedycji Franklina z 1845 roku jako inspiracja do stworzenia *faction*

Edmund Burke w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* pisał: „Na ogół wydaje się, że aby cokolwiek uczynić bardzo wzniosłym, konieczna jest tajemniczość. Gdy znamy pełny wymiar niebezpieczeństwa, gdy możemy przyzwyczać do niego oczy, przerażenie w znaczącej mierze ustępuje”¹.

Najwyraźniej Dan Simmons oraz adaptujący jego powieść twórcy wyprodukowanego przez Ridleya Scotta serialu *Terror*² — David Kajganich i Soo Hugh — kierowali się podobnym podejściem. Już sam wybór tematu implikuje tajemniczość, gdyż odnosi się do zdarzeń, które do dziś budzą kontrowersje oraz

¹ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 65.

² *Terror (The Terror)*, AMC, USA 2018.

domysły — mowa o brytyjskiej ekspedycji badawczej z 1845 roku do Arktyki, kierowanej przez admirała Johna Franklina, poszukującej słynnego Przejścia Północno-Zachodniego. Jego odkrycie otworzyłoby angielskiej żegludze drogę morską z Europy do Azji Wschodniej.

Wyprawa Franklina składała się z dwóch okrętów. Na pokładach obu jednostek wyruszyło łącznie 129 marynarzy³. Żaden z nich nie wrócił żywy, a ślad po ekspedycji oraz żaglowcach zaginął⁴. Dopiero w 2014 i 2016 roku udało się odnaleźć wraki okrętów⁵. Co ważne, ekspedycja była wyposażona w bardzo nowoczesny jak na tamte czasy sprzęt. Oprócz tego okręty zaopatrzone w rezerwy żywności, które miały wystarczyć załodze na trzy lata, w tym konserwy zaplombowane ołowiem. Ten, zamiast chronić żywność, dostawał się jednak do środka, co przyczyniło się do tragicznego finału ekspedycji. Był to zapewne także jeden z powodów, który skłonił zastępcę sir Johna Franklina — kapitana⁶ Francisa Croziera — do opuszczenia okrętów i pieszej wędrówki po lodzie aż do ujścia rzeki Back. Ponadto, według świadectw zamieszkujących tamte tereny Inuitów, członkowie załogi, aby przeżyć, dopuszczali się aktów kanibalizmu. Tego rodzaju doniesienia prowadziły tylko do coraz większej ilości spekulacji na temat losów członków ekspedycji. Ich śmierć ogłoszono dopiero po wielu wyprawach poszukiwawczych w tamte rejony. Jak zatem zginął admirał Franklin? Co dokładnie skłoniło Croziera do rozpoczęcia tak karkołomnej wyprawy? Co było głównym powodem śmierci wielu ludzi? Mimo upływu ponad 170 lat wciąż nie uzyskano dokładnych odpowiedzi na te pytania...

To właśnie tę lukę postanowili wykorzystać Dan Simmons oraz twórcy serialowej adaptacji⁷ jego powieści *Terror* (2007; wyd. pol. 2015)⁸. Pisarz, przygotowując się do tworzenia historii feralnej ekspedycji, oparł się na materiałach źródłowych pochodzących z epoki, na przykład dokumentacji marynarki wojennej, planach okrętów, relacjach z wypraw poszukiwawczych⁹ czy artefaktach odnale-

³ *HMS Terror „zamrożony w czasie”*. Słynny okręt został zbadany, TVN24, <https://bit.ly/2W206hp> (dostęp: 30.12.2019).

⁴ *Ibidem*.

⁵ K. Kowalski, *Jak zginęli członkowie polarnej ekspedycji Johna Franklina*, „Rzeczpospolita”, <https://bit.ly/3wMq31b> (dostęp: 30.12.2019).

⁶ Zarówno przy nazwisku Croziera, jak i Fitzjamesa będę używał stopnia „kapitan”, gdyż takie jest właściwe tłumaczenie tego stopnia oficerskiego. Określenie stosowane przez autora polskiego tłumaczenia tego utworu jest nieadekwatne, ponieważ stopień „komandor” jest współczesnym stopniem polskiej marynarki wojennej.

⁷ Warto wspomnieć, że serial *Terror* ma obecnie dwa sezony, lecz tylko pierwszy z nich jest zgodny z fabułą powieści. Akcja drugiego sezonu dzieje się 92 lata później w USA podczas II wojny światowej. Sezony nie są więc z sobą powiązane fabularnie. Na potrzeby tej pracy będę analizował wyłącznie pierwszy sezon serialu.

⁸ D. Simmons, *Terror*, przeł. J. Ochab, Czerwonak 2015.

⁹ Wszystkie źródła Dan Simmons wymienia w bibliografii na końcu powieści; zob. *ibidem*, s. 645–647.

zionych podczas ekspedycji ratunkowych poszukujących Franklina¹⁰. Szczególnie interesujące wydaje się wykorzystanie wielokrotnie wspomnianej w *Terrorze* notatki z 25 kwietnia 1848 roku, sporządzonej na standardowym formularzu brytyjskiej Royal Navy przez kapitanów: Francisa Croziera oraz Jamesa Fitzjamesa, odnalezionej podczas wyprawy Francisa Leopolda McClintocka w 1859 roku. W powieści notatka sporządzana jest dwa razy — najpierw przez jednego z poruczników, który przed śmiercią w szponach monstrum zdążył spisać meldunek, że wszystko przebiega zgodnie z planem, później zaś obaj dowódcy okrętów nanieśli na niego korekty informujące o stracie admirała Franklina, innych osób oraz fatalnej sytuacji.

Wykorzystanie źródeł umożliwiło pisarzowi wykreowanie wiarygodnego świata przedstawionego, uzupełnionego o elementy fikcjonalne i fantastyczne. Jak zauważyła Maria Lindgren Leavenworth:

Legends wokół osób (głównie mężczyzn), którzy udali się na krańce ziemi w imię eksploracji i tam przepadli bez wieści, rodzą możliwość fikcjonalizacji, szczególnie w przypadku występowania jakiegś luki w historii bądź braku znanych faktów na temat tego, co się faktycznie wydarzyło¹¹.

Opisane przez Leavenworth zjawisko w anglojęzycznej terminologii określa się mianem *faction*. Może być ono rozumiane zarówno jako technika polegająca na rozmyciu fikcji i dokumentalnej relacji poprzez wprowadzenie do świata przedstawionego licznych faktograficznych dygresji¹², jak i termin genologiczny, określający grupę utworów, w których ta technika występuje. Na przykład autor powieści *Dzień Szakala* (1972), Frederick Forsyth, twierdzi, że „Można zacząć powieść »na zimno«, przywołać realne wypadki i w ten sposób pobudzić ciekawość odbiorców, nie mówiąc im, czy mają do czynienia z prawdą czy fikcją. Tak dzieje się w podgatunku zwanym po angielsku *faction* i mieszającym oba wspomniane składniki”¹³. Z kolei Beth Herbert w swoim artykule poświęconym *faction* wskazuje za Franem Knightem, że *faction* to „fikcja historyczna z prawdziwymi postaciami, oparta na szczegółowych badaniach, z wyobrażonymi rozmowami i postaciami łączącymi historię”¹⁴. Podobną definicję formułuje Toni Bruce, przedstawiając „*faction* i *factionalizację* jako metodę łączenia faktów z fikcją”¹⁵. Lois R. Kuznets zaś przez *faction* rozumie: „Fikcyjne dzieła pisane prozą, oparte wyłącznie na zebranych

¹⁰ Zdjęcia można znaleźć na końcowych stronach powieści Simmonsa.

¹¹ M.L. Leavenworth, *The Times of Men, Mysteries and Monsters: The Terror and Franklin's Last Expedition*, [w:] *Arctic Discourses*, red. A. Ryall, J. Schimanski, H. Howlid Wærp, Newcastle upon Tyne 2010, s. 199; jeśli nie podano inaczej, przeł. M.S.

¹² D. Jones, za: M. Kraska, *Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003.

¹³ F. Forsyth, *Upiór Manhatanu*, przeł. W. Nowakowski, Warszawa 1999, s. 19.

¹⁴ F. Knight, za: B. Herbert, *When English Meets History: Exploring the Faction Genre through Action Learning*, „Literacy Learning: The Middle Years” 20, 2012, nr 3, s. 87.

¹⁵ T. Bruce, *The Case for Faction as a Potent Method for Integrating Fact and Fiction in Research*, [w:] *Innovations in Narrative and Metaphor — Methodologies and Practices*, red. S. Farquhar, E. Fitzpatrick, Auckland 2019, s. 57.

przez autora faktach bądź prawdziwych historiach życia według ich autorów”¹⁶. Oliver Conolly i Bashshar Haydar uważają natomiast, że dokładność faktograficzna charakterystyczna dla *faction* nie świadczy o wartości literackiej i właśnie dlatego ich zdaniem traktowanie *faction* jako gatunku zawodzi¹⁷. Badacze ci przekonują jednak, że:

W przeciwieństwie do fikcji *faction* ma na celu uchwycenie faktów na temat życia osób z krwi i kości oraz prawdziwych wydarzeń, które miały miejsce w ich życiu. Nie musi to oznaczać, że *faction* nie może dążyć do uchwycenia faktów na temat typów postaci, ich moralności i tym podobnych. Jednak cechą wyróżniającą *faction* jest to, że ma ona na celu dbałość o dokładność faktów dotyczących stanów rzeczy konkretnych osób, grup, ich cech czy faktów odpowiadających na pytania kto, co, kiedy¹⁸.

Choć definicje te nieco się różnią, niezależnie od tego, czy przyjmiemy, iż jest to technika konstrukcji opowieści, czy też podgatunek literacki, udowadniają one, że podstawowym warunkiem zaistnienia *faction* jest wymieszanie wydarzeń prawdziwych z fikcyjnymi tak, aby łączyły się w całość. Trudno jednoznacznie ocenić, czy *Terror* Simmonsa można uznać za przykład podgatunku *faction*, gdyż w swoich utworach pisarz często łączy z sobą różne gatunki. W tym przypadku czytelnicy mają do czynienia z fuzją powieści historycznej, horroru i fantastyki¹⁹. *Faction* wydaje się więc raczej techniką, swego rodzaju narzędziem, które Simmons wykorzystał, tworząc tę gatunkową hybrydę. Twórcy serialu postanowili pozostać wierni literackiemu pierwowzorowi i ograniczyli się tylko do skondensowania fabuły, aby zaadaptować ją na potrzeby dziesięciocinkowego serialu.

W powieści Simmons posługuje się techniką *faction*, zachowując przede wszystkim autentyczność postaci. Zarówno admirał John Franklin, jego kapitanowie Francis Crozier i James Fitzjames, jak i inni oficerowie oraz członkowie załogi są postaciami historycznymi. Pisarz ich nazwiska zaczerpnął z list werbunkowych bądź zachowanej korespondencji prywatnej²⁰. Technika *faction* polegała przede wszystkim na zbudowaniu osobowości postaci oraz odtworzeniu przebiegu zdarzeń, które miały miejsce w trakcie wyprawy, opierając się na danych histo-

¹⁶ L.R. Kuznets, *Fiction, Faction, and Formula in the Regional Novels of Lois Lenski*, „Children’s Literature Association Quarterly” 1982, s. 98.

¹⁷ O. Conolly, B. Haydar, *The Case Against Faction*, „Philosophy and Literature” 32, 2008, nr 2, s. 348.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Nie używam w kontekście powieści i serialu *Terror* pojęcia „thriller” ze względu na to, że w fabułach obydwu utworów występują czynniki paranormalne, które w thrillerze z zasady nie pojawiają się, są one natomiast konstytutywne dla horroru. Ponadto, za Rafałem Syską, thriller traktuję jako formułę gatunkową nadrzędną w stosunku do innych gatunków i — jak wskazuje z kolei Kamila Żyto — mającą cechy wspólne ze strukturą przestrzenną, jaką jest labirynt — typowe miejsce akcji wielu powieści gotyckich, a także filmowych horrorów. Dodatkowo zarówno Syska, jak i Żyto uznają, że dreszczowiec pasożytuje na różnych gatunkach, a nie stanowi samoistnego gatunku. Zob. *eadem*, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź 2010, s. 71–73, R. Syska, *Thriller jako gatunek*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 79, 81.

²⁰ D. Simmons, *op. cit.*, s. 647.

rycznych. Część wydarzeń mających miejsce przed rozpoczęciem wyprawy, jak choćby objęcie przez Franklina funkcji gubernatora Ziemi Van Diemena (obecnej Tasmanii) i związany z tym konflikt polityczny, również są prawdziwe²¹. Ponadto w celu wywołania wrażenia realizmu duża część rozdziałów, które zawsze są napisane z perspektywy konkretnej postaci, zawiera informacje na temat położenia geograficznego bohaterów oraz datę wpisu, dzięki czemu autorowi udało się utrzymać powieść w stylistyce dziennika pokładowego bądź też prywatnych pamiętników postaci²².

Kolejnym szczególnie ciekawym przykładem stylizacji są wpisy doktora Harry'ego Goodsira zawarte w rozdziałach pisanych z jego spojrzenia. W przeciwieństwie do zwykłej treści rozdziałów w formie narracji trzecioosobowej, jego zapiski wyróżnione są kursywą i napisane z perspektywy pierwszoosobowej. Bardzo często składają się one na cały rozdział²³. Opisy te wraz z rozwojem wydarzeń stają się coraz mroczniejsze. Bohater jest lekarzem okrętowym, w związku z czym w jego notatkach pojawia się coraz więcej wspomnień związanych z makabrycznymi okolicznościami zgonów członków załogi. Z kolei twórcy serialu posłużyli się innym chwytem. Realistycznie wyglądające zdjęcia w połączeniu z drobiazgowo przygotowaną scenografią i kostiumami zgodnymi z realiami historycznymi wywołują silne wrażenie autentyczności. Niektóre ujęcia przypominają fotografie oraz obrazy czy też ilustracje z epoki. Na uwagę zasługuje fakt, że statki wyglądają wiarygodnie, a to dzięki temu, iż zostały zbudowane od podstaw w jednej z hal zdjęciowych²⁴, a ich wnętrza zostało wyposażone w pieczołowicie przygotowane

²¹ *Franklin, Sir John*, [hasło w:] *Dictionary of Canadian Biography*, <https://bit.ly/3iwcsWq> (dostęp: 30.12.2019).

²² Na przykład: „5 CROZIER 70°05' szerokości geograficznej północnej, 98°23' długości geograficznej zachodniej. 9 listopada 1847” — D. Simmons, *op. cit.*, s. 54. Tekst oryginału: „5 CROZIER. Lat. 70°-05' N., Long 98°-23' W. 9. November, 1847” — *idem*, *The Terror*, New York 2007.

²³ Dobrym przykładem jest chociażby fragment: „Z prywatnego dziennika doktora Harry'ego D.S. Goodsira: 11 kwietnia 1845. W liście do mojego brata napisałem dzisiaj: »Wszyscy oficerowie mają ogromną nadzieję, że uda im się przepłynąć i że pod koniec przyszłego lata będą już na Pacyfiku«. Wiem, że ktoś mógłby uznać to za egoizm, ale osobiście żywię nadzieję, iż minie trochę więcej czasu, nim nasza wyprawa dotrze do Alaski, Rosji, Chin i ciepłych wód Pacyfiku. Choć komandor [*sic!*] sir John Franklin powierzył mi stanowisko asystenta lekarza pokładowego, w gruncie rzeczy nie jestem zwykłym lekarzem, lecz doktorem nauk medycznych i muszę wyznaczyć, że podczas tej podróży pragnąłbym zostać chociaż początkującym przyrodnikiem” — *ibidem*, s. 48. Tekst oryginału: „From the private diary of Doctor Harry D.S. Goodsir: 11 April, 1845. In the letter to my brother today I wrote: »All the officers are in great hopes of making the passage and hope to be in the Pacific end of next summer«. I confess that, however selfish it is, my own hope for the expedition is that it make take us a bit longer to reach Alaska, Russia, China and warm waters of the Pacific. Although trained as an anatomist and sined on by Captain Sir John Franklin as a mere assistant surgeon, I am in Truth, no mere surgeon but a Doctor, and I confess further that as amateurish as my attempts may be. I hope to become something of a Naturalist of this toyage”.

²⁴ K. Han, *The Terror, TV's Scariest New Series, Isn't Really a Horror Story*, „Vanity Fair”, <https://bit.ly/3wSPjm8> (dostęp: 30.12.2019).

umeblowanie i rekwizyty — przedmioty stosowane na prawdziwych okrętach²⁵. Co więcej, wszelkie ruchy naśladowujące łód wgniatający kadłub okrętów i wypychające go do góry również zostały zaaranżowane, do tego stopnia, że obecni na pokładzie aktorzy w efekcie zaskoczenia rzeczywiście tracili równowagę, co miało wpłynąć na realizm ich zachowań²⁶.

Dzięki detaliczności rekonstrukcji statków aktorzy mogli wchodzić w interakcję z wyposażeniem okrętów, kamera zaś pokazywała ich wewnątrz z tak wielu perspektyw, iż bardzo łatwo można wyobrazić sobie układ pomieszczeń. W rezultacie *Terror* przypomina superprodukcję historyczną na miarę takich filmów jak chociażby *Wojna i pokój* (1967). Dodatkowo twórcy zdecydowali się użyć różnego rodzaju filtrów nałożonych na obraz, dzięki którym uzyskali ciemną kolorystykę oscylującą głównie wokół koloru niebieskiego. Zimne zabarwienie w połączeniu ze scenami nagranyymi nocą oraz efektami specjalnymi, na przykład w postaci śnieżycy, wzmogły wrażenie autentyczności i podkreśliły realność zagrożenia.

Można zatem stwierdzić, że zarówno w przypadku powieści, jak i serialu *Terror* twórcy posłużyli się techniką *faction*, aby wywołać u odbiorcy intensywne wrażenie realności przedstawianych wydarzeń. To, że dotyczą one historycznej wyprawy polarnej, której fiaska dokładne powody do dziś nie są pewne, tworzy pole do różnego rodzaju spekulacji, a w konsekwencji stymuluje powstawanie fantazji na ten temat. Połączenie faktów historycznych za sprawą techniki, jaką jest *faction*, z elementami fikcjonalnymi należącymi do horroru czy fantastyki przyczynia się nie tylko do stworzenia atrakcyjnej w odbiorze formy, lecz także do intensyfikacji atmosfery grozy. Im bardziej zagrożenie zdaje się realne i prawdopodobne, tym większy strach wywołuje. Twórcy obydwu utworów świadomie wykorzystali ten mechanizm w celu nie tyle zobiektywizowania historii, ile pogłębienia atmosfery grozy. Paradoksalnie więc to *faction*, a nie tylko fikcjonalizacja zostaje wykorzystane w służbie gatunkowych konwencji.

Elementy grozy w powieści i serialu *Terror*

Można także zaryzykować stwierdzenie, że gatunkiem dominującym zarówno w przypadku powieści, jak i serialu jest horror. Jak zauważa Anna Gemra: „Korzeni horroru jako gatunku w kształcie, w którym dziś spotykają się z nim odbiorcy w literaturze czy filmie, poszukiwać należy przede wszystkim w powieści gotyckiej (romansie gotyckim)”²⁷. W powszechnym użytku przyjęła się zaś nazwa „powieść grozy”. Jak zauważa jednak wspomniana badaczka:

²⁵ *Why Tobias Menzies and Jared Harris Always Do Historic Movies?*, YouTube, [3.00–4.00], <https://bit.ly/3hNah1I> (dostęp: 30.12.2019).

²⁶ K. Han, *op. cit.*

²⁷ A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru: wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 5.

Wraz ze wzrostem popularności nowego medium, jakim był film, coraz częściej używano nazwy „horror”, początkowo jako wygodnego, powszechnie zrozumiałego, obiegowego pojęcia, charakteryzującego tę grupę filmów, w których dominantę artystyczną stanowiła groza. [...] W świadomości przeciętnego odbiorcy pojęcie to zakorzeniło się na tyle, że także wydawcy zaczęli zachęcać do lektury utworów grozy, używając słowa „horror”, ponieważ było zrozumiałe dla klientów. Obecnie nazwy: „powieść grozy”, „literatura grozy”, „film grozy” i „horror” są stosowane wymiennie, choć nie ma jednomyślności badaczy co do tego, czy ich zakresy znaczeniowe się pokrywają. Bodaj najczęściej używa się przeniesionego z filmoznawstwa terminu „horror”; okazał się on wygodny, a przy tym unaocznia fakt wzajemnego wpływu tekstów literackich i filmowych, ich interakcji i koegzystencji w kulturze oraz pozwala na rozpatrywanie ich we wzajemnych powiązaniach²⁸.

Ze względu na to, że zarówno wspomniane teksty literackie, jak i filmy mają wspólną dominantę artystyczną, jaką jest groza, zasadne — ale i wygodne — wydaje się używanie terminu „horror”. Zwłaszcza że w obu przypadkach odbiorca ma do czynienia z wieloma cechami wspólnymi. Różni je tylko sposób przedstawienia historii oraz wywoływania grozy, co wynika ze specyfiki obu mediów. Z tego względu w dalszej części pracy będę się posługiwał terminem „horror”. Magdalena Kamińska twierdzi, że należy on do nadrzędnej kategorii, jaką jest fantastyka²⁹. Definiuje ją jako

Przeciwieństwo realizmu, co oczywiście nie wyczerpuje długiej listy jej odczytań, szczególnie licznych w polu literaturoznawstwa. Za Tzvetanem Todorovem uznaje się często, że fantastyczność oznacza stan niepewności i wahania, którego doświadcza materialistycznie nastawiony człowiek stający wobec zjawiska niewytłumaczalnego, które może okazać się nadprzyrodzonym. Idąc za myślą Rogera Caillois — przyjąć zaś można, że korpus tekstów fantastyki stanowi grupa utworów, w których element nadprzyrodzony rozbija spójność świata przyrodzonego. Jak dodaje Krzysztof Loska — w przypadku baśni ów czynnik nadprzyrodzony przynależy do świata naturalnego, w science fiction poszukuje się (pseudo)-naukowego wyjaśnienia tego, co pozornie wygląda na niezrozumiałe i być może nadprzyrodzone, zaś w horrorze to, co nadprzyrodzone, pozostaje sobą i jako takie agresywnie atakuje to, co przyrodzone, codzienne, normalne, oswojone, rzeczywiste³⁰.

W przypadku *Terroru* zdecydowanie mamy do czynienia z horrorem, albowiem elementy nadprzyrodzone stopniowo niszczą wszystko to, co należy do porządku świata codziennego bohaterów.

Przed przystąpieniem do analizy elementów grozy w powieści i serialu *Terror* warto poświęcić kilka słów elementom, które przyczyniają się do wywoływania grozy. Jak pisze Bożena Płonka-Syroka:

Groza wywoływana jest zwykle przez czynniki kulturowe, które nadają określony rodzaj interpretacji otaczającym nas zdarzeniom. Poza bowiem tymi, które dotyczą nas pod względem cielesnym, wiążąc się na przykład z doświadczanym w sposób bezpośredni znacznego stopnia bólem lub też strachem przed nim, wszystkie inne zjawiska i zdarzenia, aby wy-

²⁸ *Ibidem*, s. 6.

²⁹ M. Kamińska, *Upiór w kamerze: zarys kulturowej historii kina grozy*, Poznań 2016, s. 16–17.

³⁰ *Ibidem*.

wołać w nas emocję grozy, muszą być przez nas wcześniej w jakiś sposób rozpoznane, wyodrębnione z tła jako groźne i w ten sam sposób rozumiane. To nie samo zdarzenie lub zjawisko automatycznie wywołuje w nas poczucie grozy, ale jego kulturowa interpretacja, nadająca ramy naszym spostrzeżeniom³¹.

Czynniki kulturowe są zatem kluczowe do interpretacji danego zdarzenia i uznania go przez odbiorcę za groźne bądź nieszkodliwe. Znaczące wydają się tutaj proporcje. Z jednej strony dane zdarzenie czy zjawisko musi być więc jednocześnie trochę znane odbiorcy, aby mógł je rozpoznać jako coś niebezpiecznego (w *Terrorze* służy temu *faction*), a z drugiej — musi być wystarczająco nieznanne, aby wzbudzić w nim lęk wynikający z braku wiedzy na temat tego, jak sobie z tym zagrożeniem poradzić.

Ksenia Olkusz twierdzi z kolei, że:

Twórcy bardzo często posługują się mechanizmami kontrarności, budując wizje w oparciu o opozycję pomiędzy tym, co odbiorcy uznają za modelowe, a tym, co spatologizowane, dążąc do wyeksponowania takich elementów, które ulegają zaburzeniu, atrofii czy degradacji. W ten sposób — poprzez szczególne odwrócenie porządku — dokonuje się proces budowania nastroju zagrożenia, skorelowany z niezwykle istotnym komponentem lękotwórczym, jakim jest suspens. Teksty grozy konfrontują więc odbiorców z wielopoziomowym zbiorem rozmaitych problemów nękających zbiorowości ludzkie³².

Pogląd tej badaczki koreluje więc bezpośrednio z koncepcją Płonki-Syroki. Aby bowiem można było skonfrontować odbiorców z problemami nękającymi ich zbiorowości, zagrożenie to musi być im poniekąd znane. Tym tropem poszedł także autor powieści *Terror* — Dan Simmons, który oparł się na kilku elementach, które posłużyły mu do zbudowania atmosfery grozy. Należą do nich:

- izolacja,
- człowiek,
- trudne warunki pogodowe i terytorialne,
- choroba,
- potwór.

Wszystkie te elementy są w jakiś sposób znane odbiorcom, ponieważ od wieków towarzyszą człowiekowi, utrudniając jego egzystencję. Wyjątkiem może być jedynie potwór. Stanowi on jednak uosobienie lęku ludzkości dotyczącego potęgi natury.

Twórcy serialu poszli w ślady pisarza. Modyfikacje dotyczą relacji pomiędzy niektórymi postaciami oraz rewizji ich funkcji w przebiegu akcji. Niektórzy bohaterowie zostali usunięci, rolę innych umniejszono. Wszystkie elementy grozy należące do warstwy fabularnej zostały jednak zachowane. Zmienił się wyłącznie sposób ich ewokowania jako rezultat wykorzystania środków wyrazowych innego medium.

³¹ B. Płonka-Syroka, *Wstęp*, [w:] *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, M. Szymczak, Wrocław 2010, s. 7.

³² K. Olkusz, *Gotyckie światy współczesnej grozy*, [w:] *Światy grozy*, Kraków 2016, s. 21.

Rozwiązaniem, na które warto szczególnie zwrócić uwagę w kontekście budowania grozy, jest już sama czarno-biała czołówka serialu. Pokazuje ona w dużym przyspieszeniu, jak statki *Terror* i *Erebus* zostają uwięzione w lodzie i wykrzywione pod jego naporem. Następnie pojawiające się postaci albo są ukazywane pod warstwą lodu, albo — również w przyspieszonym tempie — ich ciała ulegają rozkładowi. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że zabieg ten jest zapowiedzią sposobów służących wywołaniu grozy wykorzystanych później.

Izolacja

Pierwszym z rzeczonych sposobów jest motyw izolacji głównych bohaterów. Ponieważ zarówno *Erebus*, jak i *Terror* utknęły w paku lodowym, ich załogi nie mogą ani wrócić do domu, ani uciec przed zagrożeniem. W dodatku już same nazwy okrętów wydają się znaczące — *Erebus* to grecki bóg opiekujący się najciemniejszą częścią Hadesu; konotacje zaś słowa „terror” są oczywiste. Zamarznięty akwen Archipelagu Arktycznego staje się naturalną i symboliczną pułapką, która odcina możliwość otrzymania pomocy z zewnątrz. Tymczasem statki, zwłaszcza żaglowy, kojarzy się z wolnością żeglugi po bezkresie mórz i oceanów. W *Terrorze* okręty zamieniają się jednak w uziemione i oblężone twierdze, które zapewniają marynarzom tylko namiastkę bezpieczeństwa. Ze względu na to, że ekspedycja ma charakter badawczy, żaglowce zostały pozbawione ciężkiego uzbrojenia w postaci armat czy moździerzy. Załogi mają do dyspozycji jedynie broń palną.

Warto podkreślić, że izolacja nabiera w tym przypadku także innego wymiaru — nie tylko odcina załogi okrętów od pomocy, ale też od wymiaru sprawiedliwości i władzy państwowej. Czynnikiem ten ma więc znaczący wpływ zarówno na morale członków ekspedycji, jak i ich poczucie przyzwoitości. Tym, co powstrzymuje ludzi od łamania norm moralnych i rozkazów, są dyscyplina, tradycja i hierarchia panujące w marynarce wojennej — wpajane marynarzom od pokoleń za pomocą różnego rodzaju kar. Elementem tradycji jest z pewnością wydawanie marynarzom grogu, którego brak mógłby przyczynić się do wybuchu buntu. Z obawy przed nim zwykli maci nie mają dostępu do broni palnej. W przypadku izolacji ciężar utrzymania dyscypliny spoczywa zatem na dowódcach okrętów, którzy dzięki wykształceniu i wiedzy powinni wiedzieć, co robić, choć większość z nich nie znalazła się wcześniej w tak trudnych okolicznościach. Jeśli dodamy do tego konflikty osobiste między głównodowodzącym Franklinem a jego zastępcą Crozierem, sytuacja jeszcze bardziej się skomplikuje. Izolacja ma bowiem wpływ na psychikę bohaterów, którzy różnie radzą sobie z samotnością i mogą być zagrożeniem dla siebie i innych.

W serialu, aby wywołać wrażenie izolacji, twórcy wykorzystali przede wszystkim nietypowe kadrowanie. Do pokazywania skutych lodem okrętów i ich otocze-

nia wykorzystano szerokokątne obiektywy, dzięki którym udało się ukazać otaczający bohaterów bezkres skutego lodem łądu. Od brzegu do brzegu widać jedynie śnieżnobiałe przestrzenie — żadnych miast, roślin czy zwierząt, wyłącznie skarpy lodu. W tym celu wykorzystano także kadrowanie z perspektywy ptasiej w szerokich planach. Uwięzione i umiejscowione w centrum kadru okręty przypominają pozostawione na lodzie zabawki... Zastosowanie takich ustawień kamery w scenach rozgrywających się podczas nocy polarnej, kiedy kształty żaglowców ledwo odróżniały się od ciemnoniebieskiej masy lodu, wyłącznie dzięki rozstawionym na pokładzie latarniom, przynosi jeszcze mroczniejszy efekt. Można odnieść wrażenie, że otaczająca bohaterów przestrzeń stopniowo pochłania nawet ich drewniane twierdze. Ciemność na zewnątrz, rozświetlana jedynie dzięki zorzy polarnej, jest kolejnym ze sposobów budowania atmosfery izolacji.

Drugą metodą podkreślania izolacji bohaterów jest wykorzystanie wnętrza samych okrętów. Drewniane konstrukcje kadłubów, choć mają chronić marynarzy przed zewnętrznymi zagrożeniami oraz zimnem, często przypominają zbite z desek więzienie. Przestrzenie umiejscowione pod pokładem są ciemne i ciasne. W dodatku bardzo często ukazywane są za pomocą perspektywy jedno- lub dwupunktowej oraz głębi ostrości, w wyniku czego drewniane korytarze wydają się wąskie i długie. Ciemna kolorystyka mebli i ścian sprzyja budowaniu klaustrofobicznej atmosfery. Choć na początku serialu wnętrza okrętów zdają się emanować ciepłem, po pewnym czasie one również stają się coraz zimniejsze. Dzięki zastosowanym środkom stylistycznym twórcom udało się oddać obecne w powieści wszechogarniające wrażenie izolacji.

Człowiek

Drugim elementem, który zagraża bohaterom, jest inny człowiek. Kluczowa jest tutaj postać mata uszczelnacza Corneliusa Hickeya, który od samego początku jest ukazywany jako postać o wątpliwej moralności. W odpowiednich do tego okolicznościach staje się coraz bardziej bezduszny i posuwa się do coraz większych niegodziwości. Z czasem okazuje się również niebezpieczny co polujące na bohaterów monstrum, stanowi zagrożenie wewnętrzne, działa niczym choroba autoimmunologiczna, manipuluje marynarzami i stopniowo nakłania ich do buntu. Postać ta staje się źródłem grozy, choć w tym przypadku strach jest racjonalny i uzasadniony. W dodatku za sprawą namów Hickeya kolejni marynarze zaczynają dopuszczać się aktów kanibalizmu na swoich niedawno zmarłych bądź bliskich śmierci kolegach. Wszelkie tego typu zachowania w sposób naturalny wywołują uczucie wstrętu.

Interesujące wydaje się tu podejście twórców serialu do roli człowieka i potwora w procesie budowania atmosfery grozy. Znaczenie monstrum, choć podobne względem powieści, zostało jednak okrojone. Dużo większym zagrożeniem

od niego stają się ludzie, a zwłaszcza wspomniany wcześniej mat Hickey, który zdaje się potworniejszy i bardziej nieczemny niż potwór, o czym może świadczyć fakt, że na końcu serialu, po pożarciu mata, bestia pochłania jego duszę, a następnie umiera.

Atmosferę grozy wokół Hickeya udało się osiągnąć przede wszystkim dzięki kreacji aktorskiej wcielającego się w niego Adama Nagaitisa. Postać ta w jego wykonaniu jest wyjątkowo charyzmatyczna, a jednocześnie dwulicowa i groteskowa — za sprawą pozornej przymilności. Bohater wielokrotnie obdarza swoich przeciwników nieszczerym, złowrogim, wręcz sardonicznym uśmiechem. Jego niezwykle ekspresyjna mimika (zwłaszcza pewna osobliwa mina, uzyskiwana poprzez wypychanie językiem policzka) w połączeniu ze stosunkowo drobną budową przyczyniły się do wykreowania postaci w równym stopniu charakterystycznej co niebezpiecznej. Ponadto umiejętność manipulacji oraz grania na ludzkich emocjach uczyniły z Hickeya postać szczególnie nieprzewidywalną. Poczucie grozy związane z tym bohaterem jest znacznie bardziej wiarygodne niż w przypadku potwora. Hickey przypomina psychopatę, a zatem typ osobowości o skłonnościach dobrze znanych i wielokrotnie wykorzystywanych w rozmaitych tekstach kultury.

Trudne warunki pogodowe i terytorialne

Trzecim elementem służącym do budowania nastroju grozy są same trudne warunki pogodowe i terytorialne. Członkowie ekspedycji muszą zmagać się zarówno z nieustającym mrozem, jak i długotrwałą ciemnością nocy polarnych. W trakcie lata polarnego stykają się zaś z oślepiającą jasnością, która utrudnia im zauważenie polującego na nich potwora. Oprócz tego życie marynarzy komplikują gradobicia i wyładowania atmosferyczne. Co ciekawe, geograf Grzegorz Rachlewicz w posłowie do polskiego wydania *Terroru* zauważa:

W tym wszystkim tylko jeden element nie znajduje potwierdzenia w rzeczywistości opartej obserwacjami, nie tylko z punktu widzenia opisywanych czasów, ale także dzisiejszej wiedzy, i nie chodzi tu o mityczne stwory dziesiątkujące załogi statków. Wielokrotnie podczas peregrynacji w okolicach Wyspy Króla Williama bohaterowie mają do czynienia z burzami i wyładowaniami atmosferycznymi siejącymi wśród nich postrach i zagładę. Obszary polarne, z natury procesów atmosferycznych, są wolne od tych zjawisk. Burze z piorunami są tam wielką rzadkością. Podczas gdy w środkowej Kanadzie notuje się około 15 dni z burzami rocznie, na Nowej Funlandii już zaledwie 5, a wyspy arktyczne są praktycznie ich pozbawione. Pewien wzrost liczby burz jest związany ze zmianami klimatycznymi i większą niestabilnością procesów fizycznych w atmosferze, ale jest to obserwowane dopiero współcześnie³³.

Powstaje pytanie, dlaczego Danowi Simmonsowi potrzebne były burze, skoro tak wiele niesprzyjających czynników już występuje w tym rejonie. Być może odpowiedź daje koncepcja Edmunda Burke'a, który wśród elementów świadczą-

³³ G. Rachlewicz, *Posłowie*, [w:] D. Simmons, *op. cit.*, s. 650.

cych o wzniosłości wymienił moc, rozumianą jako potężna i niszczycielska siła³⁴. Jak pisał: „gdziekolwiek znajdujemy siłę i w jakimkolwiek świetle oglądamy moc, zawsze spostrzegamy wzniosłość nieodłączną od grozy, zaś pogardę towarzyszącą sile podległej i nieszkodliwej”³⁵. Czy do takich objawów niszczycielskiej mocy nie należą właśnie wyładowania atmosferyczne? Innym elementem wymienianym w kontekście wzniosłości jest b r a k. Według brytyjskiego filozofa „wszystkie ogólne wyobrażenia braku znamionuje [*sic!*] wielkość, wszystkie bowiem budzą twogę — pustka, ciemność, samotność i cisza”³⁶. Każdy z nich został wykorzystany w *Terrorze*. Dzięki temu Simmons przedstawił obszar arktyczny jako jeszcze bardziej nieprzyjazny słabym i w wielu przypadkach niewinnym i bezbronnym w obliczu sił natury ludziom.

W serialu twórcy, chcąc oddać trudne warunki panujące na Archipelagu Arktycznym, wykorzystali przede wszystkim elementy scenograficzne oraz technologię CGI. Kostiumografowie uszyli mundury na wzór tych, jakie noszono w brytyjskiej Royal Navy w czasach wiktoriańskich, jak również stroje Inuitów, które imitowały odzienia rzeczywiście noszone przez ludność zamieszkującą tamte tereny. Zaspy śnieżne, pokrywa lodowa, zorza polarna na niebie, choć wyglądają bardzo realistycznie, zostały wykreowane za pomocą CGI³⁷. Większość scen rozgrywających się na zewnątrz została nakręcona w hali zdjęciowej w Budapeszcie oraz na chorwackiej wyspie Pag, która imitowała Ziemię Króla Williama³⁸. Żadnej ze scen nie nagrano zatem na Archipelagu Arktycznym. Producent serialu Ridley Scott w trakcie zdjęć użył dokładnie tych samych metod i technologii, jakie wykorzystał, realizując sceny dziejące się na Marsie w filmie *Marsjanin* (2015)³⁹. Ponadto sekwencja, w której jeden z podoficerów schodzi pod wodę, aby usunąć lód blokujący silnik okrętu, również została nakręcona dzięki wspomnianej technologii. To właśnie dzięki nowoczesnym metodom manipulacji obrazem oraz pieczołowicie przygotowanej scenografii i kostiumom twórcom serialu udało się oddać warunki, jakie opisał Dan Simmons.

Choroba

Czwartym elementem budzącym grozę w *Terrorze* jest c h o r o b a, wywołana źle zakonserwowanym jedzeniem oraz brakiem świeżego pożywienia, zwłaszcza mięsa. Ze względu na trudne warunki pogodowe i sezon zimowy zwierzęta nie pojawiają się bowiem w okolicy okrętów. Po pewnym czasie marynarze są zatem

³⁴ E. Burke, *op. cit.*, s. 72–80.

³⁵ *Ibidem*, s. 75.

³⁶ *Ibidem*, s. 80–81.

³⁷ B. Travers, *The Terror' Was Not Shot Outside — It's Almost Entirely Visual Effects*, *IndieWire*, <https://bit.ly/2VW4yOx> (dostęp: 30.12.2019).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Marsjanin (The Martian)*, reż. R. Scott, USA-Wielka Brytania 2015.

skażani wyłącznie na jedzenie z puszek. Bohaterowie są więc z każdym dniem coraz bardziej wycieńczeni i reagują rozdrażnieniem na bodźce dźwiękowe. Nikt z członków załogi nie może się uchronić przed chorobą. Stopniowo dotyka ona każdego, zarówno marynarzy, jak i uprzywilejowanych oficerów. Jednym z bardziej przerażających, a zarazem obrazujących grozę całej sytuacji momentów jest scena, w której kapitan Fitzjames zaczyna przegrywać walkę z chorobą:

Komandor Fitzjames cierpiał straszliwe katusze. Nieustające nudności, wymioty i biegunka oraz okropne skurcze sprawiały, że ten dzielny i silny mężczyzna związał się w kłębek i krzyczał z bólu. [...] Tego samego dnia, a właściwie w nocy, komandor powiedział mi, że ma kłopoty z przełykaniem i nieustannie czuje suchość w ustach. Wkrótce potem zaczął chrapliwie oddychać i nie mógł już mówić. Nim wstał dzień, paraliż objął ręce komandora, tak, iż nie mógł już nawet dłużej pisać. [...] I tak po kolei odchodzili od nas kolejni chorzy, jednak po niemal jednoczesnej śmierci porucznika LeVesconte'a i szeregowca Pilkingtona pod koniec drugiego tygodnia wędrówki nastął długi okres, podczas którego nikt nie umarł. Ludzie zaczęli wierzyć, że ci naprawdę chorzy już pomierali, a zostali tylko silni. Nagła zapoś komandora Fitzjamesa przypomniła nam, że wszyscy z dnia na dzień robimy się coraz słabsi. Tak naprawdę nikt spośród nas nie jest już silny⁴⁰.

Zacytowany fragment dobrze oddaje dramatyzm sytuacji, w której śmierć nikogo nie oszczędza, a choroba jest w tym przypadku wrogiem wewnętrznym, który paradoksalnie zbiera dużo większe żniwo niż warunki pogodowe.

W serialu została ona ukazana mniej dramatycznie niż w powieści, a jej objawy zewnętrzne mocno ograniczono. Problemy zdrowotne bohaterów serialu objawiają się krwawieniem dziąseł, otwieraniem się ran i licznymi siniakami czy krwinkami, problemami z poruszaniem się, mówieniem, a w konsekwencji z przełykaniem i oddychaniem. Efekty udręki cielesnej bohaterów są widoczne dzięki odpowiedniej charakteryzacji twarzy postaci, które wyglądają na wyczerpane — ich policzki są zapadnięte, skóra brudna i świecąca od potu, a usta popękane.

Potwór

Piątym i ostatnim z elementów wywołujących grozę jest potwór zwany *Tu n b a q*, przez marynarzy nazywany również Terrorem i będący pożeraczem dusz, którego Simmons stworzył w wyniku połączenia wielu inuickich mitów o powstaniu świata i przygodach bogini morskich głębin — Sednie, a zwłaszcza o duchach *tuurngait*. Stworzony przez siebie mit zamieścił w powieści jako jeden z jej rozdziałów.

Dowiadujemy się z niego, że podczas wojny bogów Sedna, bogini morza, powołała do życia własnego *tupilek*, czyli złośliwą istotę, której zadaniem było prześladowanie i zabijanie wrogów ich stwórczyni. Ów potwór wymknął się jednak bogini spod kontroli, więc ta — z obawy o swoje bezpieczeństwo — za pomocą

⁴⁰ D. Simmons, *op. cit.*, s. 454–455; brak dostępu do wersji oryginalnej.

specjalnego zaklęcia wygnała potwora na Ziemię, na daleką północ, gdzie żyli szamani potrafiący radzić sobie ze złymi duchami. Wgnany Tuunbaq przybrał postać najgroźniejszego stworzenia, jakie spotkał na północy — białego niedźwiedzia. Pożerał dusze zwierząt, lecz szybko przekonał się, że te ludzkie są o wiele smaczniejsze. Komunikować się z Tuunbaqiem i składać mu ofiary, aby nie napadał na wioski ludzi, mogły szamańskie dzieci.

Potwór symbolizuje nieprzyjazny i obcy kulturowo dla uczestników wyprawy obszar. Sama opowieść jest straszna nawet bez obecności Tuunbaqa. Monstrum stanowi zatem raczej element uatrakcyjniający fabułę, jako że jego obecność wymusza na bohaterach odpowiednie działania. Co ciekawe, morduje on admirała Franklina — najbardziej zagorzałego zwolennika teorii, iż to zwykły niedźwiedź, na którego należy po prostu zapolować. Śmierć głównodowodzącego z łap zwierza daje pozostałym członkom załogi jasny sygnał — nikt tak naprawdę nie jest bezpieczny.

Co ważne, monstrum przez długi czas jest nieuchwytnie i słabo widoczne, gdyż dzięki białej sierści łatwo wtapia się w otoczenie. Z tego też względu wielu bohaterów początkowo uważa go za przerośniętego niedźwiedzia polarnego. Przez długi czas Tuunbaq jest przeciwnikiem nierozpoznanym, a o jego działalności świadczą jedynie rozczłonkowane ofiary. Kluczem do zrozumienia istoty wywoływania grozy przez Tuunbaqa mogą być słowa niemieckiego psychiatry Ernsta Jentscha, który twierdził, że

Jeden z najpewniejszych chwytów artystycznych służących do łatwego wywoływania niesamowitych oddziaływań przez opowiadanie polega na tym, że pozostawia się czytelnika w niepewności co do tego, czy w wypadku pewnej postaci ma się do czynienia z osobą czy na przykład z automatem, i to tak, by niepewność ta nie wchodziła bezpośrednio w ogniskową jego uwagi, tak, aby nie skłaniać czytelnika do natychmiastowego zbadania i wyjaśnienia sprawy, albowiem w ten sposób, jak już stwierdzono, łatwo zanika owo specyficzne oddziaływanie uczuciowe⁴¹.

Analogicznie rzecz ujmując, czytelnik bądź widz *Terroru* oraz sami bohaterowie nie wiedzą, czy Tuunbaq jest tylko niedźwiedziem, czy też istotą nadprzyrodzoną. Pod koniec powieści kwestia ta ulega wyjaśnieniu, natomiast w serialu pozostaje niedopowiedziana. Kluczowe do zrozumienia powodów, dla których Tuunbaq budzi grozę, może być pojęcie niesamowitości. Według Sigmunda Freuda niesamowitość nie jest ani niczym nowym, ani obcym, lecz czymś od dawna charakterystycznym dla życia psychicznego, co w jakiś sposób wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia⁴². Do wyparcia czego służy zatem odbiorcom polujący na marynarzy potwór?

W kontekście powieści potwór może zostać uznany za personifikację lęku człowieka przed nieokiełznaną potęgą natury. Tuunbaq jako niedźwiedź jest zwie-

⁴¹ Cyt. za: S. Freud, *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, t. 3, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 241.

⁴² *Ibidem*.

rzęciem, na które w dodatku człowiek poluje, a zatem to on jest myśliwym, czyli katem, a zwierzyna ofiarą. Sama myśl, że może istnieć stworzenie silniejsze i sprytniejsze od człowieka, na które nie da się zapolować, pomniejsza w pewnym stopniu pozycję ludzi, którzy według Księgi Rodzaju powinni „uczynić ziemię sobie poddaną”. Potwór jest więc personifikacją wszystkich wymienionych dotąd zagrożeń, będąc jednocześnie symbolem nieokiełznanej potęgi natury, której ulegli dumni uczestnicy wyprawy admirała Franklina. Świadczy o tym jeden z opisów przedstawiający przemyślenia kapitana Croziera na temat tożsamości monstrem:

Wiedział jednak coś, z czego marynarze nie zdawali sobie jeszcze sprawy, że Diabeł, który próbował ich zabić w tym białym Królestwie Diabła, miał nie tylko postać porośniętego futrem drapieżnika, lecz był wszystkim, co ich otaczało — nieustępliwym zimnem, wszechobecnym lodem, burzami, brakiem jakiegokolwiek zwierzyny, która mogłaby służyć im za pożywienie, górami lodowymi, które wędrowały przez zamrożone morze, nie zostawiając za sobą nawet skrawka otwartej wody, wałami lodowymi wyrastającymi zniecka z powierzchni paku, tańczącymi gwiazdami, zepsutym śmierdzącym jedzeniem w puszkach, latem, które nie nadeszło po wiosnie — wszystkim. Potwór z lodu był tylko jednym z wcieleń Diabła, który chciał ich śmierci. I chciał ich cierpienia⁴³.

W serialu podobieństwo Tuunbaqa do niedźwiedzia polarnego jest dużo bardziej zaakcentowane. Tułów potwora bardzo mocno przypomina zwierzę, z wyjątkiem łba i łap. Jego pysk przywodzi jednak na myśl ludzką, ewentualnie diabelską twarz. Jak przyznał jeden z showrunnerów serialu — David Kajganich — składając zamówienie u projektanta tworzącego koncept Tuunbaqa — Neville’a Page’a — zasugerował, że

to stworzenie powinno wyglądać prawie po prezydencku, kiedy pierwszy raz je zobaczymy, w takim sensie, że powinno wyglądać, jakby miało wielki autorytet i władzę, a jednocześnie nie mieć kłów, rogów czy świecących oczu lub innych elementów, jakie kojarzą się z monstrami⁴⁴.

Z kolei wspomniany już Page wyjaśnił, że podczas pracy nad projektem potwora chciał, aby

twarz tego niedźwiedzia ukazywała inteligencję. Potrzebowaliśmy tego, aby był straszny, ale także budzący współczucie, a mówiąc kulturowo, to musiał być Eskimos. Tak więc teraz nie chodziło już o to, żeby tylko poczuł się jak człowiek. Musi poczuć się kobiecy, mądry i eskimoski⁴⁵.

Jest to rzeczywiście ciekawe, gdyż o ile bardzo łatwo można dostrzec inteligencję w oczach Tuunbaqa, które wyglądają bardziej ludzko niż zwierzęco, o tyle w stosunkowo krótkich ujęciach ukazujących głowę potwora trudno się dopatrzeć elementów kobiecych bądź inuickich. Z pewnością jednak już pierwsza z wymienionych cech przyczyniła się do tego, iż stwór wygląda przerażająco.

⁴³ D. Simmons, *op. cit.*, s. 167.

⁴⁴ T. Bennett, *Exclusive: “The Terror” Concept Designer Neville Page on Bringing the Tuunbaq to Terrifying Life*, SyFy, <https://bit.ly/3Bp2M8K> (dostęp: 30.12.2019).

⁴⁵ *Ibidem*.

Interesujący jest także kształt kończyn potwora, a w konsekwencji sposób, w jaki się porusza. Tuunbaq przemieszcza się raz na czterech łapach, a innym razem na dwóch. O ile tylne odnóża wyglądają jak u zwierzęcia, o tyle przednie przypominają ludzkie dłonie ze szponami, które zginają się do środka. Dzięki temu może on z łatwością chwytać marynarzy i ciąć ich swoimi ostrymi pazurami, jakby był istotą posiadającą kciuki. Scena, w której doktor Goodsir ogląda rany zabitych i układa rękę, rozcapierzając palce w taki sposób, w jaki musiał zrobić to potwór, aby zadać cios, uświadamia nam jego „ludzki” charakter, a lekarzowi, że nie ma do czynienia ze zwykłym niedźwiedziem polarnym. Jak zauważa Noël Carroll:

wiele przypadków nieczystości powstaje w wyniku działania, by użyć pojęć przyjętych od Mary Douglas, pośredniości oraz sprzeczności kategoryjnej. Nieczystość wynika z konfliktu między dwoma lub więcej utrwalonymi kategoriami kulturowymi. Nic więc dziwnego, że wiele z podstawowych sposobów tworzenia potworów ma naturę kombinatoryczną. Jedną z głównych struktur budulcowych jest zespolenie⁴⁶.

Według Carrolla zespolenie polega zatem na tworzeniu takich postaci, które przekraczają w jakiś sposób granice utrwalonych kulturowo kategorii, takich jak: wewnątrz–zewnątrz, życie–śmierć, owad–człowiek itd.⁴⁷ Postać zespolona powinna więc łączyć w sobie właściwości niepasujące do schematów kulturowych⁴⁸, wywoływać kontrast między tym, co jest nam znane, a tym, czego dowiadujemy się o monstrum. Tuunbaq jest przykładem postaci zespolonej, która wywołuje strach nie tylko u odbiorców, ale też wśród bohaterów. Warto dodać, iż bestia ta nie łączy jedynie cech człowieka i niedźwiedzia. Porusza się bowiem nad wyraz prędko jak na swoją masę. Jest to widoczne w scenie, w której oficerowie uwięzieni pod pokładem Terroru przez okna swojej kabiny oglądają, jak potwór jednym szybkim susem wskakuje na pokład. Zwinność monstrum skłania do porównywania go raczej z wielkim, dzikim, białym kotem niż niedźwiedziem polarnym.

Co ważne, potwór zostaje nam pokazany w całości dopiero w połowie serialu, przy czym nawet wówczas nie jest dobrze widoczny, gdyż akcja rozgrywa się we mgle. Tak naprawdę w pełnej krasie możemy go oglądać dopiero w ostatnim odcinku. W pierwszych epizodach natomiast widzimy wyłącznie fragmenty potwora i to przez krótką chwilę, najczęściej nie widzimy go jednak w ogóle. O jego obecności możemy wnioskować tylko na podstawie efektów jego działań, ofiar i zniszczeń.

Szczególnie interesującym pod względem budowania nastroju grozy jest zabieg zastosowany w trzecim odcinku *Terroru*, kiedy to Tuunbaq atakuje admirała Franklina. Widzowie mają wówczas do czynienia ze swego rodzaju ujęciem subiektywizującym. Kamera ukazuje wleczonego po lodzie głowę w dół Franklina. Obraz przestaje być statyczny, kamera porusza się w rytm kroków potwora, z którego obecności tuż poza kadrem zdajemy sobie sprawę dzięki jego rykom i sapa-

⁴⁶ N. Carroll, *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 79.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

niu. Chwilę potem, tuż przed wrzuceniem admirała do przerębli, widać, iż ma on uciętą nogę. Co ciekawe, w tej kluczowej dla fabuły scenie nie wiadomo tak naprawdę, czym jest stworzenie ani jak wygląda.

Innym bardzo ciekawym chwytem jest samo podejście twórców do Tuunbaqa. Jak już wspomniano, jego rola, choć podobna do tej z powieści, została znacznie okrojona. W serialu potwór również uosabia siły natury, jednak nie ma tak wielkiej mocy sprawczej jak u Simmonsa. Przypomnijmy, dużo większym zagrożeniem od potwora stają się ludzie, a zwłaszcza Cornelius Hickey.

Podobnie sytuacja wygląda w trakcie sceny balu karnawałowego, podczas którego marynarze budują wielki namiot podzielony na komnaty, z których każda ma inny kolor, co jest nawiązaniem do opowiadania Edgara Alana Poe — *Maska Czerwonego Moru* (1842). Jej bohater Prospero, chcąc uchronić się przed zarazą, ukrywa się w opactwie, gdzie wyprawia bal maskowy w siedmiu różnokolorowych pomieszczeniach. Pojawienie się o północy tajemniczej postaci powoduje śmierć biesiadników, w tym głównego bohatera. Nawiązanie do gotyckiej w duchu *Maski Czerwonego Moru*, będącej alegorią nieuchronności śmierci, jest zabiegiem celowym, albowiem marynarze, podobnie jak Prospero, próbują nieroztropnie zaklinać rzeczywistość, nie zdając sobie sprawy, iż śmierć może przyjść także podczas karnawału. W powieści Simmonsa przychodzi ona pod postacią potwora. Kiedy pijani uczestnicy karnawału śpiewają dumnie słowa brytyjskiej pieśni patriotycznej — *Rule Britannia*⁴⁹ — Tuunbaq rozpoczyna rzeź uczestników biesiady. W serialu to jednak nie potwór przyczynia się do rzezi uczestników, lecz lekarz okrętowy... który w trakcie pierwszych pięciu odcinków wydaje się uosobieniem brytyjskiego stoicyzmu. Jak się jednak okazuje, stan psychiczny doktora Stanleya nie jest dobry — medyk oblewa naftą ściany namiotu, a na koniec dokonuje aktu samospalenia. W ten sposób twórcy telewizyjnej wersji *Terroru* zupełnie zmieniają wydźwięk tej sceny, czyniąc samych uczestników wyprawy, razem z ich niestabilną psychiką, najniebezpieczniejszymi przeciwnikami.

Podsumowanie

Warto podkreślić, że zarówno powieść, jak i serial *Terror* są ciekawą mieszanką gatunkową oraz przykładami tak zwanego retellingu znanych wydarzeń historycznych. Mamy tu bowiem do czynienia nie tylko z elementami powieści historycznej, horroru należącego do nadrzędnej kategorii, jaką jest fantastyka, ale też mitologii.

Elementy grozy mają służyć zwróceniu uwagi na problemy współczesnego świata, jak również w interesujący sposób przybliżyć nieznaną powszechnie fak-

⁴⁹ Wykorzystanie akurat tej brytyjskiej pieśni w scenie mordu marynarzy wydaje się dość symbolicznym i ironicznym zabiegiem, zwłaszcza biorąc pod uwagę, że Dan Simmons pochodzi ze Stanów Zjednoczonych.

ty na temat wydarzeń historycznych. Do tego celu posłużyła autorowi technika przez zachodnich badaczy określana mianem *faction*, polegająca na łączeniu faktów z fikcją w celu uwiarygodnienia wykreowanych wydarzeń. Do wywołania grozy pisarz wykorzystał czynniki, które w naszej cywilizacji stanowią naturalne zagrożenie. W ten sposób, posługując się gatunkiem, jakim jest horror, stworzył uniwersalną opowieść o kruchości ludzkiego bytu i ambicji wobec potęgi natury.

Serial Terror jest z kolei interesującym przykładem adaptowania elementów grozy z powieści w obręb innego medium. Udowadnia, że odpowiednie wykorzystanie technologii i właściwe podejście do pierwowzoru pozwalają uwydatnić grozę, a jednocześnie zachować wierność oryginałowi.

Bibliografia

Teksty

- Simmons D., *The Terror*, Little/Brown, New York 2007.
 Simmons D., *Terror*, przeł. J. Ochab, Wydawnictwo Wespel, Czerwonak 2015.

Opracowania

- Bruce T., *The Case for Faction as a Potent Method for Integrating Fact and Fiction in Research*, [w:] *Innovations in Narrative and Metaphor — Methodologies and Practices*, red. S. Farquhar, E. Fitzpatrick, University of Auckland, Auckland 2019.
- Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1968.
- Carroll N., *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Conolly O., Haydar B., *The Case Against Faction*, „Philosophy and Literature” 32, 2008, nr 2.
- Forsyth F., *Upiór Manhattanu*, przeł. W. Nowakowski, Albatros, Warszawa 1999.
- Freud S., *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, t. 3, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru: wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Herbert B., *When English Meets History: Exploring the Faction Genre through Action Learning*, „Literacy Learning: The Middle Years” 20, 2012, nr 3.
- Kamińska M., *Upiór w kamerze: zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2016.
- Kraska M., *Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003.
- Kuznets L.R., *Fiction, Faction, and Formula in the Regional Novels of Lois Lenski*, „Children’s Literature Association Quarterly” 1982.
- Lanone C., *Monsters on the Ice and Global Warming: From Mary Shelley and Sir John Franklin to Margaret Atwood and Dan Simmons*, [w:] *EcoGothic*, red. A. Smith, W. Hughes, Manchester University Press, Manchester 2013.

- Leavenworth M.L., *The Times of Men, Mysteries and Monsters: The Terror and Franklin's Last Expedition*, [w:] *Arctic Discourses*, red. A. Ryall, J. Schimanski, H. Howlid Wærp, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010.
- Olkusz K., *Gotyckie światy współczesnej grozy*, [w:] *Światy grozy*, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2016.
- Płonka-Syroka B., *Wstęp*, [w:] *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, M. Szymczak, Oficyna Wydawnicza Arboretum, Wrocław 2010.
- Rachlewicz G., *Postłowie*, [w:] D. Simmons, *Terror*, przeł. J. Ochab, Wydawnictwo Wesper, Czerwonak 2015.
- Syska R., *Thriller jako gatunek*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 2001.
- Żyto K., *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Źródła internetowe

- Bennett T., *Exclusive: "The Terror" Concept Designer Neville Page on Bringing the Tuunbaq to Terrifying Life*, SyFy, <https://bit.ly/3Bp2M8K> (dostęp: 30.12.2019).
- Erebus and Terror — John Franklin Search of the North-West Passage*, <https://bit.ly/3BlwWd3> (dostęp: 30.12.2019).
- Franklin, Sir John*, [hasło w:] *Dictionary of Canadian Biography*, <https://bit.ly/3iwcsWq> (dostęp: 30.12.2019).
- Han K., *The Terror, TV's Scariest New Series, Isn't Really a Horror Story*, „Vanity Fair”, <https://bit.ly/3wSPjm8> (dostęp: 30.12.2019).
- HMS Terror „zamrożony w czasie”. Słynny okręt został zbadany*, TVN24, <https://bit.ly/2W206hp> (dostęp: 30.12.2019).
- Kowalski K., *Jak zginęli członkowie polarnej ekspedycji Johna Franklina*, „Rzeczpospolita”, <https://bit.ly/3wMq31b> (dostęp: 30.12.2019).
- Travers B., *The Terror' Was Not Shot Outside — It's Almost Entirely Visual Effects*, IndieWire, <https://bit.ly/2VW4yOx> (dostęp: 30.12.2019).
- Why Tobias Menzies and Jared Harris Always Do Historic Movies?*, YouTube, <https://bit.ly/3hNah1I> (dostęp: 30.12.2019).

Filmografia

- Marsjanin (The Martian)*, reż. R. Scott, USA-Wielka Brytania 2015.
- Terror (The Terror)*, reż. T. Mielants, E. Berger, S. Mimica-Gezzan, scen. D. Kajganich, H. Soo, AMC, USA 2018.

How to Evoke Atmosphere of Horror? A Comparative Analysis of the Novel and the TV Series *Terror*

Summary

The polar expedition commanded by Sir John Franklin, which disappeared in the Arctic archipelago between 1845 and 1847, is still one of the most mysterious disasters in the history of the Royal Navy and the British Empire. Scientists are still not sure what happened to the 129 sailors. The events have become a basis for a horror story *Terror* written by Dan Simmons and adapted

as a TV series by Ridley Scott. Both of them are interesting cases of genre mixtures. But the clue of the article is to analyze the tools both the book and the TV series use to induce fear among the audience. Firstly, the author focused on historical background which allows introducing a storytelling strategy known as *faction*. Secondly, the article indicates stylistic means of communication that were used to evoke the atmosphere of horror, sometimes different in the case of literature and audio-visual arts.

Elżbieta Szyngiel
ORCID: 0000-0002-2637-4153
Uniwersytet Wrocławski

Duma i uprzedzenie i zombi **Setha Grahame-Smitha i Jane Austen** **jako popkulturowy recykling kanonu**

Słowa kluczowe: kino, adaptacja filmowa, synteza sztuk, korespondencja sztuk, kino zombie, Jane Austen, *Duma i uprzedzenie*

Keywords: cinema, film adaptation, synthesis of arts, correspondence of arts, zombie cinema, Jane Austen, *Pride and Prejudice*

Popularność Jane Austen — autorki zaledwie kilku powieści — wydaje się obecnie swoistym fenomenem. Kolejne reedycje jej utworów nieustannie podsycają zainteresowanie jej twórczością, odczytywaną w rozmaitych kontekstach. Wydaje się jednak, że wiele sądów na temat dzieł pisarki nie wynika z ich znajomości, ale jest konsekwencją odbioru mniej lub bardziej wiernych adaptacji filmowych. Literatura Austen jest chętnie przenoszona zarówno na kinowy, jak i telewizyjny ekran. Procesowi przejęcia literackiego materiału na potrzeby dzieła filmowego lub serialu w niemal każdym przypadku towarzyszy jednak rewizja i gruntowne przewartościowanie tekstu pierwotnego.

Po utwory angielskiej pisarki kino po raz pierwszy sięgnęło w latach trzydziestych XX wieku, kiedy jego technika była rozwinięta już na tyle wysoko, że możliwe stało się opowiedzenie dłuższej, wielowątkowej historii, a stopniowo poprawiająca się jakość filmowych scenografii, kostiumów i charakterystyki sprzyjała kręceniu widowiskowych dzieł, w których chętnie wykorzystywano bogactwo innych niż aktorskie środków narracyjnych. Jak jednak zauważa Aleksandra Niemczyńska¹, to zrealizowane w latach dziewięćdziesiątych telewizyjne

¹ A. Niemczyńska, *Wstęp*, [w:] *eadem, Kino kobiet? Pomiędzy romantyzmem a feminizmem — adaptacje powieści Jane Austen lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2011, s. 7.

adaptacje prozy Austen stanowią dzisiaj kanon, są punktem odniesienia, źródłem inspiracji i wyznacznikiem pewnych tendencji widocznych również w najnowszych realizacjach.

Bez względu na moment historyczny, w którym powstały i wynikający z tego kontekst historyczny, zdecydowana większość adaptacji powieści angielskiej autorki charakteryzuje się przesunięciem akcentów względem literackiego pierwowzoru. Dochodzi w nich do koncentracji uwagi na wątkach romansowych i związkach uczuciowych pomiędzy bohaterami, najczęściej kosztem ukazania charakterystycznego dla powieści, opisanego z ironią, świata stosunków społecznych w przedwiktoriańskiej Anglii.

Tak stało się w przypadku *Dumy i uprzedzenia* (ang. *Pride and Prejudice*), wydanej w 1813 roku. Pierwsza adaptacja tej powieści, zrealizowana przez Anglików w 1938 roku, nie zachowała się, natomiast druga, z 1940 roku, wyreżyserowana przez Roberta Z. Leonarda, miała być konkurencją dla *Przemiętło z wiatrem*, dlatego w jej centrum usytuowano miłosne perypetie panien Bennet, a akcję przeniesiono do połowy XIX wieku, dzięki czemu obyczajowe i majątkowe problemy bohaterek nabrały innego wymiaru. Sam film został odczytany jako wyraz tęsknot amerykańskiego społeczeństwa za bezpiecznym światem rodzinnym, który wydawał się o tyle cenny, o ile odległy w czasach II wojny światowej². Jedną z ostatnich adaptacji *Dumy i uprzedzenia* jest film zrealizowany w 2005 roku przez Joe'ego Wrighta, w którym wybrane wątki zaczerpnięte z powieści Austen oraz realia epoki zostały potraktowane z dość dużą swobodą, natomiast cała historia w większym stopniu niż w poprzednich adaptacjach koncentrowała się na postaci Elizabeth.

Do dzisiaj najpopularniejszą ekranizacją powieści pozostaje miniserial Simona Langtona, zrealizowany w 1995 roku dla brytyjskiej telewizji BBC. Jego fabuła, chociaż reinterpretuje niektóre wątki w duchu postfeministycznym, kładzie nacisk przede wszystkim na seksualne związki pomiędzy wybranymi bohaterami, przyznając pierwszeństwo perspektywie kobiecej, łagodząc postać pana Darcy'ego oraz przedstawiając perypetie głównej pary protagonistów jako nieustanną grę, w której przeplatają się opór i pragnienie³.

Duma i uprzedzenie nadal jest jedną z najchętniej ekranizowanych powieści angielskiej pisarki. Atrakcyjność utworu wynika z dużych możliwości w zakresie modyfikowania opowiadanej historii. Modyfikacje te nie muszą dotyczyć linii fabularnej; odpowiednie uwydatnienie lub osłabienie wybranych motywów i elementów pozwala ciągle na nowo opowiadać historię Elżbiety i jej siostr.

² E. Belton, *Reimagining Jane Austen: The 1940 and 1995 Films Versions of "Pride and Prejudice"*, [w:] *Jane Austen on Screen*, red. G. Macdonald, A. Macdonald, Cambridge 2003, s. 175–178.

³ Por. A. Niemczyńska, *Spoglądając na Elizabeth i Darcy'ego — „Duma i uprzedzenie” Simona Langtona*, [w:] *eadem, Kino kobiet?*, s. 55–60.

Na tle dotychczasowych realizacji zdecydowanie wyróżnia się *Duma i uprzedzenie i zombi*⁴, która wydaje się ciekawym eksperymentem popkulturowym, zrealizowanym nie tyle z powodu chęci ponownego przyjrzenia się losom rodziny Bennetów, ile dla zaspokojenia pragnień współczesnego widza, mającego wobec kina ściśle określone wymagania.

Duma i uprzedzenie i zombi jako filmowa gra z literackim kanonem

*Duma i uprzedzenie i zombi*⁵ autorstwa Setha Grahame-Smitha jest powieścią opublikowaną w 2009 roku w ramach inauguracji serii „Quirk Classics” amerykańskiego wydawnictwa Quirk Books. Na serię tę składają się nowe wersje utworów uznanych za przynależne do kanonu literatury światowej i nieobjętych już prawami autorskimi. Do ich treści wprowadzane są nowe elementy, głównie z pogranicza thrillera i horroru. Oprócz *Dumy i uprzedzenia i zombi* Quirk Books wydało między innymi *Rozważną i romantyczną i morskie potwory*, *Androida Kareninę* oraz *The Meowmorphosis*, za podstawę której służyła *Przemiana* Franza Kafki. *Duma i uprzedzenie i zombi* po raz pierwszy została opublikowana w 2009 roku, natomiast jej polski przekład ukazał się już rok później.

W powieści tej, podobnie jak w innych książkach cyklu, fabularna struktura pierwowzoru zostaje zachowana. W warstwie językowej podobieństwa między pierwotnym tekstem literackim a jego uzupełnieniem widoczne są przede wszystkim na poziomie stylistycznym i składniowym, natomiast element różnicujący stanowi współczesne słownictwo, wykorzystywane głównie przy opisach zjawisk przynależnych do świata krwiożerczych potworów⁶.

Dumę i uprzedzenie i zombi można rozpatrywać w odniesieniu do zjawiska mash upu, które polega na zaczerpnięciu wątków z co najmniej dwóch źródeł i połączeniu ich w taki sposób, aby stworzyć trzecie dzieło, bez straty rozumienia oryginału⁷. Najczęściej połączenie to polega na wprowadzeniu do popularnego dzieła funkcjonującego w kanonie elementów fantastycznych — zombie, wilkołaków czy wampirów⁸.

⁴ *Duma i uprzedzenie i zombi*, reż. B. Steers, USA-Wielka Brytania 2015.

⁵ Wbrew powszechnie przyjętemu zapisowi „zombie” w polskim tłumaczeniu powieści Setha Grahame-Smitha konsekwentnie używana jest forma „zombi”. Dla ujednolicenia, poza tytułem książki, pozostaną przy formie „zombie”.

⁶ R. Knapik, *Kultura zombie-tekstualna (o „Quirk Books” na przykładzie „Dumy i uprzedzenia i zombi”)*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 91–93.

⁷ A. Perzyńska, *Remiks i mashup, czyli coś nowego z czegoś starego*, [w:] *Techno-widzenie. Media i technologie wizualne w społeczeństwie ponowoczesnym*, red. Ł. Rogowski, Poznań 2014, s. 38.

⁸ D. Piechota, *Horror (Neo)Victorianum. Zombie w zwierciadle mashupu*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 118.

W przypadku powieści Grahame-Smitha bardziej uzasadnione wydaje się jednak jej usytuowanie między mash upem a remiksem, ponieważ łączy ona oryginalny tekst powieści z „zestawem cech i wątków typowych dla jakiegoś gatunku”⁹. Intuicja ta wydaje się o tyle trafna, że *Duma i uprzedzenie i zombi* nie powstała dzięki zestawieniu dwóch odrębnych utworów, ale na drodze połączenia tekstu o zdecydowanie większej objętości z fragmentami, których niewielka objętość sprawia, że nie mogą funkcjonować na prawach odrębnego utworu¹⁰.

Przedstawiciele wydawnictwa Quirk Books podczas kampanii promocyjnej książki Grahame-Smitha deklarowali, że ich celem jest zarówno popularyzowanie klasycznych dzieł z kanonu literatury światowej, jak i uzupełnienie go o nowe elementy¹¹. Proces popularyzacji ma w tym przypadku specyficzny wymiar, ponieważ nie wiąże się z zachęcaniem potencjalnych czytelników do zapoznania się z tekstem źródłowym, ale polega na reklamowaniu dzieł z kolekcji „Quirk Classics”, które można zdefiniować jako specyficzne opracowania klasycznych utworów. Jak zauważa Ryszard Knapiek¹², deklarowana chęć przybliżenia tekstu szerszej grupie odbiorców przybiera odwrotną niż zazwyczaj formę, to jest dostosowania lektury do możliwości odbiorcy zamiast przygotowania odbiorcy do zapoznania się z dziełem.

Filmową adaptację tekstu Grahame-Smitha nakręcił amerykański reżyser Buzz Steers. Obraz rozpoczyna się od animowanej sekwencji przedstawiającej przyczynę rozprzestrzeniania się demonicznej zarazy na terenie Anglii. Wedle słów narratora, którym jest pan Bennet, na początku XIX wieku kraj cieszył się dostatkiem, jednak kupcy podróżujący do kolonii w celach handlowych przywieźli z nich — oprócz drogocennych przypraw i jedwabi — również tajemniczą chorobę, która zmieniała zarażonych w nieumarłych. Ludzie, zmuszeni radzić sobie z hordami wygłodniałych zombie atakujących ich domostwa i napadających na podróżnych, przechodzą specjalistyczne szkolenia, na których uczą się samoobrony. Siostry Bennet, dzięki przezorności swojego ojca, odbierają stosowne nauki w chińskim klasztorze Shaolin. Jako jedne z najbardziej uzdolnionych wojowniczek w hrabstwie cieszą się zainteresowaniem otoczenia, w tym dwóch młodych mężczyzn — Fitzwilliama Darcy’ego oraz Bingleya.

O ile tekst Grahame-Smitha można traktować w kategoriach literackiego żartu, o tyle film Steersa jest próbą adaptacji klasycznego tekstu w zmienionej formule, atrakcyjnej dla współczesnego odbiorcy, którego gust filmowy kształtował się w dużej mierze na podstawie kina akcji, horrorów i thrillerów i który poszukuje przede wszystkim intensywnych emocji. Tak interpretowana *Duma i uprzedzenie i zombi* wykazuje związki z tradycją Kina Nowej Przygody, którego jednym z głównych czynników konstytutywnych była dynamiczna akcja osadzona

⁹ A. Perzyńska, *op. cit.*, s. 46.

¹⁰ Por. R. Knapiek, *op. cit.*, s. 91–93.

¹¹ Por. *Quirk Books Press Kit*, quirkbooks.com, <https://bit.ly/2UwHhm3> (dostęp: 15.07.2020).

¹² R. Knapiek, *op. cit.*, s. 94.

w atrakcyjnej wizualnie przestrzeni przy jednoczesnej pozalogenicznej motywacji przedstawianych zjawisk. Z tego względu wymagało ono wysokiego budżetu, który pozwalał zastosować spektakularne efekty specjalne i wykorzystać ciekawe lokalizacje. W założeniu jego odbiorca miał odczuwać nieustanne napięcie, rozładowywane chwilowo za pomocą scen komicznych i dowcipnych wypowiedzi bohaterów. Kino Nowej Przygody miało być naturalną konsekwencją konieczności stopniowej komercjalizacji kina, a jego założenia uwidaczniają się również w sposobie myślenia współczesnych filmowców, których dzieła wydają się pozornie dalekie od uznanych za reprezentatywne filmów tego gatunku¹³.

W niewątpliwie komercyjne przedsięwzięcie, jakim jest zrealizowana w filmowej wersji powieść *Duma i uprzedzenie i zombi*, wpisane jest — pytanie, na ile intencjonalne — założenie dotyczące kompetencji współczesnego widza, który ma być mniej wyrobiony i nie dysponować narzędziami niezbędnymi do dostrzeżenia wartości pierwotnego dzieła. Jego jedynym celem jest poszukiwanie nieskomplikowanej przyjemności.

Jednocześnie jednak rozszyfrowanie formy *Dumy i uprzedzenia i zombi*, podobnie jak każdej kompilacji tego rodzaju, wymaga od odbiorcy pewnego zasobu wiedzy — aby w pełni zrozumieć dzieło, należy rozpoznać w nim teksty źródłowe. W przeciwnym razie nieznamość elementów zapożyczonych może prowadzić do niemożności dostrzeżenia granic między częściami połączonymi i w konsekwencji — do dezorientacji¹⁴.

Zombie jako czynnik modyfikujący świat Jane Austen

Duma i uprzedzenie i zombi — zarówno w wersji literackiej, jak i filmowej — wpisuje się we współczesne tendencje obserwowane w popkulturze; tendencje o różnorodnym charakterze, których wspólnym mianownikiem jest chęć uatrakcyjnienia dzieła. W tym przypadku zachodzi ono na co najmniej kilku płaszczyznach, spośród których wypada wymienić przede wszystkim wprowadzenie do świata angielskiej prowincji z początku XIX wieku elementów horroru, które dokonuje się poprzez wykorzystanie popularnego motywu zombie.

Obecnie przyjmuje się, że postaci nieumarłych do kultury popularnej wprowadził George Romero¹⁵ — amerykański reżyser kubańskiego pochodzenia, który w 1968 roku nakręcił film *Noc żywych trupów*. Stworzone przez niego zombie, będące odrażającymi potworami wstającymi z grobów i atakującymi ludzi, na wiele lat zdominowały sposób przedstawiania tego gatunku na ekranie filmo-

¹³ J. Szyłak, *Kino Nowej Przygody. Jego cechy i granice*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, Gdańsk 2011, s. 6–10.

¹⁴ A. Perzyńska, *op. cit.*, s. 38–39.

¹⁵ A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 215.

wym. Obecnie nieumarli są często integralnym elementem postapokaliptycznych kinowych wizji, w których wykorzystywany jest wątek choroby zakaźnej lub wirusa, błyskawicznie rozprzestrzeniających się po świecie i zamieniających ludzi w żywe trupy. Tak przedstawiana epidemia zombie może być odczytywana jako wyraz ludzkich lęków przed niemożliwymi do opanowania pandemiemi, które w dobie globalizacji są coraz bardziej prawdopodobne.

W wymiarze fizycznym zombie nadal pozostają ludźmi, chociaż ich cielesna powłoka ulega degeneracji, jednak w wymiarze duchowym stanowią całkowite zaprzeczenie istoty człowieczeństwa — są przerażającymi potworami, które swoim istnieniem zdają się potwierdzać bezsens śmierci. Podobnie jest w przypadku zombie dodanych do świata wykreowanego przez Austen. Cechą gatunkową zombie atakujących angielską prowincję i jednocześnie głównym celem ich istnienia jest jedzenie ludzkich mózgów. Zombie pozbawione są jakiegokolwiek systemu moralnego, niezdolne do myślenia i refleksji, kierują się wyłącznie instynktami — głodem i pożądaniem.

Mimo to najważniejszym celem modyfikacji świata przedstawionego w *Dumie i uprzedzeniu i zombi* nie była chęć wywołania strachu u widza. Chociaż odrażające i wdające się w krwawe starcia z głównymi bohaterami zombie częściej budzą rozbawienie niż grozę, ich postrzeganie przez odbiorcę warunkuje otoczenie, w którym się pojawiają — spokojny świat angielskich ziemian oraz sztafaż filmu kostiumowego, w jakim są osadzeni. Ukierunkowanie na akcję i warstwę estetyczną filmu, a nie na grozę oraz rezygnacja z klasycznych środków służących do kształtowania atmosfery strachu w filmie sprawiają, że zachodzi zjawisko, które można określić mianem „banalizacji strachu”¹⁶.

Wprowadzenie zombie do świata panien Bennet nie wpływa w znaczący sposób na porządek fabularny znany z literackiego pierwowzoru, którego wszystkie najważniejsze elementy zostają zachowane, a plaga zombizmu, chociaż powinna zdeterminować styl życia bohaterów, nie oddziałuje na niego w zauważalny sposób.

Akcja *Dumy i uprzedzenia* Austen toczy się w świecie, który — choć nękanym przez następstwa rewolucji francuskiej i wojny napoleońskiej — jest uporządkowany i daje bohaterom poczucie pewności co do własnej przyszłości. Prawdopodobnie toczyć się ona będzie w obrębie najbliższej okolicy, pod znakiem uregulowanych stosunków towarzyskich oraz przynależnego dożywotnio dochodu określonej wysokości. Jedyнным widocznym znakiem niepokoju rozgrywających się w dalekim świecie jest chwilowa nieobecność niektórych męskich bohaterów, zobowiązanych do pełnienia służby wojskowej. Wojna pojawia się jedynie we wzmiankach, nie wpływa w znaczący sposób na losy postaci, nie wiąże się z chaosem, destrukcją i nieszczęściem.

¹⁶ O zjawisku banalizacji strachu w odniesieniu do zombie w kinie szerzej pisał Paweł Wiater, *Keep Calm and Kill Zombies — ewolucja żywych trupów, ich wpływ na popkulturę oraz banalizacja strachu*, [w:] *Zombie w kulturze*, red. K. Olkusz, Kraków 2016, s. 187–197.

Natomiast świat panien Bennet w wersji uzupełnionej o zombie ma wymiar ze wszech miar apokaliptyczny, a wybrane znaki przemawiają za rychłym końcem rasy ludzkiej. Ziemia zamieszкана przez zombie zmierza ku nieuchronnej zagładzie, ponieważ nie udało się wynaleźć lekarstwa na zarazę. Prawdopodobnie z czasem najsprawniejsi wojownicy zamkną się w enklawach, w których będą bronić życia swojego i swoich bliskich, natomiast słabiej wyszkolona reszta ludzkości padnie ofiarą potworów i przejdzie przemianę.

Taka dystopijna wizja powinna prowokować bohaterów do przeprowadzania zasadniczych zmian życiowych, które w obliczu nadciągającej katastrofy pozwoliłyby im na większą swobodę, samodzielność, stałyby się źródłem satysfakcji lub szczęścia. Tak się jednak nie dzieje — większość z nich stara się prowadzić życie możliwie podobne do tego sprzed wybuchu zarazy. Obecność zombie nie zmienia również zwyczajów, tradycji i zasad dobrego wychowania. Konwenanse nie ulegają rozluźnieniu; wydaje się, że wręcz przeciwnie — stałe zagrożenie zarażeniem sprawia, że ludzie chętniej izolują się w swoich kręgach rodzinnych i przyjacielskich, zwracając szczególną uwagę na dobór najbliższego towarzystwa. Jane, która jest wyjątkowo odważną i zdecydowaną młodą kobietą, w drodze do posiadłości Bingleya potrafiąc samodzielnie poradzić sobie z atakującymi ją zombie, niezwykle dba przy tym o swoją reputację. Mimo silnego przeziębienia rezygnuje z dłuższej wizyty i opuszcza dom młodego mężczyzny, ponieważ nie chce dawać otoczeniu powodu do plotek.

Zmiana trybu życia, spowodowana koniecznością obrony przed żywymi trupami, nie prowadzi również do zmian w zakresie ubioru. Siostry Bennet i lady Catherine Brough, chociaż większość czasu spędzają na szkoleniu, ćwiczeniach fizycznych i walce wręcz, nadal zakładają długie suknie ograniczające im swobodę ruchów.

Jednocześnie wprowadzenie zombie do świata Austen kształtuje relacje pomiędzy pozostałymi bohaterami. Przykładowo panny Bennet i otaczający je mężczyźni mają w opowieści o nieumarłych inne motywacje niż w literackim pierwowzorze, co całkowicie zmienia wymowę niektórych wątków. Elizabeth Bennet wzbudza zainteresowanie pana Darcy'ego nie tylko z powodu swojej oryginalności, niezależności, odwagi i uroku osobistego, ale też ze względu na umiejętności walki wręcz. Arystokrata zwraca uwagę na młodą kobietę dopiero wówczas, kiedy jest świadkiem tego, jak doskonale radzi sobie ona z bronią i jest w stanie pokonać potwory atakujące ludzi podczas balu. Ostatecznie ich wzajemne zauroczenie zakończy się — podobnie jak w historii Austen — ślubem, jednak charakter całej relacji ze względu na jej początek pozostaje nieco inny.

Pojawienie się nieumarłych do pewnego stopnia zmienia również stosunki społeczne w świecie *Dumy i uprzedzenia i zombi*. Plaga potworów zwiększa znaczenie arystokracji, która realizuje etos rycerski, zajmując się ochroną kraju. Kontrast dla niej stanowi służba domowa — tchórzliwa i całkowicie niezdolna do pokonania żywych trupów. Potraktowana instrumentalnie przyczynia się do bu-

dowania napięcia, ponieważ — zabijana przez potwory — wyraźnie pokazuje, jak ogromne niebezpieczeństwo stwarzają martwi ludzie¹⁷.

Jedyną z ważniejszych postaci, która zamienia się w zombie, jest Charlotte, przyjaciółka Elizabeth. Kobieta wychodzi za mąż za pastora Collinsa, a następnie zostaje ugryziona przez potwora. Jej przemiana dokonuje się nie tylko w wymiarze fizycznym, ale jest również widowym znakiem jałowej egzystencji, jaka przypadła w udziale młodej kobiecie w chwili wstąpienia w związek z nieciekawym kapłanem.

Decyzja twórców, aby oszczędzić pozostałych bohaterów i nie przedstawiać ich jako ofiar nieumarłych, wynika przede wszystkim z ich niechęci do nadmiernej ingerencji w strukturę fabularną świata przedstawionego.

Mogłoby się wydawać, że przepisanie *Dumy i uprzedzenia* i wprowadzenie do struktury fabularnej martwych ludzi sprawi, że kobiecie bohaterki, ważne z punktu widzenia rozwoju fabuły, staną się wyemancypowane. W nowej wersji opowieści oceniane są bowiem nie tylko przez pryzmat swojej pozycji towarzyskiej, wychowania, sytuacji finansowej, urody i posiadanych talentów, lecz także pod kątem zdolności do walki i umiejętności przetrwania. Siostry Bennet są niezwykle sprawne fizycznie i znakomicie władają bronią, jednak ich niezależność jest tylko pozorna, ponieważ w ogólnej strukturze społecznej nadal pozostają jednostkami nieautonomicznymi. Ich życie jest zdeterminowane zwyczajowym obowiązkiem matrymonialnym. Tego rodzaju przedstawienie kobiet wydaje się paradoksem w opowieści, w której są one w stanie walczyć z potworami lepiej niż niejeden mężczyzna.

O ile w telewizyjnej adaptacji Langdona zdecydowanie dominuje kobieca perspektywa (jej sygnałem jest już pierwsza scena, w której Darcy i Bingley są widziani przez wyglądającą przez okno Elizabeth), o tyle wersja z zombie wraca do uznanego za tradycyjny modelu narracji, odwołującego się do stereotypów i skoncentrowanego na podkreślaniu fizycznej atrakcyjności. Kobieta stanowi w niej jedynie przedmiot, a nie podmiot, jest traktowana jak obiekt seksualny, trofeum dla mężczyzny. Nie ma tu mowy o autonomii aksjologicznej; kobieta to byt niesamodzielny¹⁸.

Ze wspomnianym brakiem autonomii wiąże się seksualizacja bohaterek. Jako wojowniczkki zmagające się z hordami wygłodniałych potworów są one silne i doskonale wyszkolone, a dzięki temu niezwykle pociągające dla otaczających je mężczyzn. W tym kontekście nie mają wiele wspólnego z ograniczonymi przez społeczny konwenans kobietami z powieści Austen — nie wstydzą się zatem odkrywać własnych ciał, ponieważ traktują je jako narzędzia wykorzystywane zarówno w walkach z zombie, jak i w potyczkach z mężczyznami.

¹⁷ Por. R. Knappek, *op. cit.*, s. 97.

¹⁸ Por. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 100–105.

Zmiana w sposobie przedstawiania kobiet jest widoczna przede wszystkim w scenie przygotowań do balu, podczas których wszystkie siostry Bennet odsłaniają swoje ciała, pokazują uda i głębokie dekolty, bieliznę, pończochy i podwiązki. Mimo że pod eleganckie suknie zakładają pasy ze sztyletami i bagnetami, nie przeszkadza im to w podkreślaniu uwodzicielskiej strony swojej natury. Kamera skupia się na ich fizycznej atrakcyjności, a one same stają się uosobieniem męskich pragnień.

W historii o zombie zmianie wobec literackiego pierwowzoru ulega przestrzeń otaczająca bohaterki. U Austen kobiety żyją w mikroświecie ograniczonym do domu i salonu, w którym oddają się towarzyskim rozrywkom i często marzą o wyzwoleniu, utożsamianym z porzuceniem codziennej monotonii oraz z postępowaniem zgodnym z miłosnymi porywami serca. Opuszczenie tej domowej przestrzeni wiąże się zazwyczaj z ucieczką, która daje poczucie wolności. Z tego względu w powieściach tak dużą wagę przywiązuje się do podróży, nawet tych nieodległych, które świadczą o wolnościowych pragnieniach bohaterek. W *Dumie i uprzedzeniu i zombi* otwarta przestrzeń nie jest tymczasem utożsamiana z niezależnością i swobodą, wręcz przeciwnie — ponieważ stanowi miejsce dominacji potworów, które wypełniają ją poza murami arystokratycznych posiadłości, staje się niebezpieczna i dlatego bohaterowie starają się jej unikać. Ich swoboda jest ograniczona; w tym przypadku podróże nie są dla młodych kobiet namiastką wolności, ale każdorazowo wejściem w stan zagrożenia i czasem walki o przetrwanie.

Chociaż nadal w dużym stopniu zniewolone, siostry Bennet w *Dumie i uprzedzeniu i zombi* osiągają to, czego pragną — bogactwo, przystojnych mężczyzn oraz sprawność umożliwiającą im zabijanie zombie, co zaspokaja pragnienia publiczności.

Atrakcyjność mężczyzn, podobnie jak kobiet, zależna jest nie tylko od pozycji majątkowej i towarzyskiej, lecz także od umiejętności posługiwania się bronią i biegłości w sztuce walki z zombie, co może być utożsamiane ze sprawnością seksualną. Z tego względu Darcy staje się w pewnym momencie niezwykle interesującym dla Elizabeth, natomiast pan Collins spotyka się z odrzuceniem ze strony sióstr Bennet — ich rozbawienie wzbudza zarówno snobizm mężczyzny, jak i fakt, że nie potrafi on posługiwać się bronią, a z noża korzysta jedynie podczas posiłków.

Fakt, że bohaterowie w świecie *Dumy i uprzedzenia i zombi* żyją w stanie stałego zagrożenia i są zmuszeni do walki o przetrwanie wpływa na fizyczny wymiar relacji pomiędzy nimi. Są zdecydowanie intensywniejsze niż w literackim pierwowzorze, chwilami wręcz brutalne. Dochodzi między nimi do konfliktów, które kończą się nie tylko ostrymi wymianami zdań (na które nie mogłyby sobie pozwolić dobrze urodzone dziewczęta z powieści Austen), ale w wielu przypadkach również fizyczną konfrontacją. Sytuacja tego rodzaju ma miejsce podczas oświadczeń pana Darcy'ego. Romantyczna scena kończy się pojedynkiem między nim a Elizabeth. Walka, którą podejmują, wymaga cielesnego zbliżenia i w sposób jednoznaczny sugeruje seksualną fascynację, która się między nimi rodzi.

Sytuacja podpowiada widzowi *implicite*, że dziewczyna — nawet jeżeli jeszcze nie kocha mężczyzny — jest już nim zafascynowana. Scena ta daleka jest od sentymentalnej konwencji, często wykorzystywanej w innych adaptacjach, a przede wszystkim różni się diametralnie od modelu dziewiętnastowiecznej obyczajowości. Również siostry Bennet — chociaż kochają się i niewątpliwie są do siebie bardzo przywiązane — często pokazywane są w scenach, w których mierzą do siebie z broni i walczą wręcz. Toczenie pojedynków jest dla nich sposobem na okazanie zaufania i uczucia.

Ingerencja w strukturę fabuły, jaką jest dopisanie do niej postaci zombie, implikuje jej przeobrażenia na innych poziomach. Zombie przypominają ludzi tylko do pewnego stopnia — ich cielesność ulega postępującej degradacji, nie operują mową ludzką, przez co są odhumanizowane i nie dysponują narzędziem do nawiązania z ludźmi jakiegokolwiek więzi. Być może ich obecność jest jedną z przyczyn zmian charakteru relacji zachodzących pomiędzy żywymi. Ci ostatni, zamknięci w swoich dworach-twierdzach, zmuszeni do nieustannej walki o przetrwanie, demonstrowują swoje przywiązanie w inny sposób niż wcześniej.

Z zaprezentowanych rozważań wynika, że chociaż nieumarli stanowią swoiste centrum i naturalny punkt odniesienia dla pozostałych elementów składających się na świat *Dumy i uprzedzenia i zombi*, nie oddziałują w sposób równie silny na wszystkie jego płaszczyzny¹⁹.

***Duma i uprzedzenie i zombi* jako nowy model adaptowania klasyki literackiej**

Warto zadać pytanie o przyczyny, dla których twórcy *Dumy i uprzedzenia i zombi* (zarówno w wersji literackiej, jak i filmowej) zdecydowali się wprowadzić do świata Austen nieumarłych.

Przedsięwzięcie to realizuje nade wszystko jedną z podstawowych dla kultury popularnej wartości, jaką jest zysk. Mamy tu więc do czynienia z ekonomicznym modelem myślenia o kulturze. Należy podkreślić, że dzieła Austen padały ofiarą tego rodzaju procederu wielokrotnie, jednak autorzy opowieści uzupełnionej strukturalnie o postaci nieumarłych posunęli się dalej niż ich poprzednicy. Twórcy, którzy wcześniej zdecydowali się zrealizować filmowe lub serialowe wersje

¹⁹ O tym, że nowe elementy mogą w znaczący sposób wpłynąć na odczytanie tekstu pierwotnego pisze Iwona Przybysz, porównując *Dumę i uprzedzenie i zombi* oraz *Rozważną i romantyczną i morskie potwory*. Badaczka zauważa, że obecność morskich potworów w drugiej z przywołanych powieści zdecydowanie bardziej rozsądza świat przedstawiony, niż ma to miejsce w przypadku książki S. Grahame-Smitha. Por. *eadem*, *Jak znaleźć męża między żywymi trupami a krwiożerczymi ośmiornicami? Mash-up, czyli „klasyczne romanse z okresu regencji” z domieszką elementów nadnaturalnych na przykładzie „Pride and Prejudice and Zombies” oraz „Sense and Sensibility and Sea Monster”*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 2, s. 137–150.

Dumy i uprzedzenia, stawiali w centrum historię miłosnych perypetii panien Bennet, natomiast Steers zdecydował się wprowadzić do niej niewykorzystywany nigdy wcześniej wątek tajemniczej epidemii, która prowadzi do zagłady ludzkości.

Motyacją do uzupełnienia opowiadanej historii o motyw zombie była z pewnością również chęć zainteresowania potencjalnych widzów, dla których zestawienie modnego tematu nieumarłych ze spokojnym światem angielskiej prowincji sprzed 200 lat mogło wydawać się atrakcyjne z estetycznego i rozrywkowego punktu widzenia. Trzeba jednak podkreślić, że twórcy nie podjęli przy tym próby przedstawienia zombie na nowo, na przykład umieszczając przedstawicieli tego gatunku w centrum historii romansowej²⁰.

Zombie w świecie przedstawionym skonstruowanym przez twórców adaptacji są odrażające w wymiarze fizycznym, przedstawione z makabryczną dokładnością, często groteskowe — niekompletne, poranione, pozbawione warg, oczu, uszu, ubrane w zniszczone stroje i brudne. Ich obecność rozbija estetykę obrazu filmowego. Część fabuły wierna dziełu Austen jest bowiem utrzymana w konwencji tradycyjnego filmu kostiumowego, w którym istotna jest finezja w aspekcie wizualnym. Wygląd i zachowanie odrażających zombie nie przystaje do tej konwencji, co więcej — pojawienie się potworów wywołuje u widza swoisty szok estetyczny. Mimo to obecność zombie nie sprawia, że literacki pierwowzór otrzymuje nowe znaczenie. Nieumarli koncentrują na sobie uwagę widza, do pewnego stopnia podporządkowują sobie fabułę i stanowią centrum wykreowanego na ekranie świata, ale przy tym ich istnienie słyca lub redukuje problemy ważne dla literackiego pierwowzoru, jak chociażby kwestie emancypacji kobiet.

Jak wspomniano, zombie zaspokajają potrzeby współczesnego widza, wprowadzając do opowiadanej historii elementy brutalności i seksualności, których próżno szukać w literackim pierwowzorze. Jednocześnie ich obecność tak nieznanie reorganizuje świat przedstawiony, że możliwe jest pozostawienie w nim tych elementów, które były atrakcyjne również we wcześniejszych ekranizacjach powieści Austen, na przykład pejzaży, scenografii czy kostiumów. Niechęć do rezygnacji ze sztafażu filmu kostiumowego przy jednoczesnym kreowaniu pewnej określonej wizji przeszłości, która nie ma nic wspólnego z prawdą historyczną, można tłumaczyć obecną w kulturze postmodernizmu nostalgią, determinującą sposoby patrzenia wstecz²¹. Wydaje się, że tę kategorię można zastosować również w odniesieniu do *Dumy i uprzedzenia i zombi*.

Brak znaczących ingerencji w strukturę fabularną rekompensowany jest historią zdobycia upragnionego mężczyzny oraz przemianą głównych postaci w hero-

²⁰ Por. K. Olkusz, *Mistrzowie drugiego planu. Motyw zombie w perspektywie literackiego sztafażu — od survival horroru przez dystopię do romansu paranormalnego*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 77–78.

²¹ Por. M. Olszowska, „Duma i uprzedzenie” Jane Austen: historia Lizzy, [w:] *Od Jane Austen do Iana McEwana. Adaptacje literatury brytyjskiej*, red. A. Helman, B. Kazan, Warszawa 2011, s. 39.

sów, zdolnych do odparcia ataku zombie. Natomiast częściowa emancypacja siostr Bennet, ograniczona do kwestii samodzielnego zapewniania sobie bezpieczeństwa, nie jest posunięta zbyt daleko, toteż widz przyzwyczajony do literackiego pierwowzoru nie ma poczucia dyskomfortu poznawczego.

Duma i uprzedzenie i zombi jest przykładem mody na eksplorowanie we współczesnej kulturze popularnej tematu zombie. Uwidacznia się ona w szeregu tak zróżnicowanych pod względem gatunkowym dzieł, jak chociażby: *Truposze nie umierają* (*The Dead Don't Die*, reż. J. Jarmusch, RPA-Szwecja-USA 2019), *Zombieland* (reż. R. Fleisher, USA 2009), *Wysyp żywych trupów* (*Shaun of the Dead*, reż. E. Wright, Francja-Wielka Brytania 2004), z których duża część zawiera elementy komediowe lub pastiszowe. Tego rodzaju reinterpretowanie motywu zombie sprawia, że granice w kinie gatunkowym coraz bardziej się zacierają, a teksty kultury organizowane wokół ściśle określonych reguł stopniowo ustępują eksperymentom na tym polu — zarówno formalnym, jak i treściowym.

Duma i uprzedzenie i zombi traktowana jako adaptacja powieści Austen jest świadectwem nieustannego recyklingu, jaki dokonuje się w kulturze, polegającego na przetwarzaniu znanych dzieł w oryginalny, niespotykany wcześniej sposób. W przypadku omawianego tekstu kultury modyfikacja polega na wprowadzeniu do świata przedstawionego nieumarłych przy jednoczesnej redukcji satyrycznego spojrzenia na społeczeństwo i wewnętrzny rozwój bohaterów. W zamian odbiorca otrzymuje dynamiczne sceny walki, szybko rozwijającą się akcję oraz podkreślenie seksualnego wymiaru relacji łączących postacie.

Tego rodzaju operację adaptatorską Marek Hendrykowski²² definiuje jako addycję, czyli strategię dołączania do adaptacji filmowej tekstu literackiego elementów spoza tekstu pierwotnego. Addycja zastosowana w interesującej mnie adaptacji polega na uzupełnieniu opowiadanej historii o motyw epidemii zombie. *Duma i uprzedzenie i zombi* oceniana z uwzględnieniem nieustannie żywego kryterium wierności wobec literackiego pierwowzoru jest dziełem, które nie spełnia wymaganych standardów, ponieważ bardzo swobodnie traktuje oryginalny tekst. Hendrykowski zauważa jednak, że „kryterium decydującym w ostatecznym rozrachunku o wartości danej adaptacji nie jest już filmowe faksymile pierwowzoru, lecz rozległość i głębia zaadaptowanego kontekstu”²³. Odwołując się do tej definicji, można uznać, że *Duma i uprzedzenie i zombi* jest przedsięwzięciem oryginalnym i odważnym. To żywy dowód na obecny we współczesnej kulturze paradygmat nieograniczonej wolności artystycznej, jaką cieszy się współczesny twórca-adaptator.

Być może obraz Steersa jest zwiastunem pewnej tendencji, jaka rozwinie się we współczesnej kulturze popularnej i będzie polegała na przepisywaniu dzieł uznanych za kanoniczne oraz na dostosowywaniu ich do oczekiwań współczesne-

²² M. Hendrykowski, *Operacje adaptatorskie*, [w:] *idem, Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 78–80.

²³ *Ibidem*, s. 213.

go odbiorcy. Prawdopodobnie z czasem przedmiotem tego rodzaju procesów staną się nie tylko dzieła literackie, przetwarzane w ramach specjalnie zaprojektowanych serii wydawniczych, ale też filmy, spektakle teatralne, komiksy itp. W tym kontekście *Duma i uprzedzenie i zombi* może zaistnieć jako pewien punkt odniesienia, który posłuży za wzór kolejnym twórcom decydującym się na wprowadzanie nowych elementów do powszechnie znanych tekstów kultury.

Twórcze przedsięwzięcia pokroju *Dumy i uprzedzenia i zombi* mają przy tym doniosłe znaczenie z przynajmniej kilku powodów. Mogą stanowić dowód zarówno na ponadczasowość niektórych wytworów kultury, jak i mocne oddziaływanie na nie pewnych tendencji i mód. Pokazują ponadto, że fenomen adaptacji filmowej nadal nie wyczerpał swojego kulturotwórczego potencjału. Umożliwiają również aktywną ingerencję w coś, co można nazwać polem integracji kultury, albowiem wiążą się ze wspomnianą wcześniej zmianą docelowej grupy odbiorców.

Krytyka literacka i filmowa nie zawsze jednak ocenia tego rodzaju twórcze przedsięwzięcia w sposób pozytywny. Przyczyną tego rodzaju noty jest przede wszystkim zachodzące w wielu przypadkach zubożenie tekstu pierwotnego i wyrugowanie z niego elementów znaczących²⁴. Mimo to zombie w świecie stworzonym przez Austen mogą stać się przyczynkiem do dyskusji o granicach interpretowania tekstu kultury i ingerowania w jego pierwotną treść. Reinterpretowana w ten sposób *Duma i uprzedzenie* staje się jedynie swoistym punktem wyjścia, materiałem, z którego korzystają zarówno pisarz, jak i reżyser.

W tym przypadku materia dziewiętnastowiecznej powieści została przeorganizowana z kilku powodów. Jednym z nich może być chęć wprowadzenia dzieła do innego obiegu kultury. Uważana za poważną i niedostępną literatura wyższa zostaje przetransferowana na niwę kultury popularnej²⁵. Innymi słowy, istotą tego rodzaju procesu podwójnej adaptacji może być chęć dostosowania powieści Austen do nowych warunków, w jakich funkcjonują współczesne literatura i kino, oraz do wymagań ich spragnionego wrażeń odbiorcy.

Bibliografia

Teksty

Austen J., *Duma i uprzedzenie*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Świat Książki, Warszawa 2020.

Austen J., Grahame-Smith S., *Duma i uprzedzenie i zombi*, przeł. A. Możdżyńska, Wydawnictwo G+J, Warszawa 2009.

²⁴ K. Olkusz, *op. cit.*, s. 84–85.

²⁵ Dariusz Piechota zauważa, że *mash up* pozwala nie tylko wejść w dialog z twórczością dziewiętnastowieczną, lecz także „ożywić” zapomniane teksty. Zdaniem badacza współcześni czytelnicy nie chcą czytać tekstów zaliczonych do kanonu literatury wysokiej, ale dzięki lekturze *mash up* nie tylko stają się uczestnikami intertekstualnej gry, lecz także z większym prawdopodobieństwem sięgną do zapomnianego oryginału. Por. *idem, op. cit.*, s. 119.

Opracowania

- Belton E., *Reimagining Jane Austen: The 1940 and 1995 Films Versions of "Pride and Prejudice"*, [w:] *Jane Austen on Screen*, red. G. Macdonald, A. Macdonald, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 175–196.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Hendrykowski M., *Operacje adaptatorskie*, [w:] *idem, Współczesna adaptacja filmowa*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014, s. 78–84.
- Knapek R., *Kultura zombie-tekstualna (o „Quirk Books” na przykładzie „Dumy i uprzedzenia i zombi”)*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 91–101.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 95–108.
- Niemczyńska A., *Spoglądając na Elizabeth i Darcy’ego — „Duma i uprzedzenie” Simona Langtona*, [w:] *eadem, Kino kobiet? Pomiędzy romantyzmem a feminizmem — adaptacje powieści Jane Austen lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2011, s. 55–65.
- Niemczyńska A., *Wstęp*, [w:] *eadem, Kino kobiet? Pomiędzy romantyzmem a feminizmem — adaptacje powieści Jane Austen lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2011, s. 7–10.
- Olkusz K., *Mistrzowie drugiego planu. Motyw zombie w perspektywie literackiego sztafetu — od survival horroru przez dystopię do romansu paranormalnego*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 77–87.
- Olszowska M., *„Duma i uprzedzenie” Jane Austen: historia Lizzy*, [w:] *Od Jane Austen do Iana McEwana. Adaptacje literatury brytyjskiej*, red. A. Helman, B. Kazan, Fundacja KINO, Warszawa 2011, s. 36–61.
- Perzyńska A., *Remiks i mashup, czyli coś nowego z czegoś starego*, [w:] *Techno-widzenie. Media i technologie wizualne w społeczeństwie ponowoczesnym*, red. Ł. Rogowski, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014, s. 37–48.
- Piechota D., *Horror (Neo)Victorianum. Zombie w zwierciadle mashupu*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 117–126.
- Przybysz I., *Jak znaleźć męża między żywymi trupami a krwiożerczymi ośmiornicami? Mash-up, czyli „klasyczne romanse z okresu regencji” z domieszką elementów nadnaturalnych (na przykładzie „Pride and Prejudice and Zombies” oraz „Sense and Sensibility and Sea Monsters”)*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 2, s. 137–150.
- Szyłak J., *Kino Nowej Przygody. Jego cechy i granice*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 5–20.
- Wiater P., *Keep Calm and Kill Zombies — ewolucja żywych trupów, ich wpływ na popkulturę oraz banalizacja strachu*, [w:] *Zombie w kulturze*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2016 [e-book].

Źródła internetowe

Quirk Books Press Kit, quirkbooks.com, <https://bit.ly/2UwHhm3> (dostęp: 15.07.2020).

Filmografia

- Duma i uprzedzenie*, reż. R.Z. Leonard, USA 1940.
Duma i uprzedzenie, reż. S. Langton, Wielka Brytania 1995.

Duma i uprzedzenie, reż. J. Wright, Wielka Brytania 2005.

Duma i uprzedzenie i zombi, reż. B. Steers, USA-Wielka Brytania 2015.

***Pride and Prejudice and Zombies* by Seth Grahame-Smith and Jane Austen as a Pop Culture Recycling of Canon**

Summary

The article discusses the film adaptation of *Pride and Prejudice and Zombies*, which is a reference to Jane Austen's novel, and the problem of zombie characters as a factor modifying the reality of its original version. The analysis was carried out with reference to the plot design of the film, the way of creating heroes and the costumes within the framework of a costume movie in which the story was embedded. The aim of the article is to identify the causes and consequences of introducing undead characters to the world created by Jane Austen. The reasons for this treatment were the popularity of the zombie motif in popular culture, the tendencies to experiment with the reinterpretation of works considered classic and repeatedly processed earlier into the language of cinema, as well as an attempt to adapt them to the requirements of a contemporary recipient seeking strong impressions. In addition, the world of zombies is a manifestation of the popular aspirations to achieve an economic profit. Consequences of completing the world with the undead epidemic theme include changes in the current social order, brutalization and sexualization of relations between characters, as well as a return to the traditional film narration about women, presented primarily as aesthetic objects and a source of interest for male characters.

Wojciech Sitek

ORCID: 0000-0002-4550-7679

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Widma dawnych wartości. Kryzysy ekonomiczne w filmach o nawiedzonych domach

Słowa kluczowe: nawiedzony dom, duchy, dawne wartości, kryzys ekonomiczny

Keywords: haunted house, ghosts, old values, economic crisis

W amerykańskich i brytyjskich filmach o nawiedzeniach nowy dom jest kojarzony przez bohaterów z nowym początkiem¹. Nastrój sielanki prędko rozrzedza się jednak pod naporem niepokojących incydentów. Protagonisci tracą poczucie bezpieczeństwa, a wizja wymarzonej przyszłości z wolna się rozpada. Wstępna diagnoza jest względnie optymistyczna: w nieruchomości załęgły się duchy — siły pochodzące spoza racjonalnego porządku. Dopiero z czasem pojawia się bardziej destrukcyjna świadomość, która tłumaczy stan faktyczny: seria nieszczęść ma zaczątek nie w paranormalnym, lecz przyziemnym źródle — problemach finansowych rodziny. Dom nasiąka przemocą, wspólne aktywności okazują się męczącymi obowiązkami, witalność kobiety zaczyna być postrzegana jak dewiacja, a ugodowość mężczyzny — niczym ciężar. Społeczne wykluczenie i alienacja wpędzają bohaterów w depresję. Na nic zdają się próby okiełznania widm przez zwrot ku chrześcijaństwu. W anglosaskich filmach o nawiedzeniach religijne rytuały są nieskuteczne, gdyż biedę można egzorcyzmować jedynie prawdami liberalnego konserwatyizmu.

¹ Zob. G. Hendrix, *Paperbacks from Hell: The Twisted History of '70s and '80s Horror Fiction*, Philadelphia 2017 [e-book]: „A brand-new house was more than a place...”. W fabularyzowanym programie dokumentalnym *Prawdziwa historia (The True Story)*, Wielka Brytania-USA 2003–2013) zrelacjonowano dzieje nawiedzonego domu w Amityville. Narrator opowiada o nabywcach nieruchomości: „Chcieli rozpocząć nowe życie na spokojnym przedmieściu Amityville. Nazwali swój dom »Wielkie nadzieje«. Symbolizował spełnienie ich marzeń”.

„Koszmar kurczącego się konta bankowego”²

W filmach z podgatunku *haunted house* bohaterowie z początku cieszą się sielanką i pomijają milczeniem wszelkie niezręczności wynikające z kłopotów finansowych. Choć zakup, remont i przystosowanie budynku pochłaniają wszystkie ich oszczędności i zmuszają do zaciągnięcia kredytów, protagoniści zachowują nadzieję na lepsze jutro. Rodzina oswaja swój niski status społeczny i wciąż ludzi się, że zostanie — sięgając do freudowskiego słownika — państwem we własnym domu. W tych mocno oskarżycielskich produkcjach bohaterowie nie pną się jednak w społecznej hierarchii mimo pobrzmiwającego w tle wezwania do realizacji amerykańskiego snu. Zamiast tego, jak mawiają zwolennicy ideologii liberalnej, „przejadają” swoje szczęście³ w trakcie niezdarnych prób integrowania się z klasą średnią. Czasem wikłają się w inwestycje, którym nie są w stanie sprostać, by później odpowiedzialnością za niepowodzenia obarczać zjawy. W amerykańskich i brytyjskich filmach grozy, nasyconych pogardą do ubóstwa, bezlitośnie punktuje się wyobrażonych „roszczeniowych nieudaczników”.

Jak deklaruje narratorka filmu *Haunt* (reż. M. Carter, USA 2013), każda historia o duchach rozpoczyna się w domu. Nieruchomości stają się przestrzeniami walki nowych lokatorów z widmami, bo ekonomiczna stagnacja zawsze przywołuje upiory⁴. Samotna matka z *Amityville IV: Ucieczka diabła* diagnozuje swoją sytuację finansową następująco: „Takie słowa jak »pokrycie kosztów« były dla mnie obce siedem miesięcy temu. 18 lat życia w poczuciu bezpieczeństwa zniknęło w okamgnieniu”. Demony pojawiają się w życiu nastoletniego Matta z *Udręczonych* (*The Haunting in Connecticut*, reż. P. Cornwell, Kanada-USA 2009), gdy chłopca dosięga druzgocąca myśl — jego leczenie onkologiczne pogrąża rodzinę w kolejnych kredytach hipotecznych. Zjawy reagują jednak nie tylko na ekonomiczną ociążałość. Bohaterowie nie radzą sobie w wolnorynkowych realiach, a ich styl bycia dodatkowo narusza konserwatywne zasady. Duchy zgłaszają więc roszczenia do posiadłości oraz dążą do podkreślenia swojej moralnej przewagi⁵. Nie pozwalają wyprosić się bohaterom, którzy nie dość, że nie spełniają pewnych standardów ekonomicznych, to przy okazji wyzbywają się symbolicznego zakotwiczenia w przeszłości. W końcu, jak wskazywał Jacques Derrida, typowym zarzewiem konfliktu między żyjącymi i niematerialnymi bytami jest chęć utrzymania bądź zdobycia władzy⁶.

² Zdaniem Stephena Kinga tak mógłby brzmieć podtytuł *Horroru Amityville* (*The Amityville Horror*, reż. S. Rosenberg, USA 1979), dramatu grozy opowiadającego o ekonomicznych niepokojach; zob. *idem, Danse Macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2018, s. 163–164.

³ Wdowa z *Amityville IV: Ucieczka diabła* (*Amityville: The Evil Escapes*, reż. S. Stern, USA 1989) ubolewa: „Pieniądze z polisy ubezpieczeniowej Franka rozchodzą się na życie”.

⁴ Zob. B.M. Murphy, *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, London 2009, s. 109.

⁵ *Ibidem*, s. 106.

⁶ J. Derrida, *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 163.

W przywołanym filmie Maca Cartera głowa rodziny już po kilku minutach spędzonych w nowym domu zauważa: „Potrzeba tu kilku napraw”. Tymi samymi słowami agentka nieruchomości wita młodych małżonków z *Horroru Amityville*. Kilka tygodni później bohaterowie mierzą się z destrukcyjną świadomością — wymarzony własny kąt wymaga ogromnych wydatków. W latach osiemdziesiątych Stephen King zwracał uwagę, że niepokoje w filmach o nawiedzonych domach wynikają przede wszystkim z kryzysów gospodarczych, a opowieści o konfrontacji z upiorem stanowią relację ze zmagania rodziny z nadciągającą ruiną finansową⁷. Ostatecznie filmy o nawiedzeniach oddają przecież nastrój kształtowania i ekspansji doktryny neoliberalnej w państwach anglosaskich. James Callaghan, który wprowadził Wielką Brytanię w rządy Margaret Thatcher, mawiał, że ekonomia jest stale obecna w naszym życiu i znajduje swoją formę w imaginacjach, pojawiających się znieścacka niczym (znany z *Makbeta*) duch Banka⁸. Przedstawiciel forpoczty późnego kapitalizmu wiedział, że najstraszniejszą „zjawą” (i mechanizmem użytecznym politycznie) jest niepewna sytuacja finansowa. Callaghan i jego następcy zdawali sobie sprawę, że poprzez ekonomiczną opresję i zarządzanie lękiem można ufundować porządek świata.

Podobnie jak Makbet nadawał swoim paranojom kształt widmowego Banka, tak w filmach z podgatunku *haunted house* bohaterowie przekuwają obawę o byt ekonomiczny (i kondycję moralną) w figurę dawnego właściciela. Początkowo podejmują starania na rzecz okiełznania intruza, próbując odbić się od finansowego dna. Kiedy ich działania nie przynoszą założonego efektu, a wyznawany progresywny światopogląd wciąż rozmija się z obserwowanymi realiami, protaŃoniści sięgają do tradycji, by w niej szukać ukojenia. Nie znajdując już sposobu na oswojenie wizji nadciągającego bankructwa, w symbolicznym seansie spirytystycznym zwracają się ku dobrej, rzekomo, przeszłości i przywołują myśli formułowane przez rzeczników konserwatyzmu.

Nawiedzone nieruchomości w filmowych opowieściach grozy różnią się od tych, które przedstawiano w literaturze romantycznej. Barry Curtis zauważył, że ruiny definiujące pejzaż gotyckich melodramatów przypominały o utraconej witalności, służyły kontemplacji przemijania i dowodziły niszczycielskiego oddziaływania czasu⁹. Współczesny pejzaż „złotej ery przemysłowych ruin”¹⁰ jest zaś naznaczony globalizacją, naciskami rynkowymi, mobilnością, innowacyjnością i prywatyzacją. W tych realiach trudno pozostać obojętnym na urok nostalgii. Podczas prób uwolnienia się od problemów finansowych bohaterowie wpadają jednak w kolejną pułapkę. Sami powołują do życia zjawy liberalnego konserwatyzmu,

⁷ S. King, *op. cit.*, s. 164–165.

⁸ Podobnie jak w Stanach Zjednoczonych zrobił to Jimmy Carter. Polityczni liderzy położyli podstawy pod taczeryzm i reganomię. Zob. A.G. Frank, *The Underdevelopment of Development*, 1995, The Robinson Rojas Archive, <https://bit.ly/3iqMDXX> (dostęp: 15.10.2019).

⁹ Zob. B. Curtis, *Dark Places: The Haunted House in Film*, London 2009, s. 106–107.

¹⁰ Zob. T. Edensor, *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford 2005, s. 5–6, cyt. za: B. Curtis, *op. cit.*, s. 107.

uprawomocniając tym samym ideologię, która doprowadziła ich do ekonomicznego upadku. Filmy z podgatunku *haunted house*, jak pisał autor *Filozofii horroru*, portretują nowych lokatorów, którzy zostali opętani, by odtwarzać złowieszcze zdarzenia z przeszłości¹¹.

Choć Noël Carroll miał najpewniej na myśli odgrywanie w podwojonym spektaklu rytuałów satanistycznych i okultystycznych, równie przekonująca jest teza o powtarzaniu pewnych propozycji ideologicznych. W skoncentrowanych „na rekonstrukcji zbrodniczej przeszłości”¹² filmach, wciąż i na nowo, legitymizuje się różne warianty kapitalizmu. Bohaterowie współczesnych, amerykańskich i brytyjskich obrazów o nawiedzonych domach okazują się rzecznikami neokonserwatywnego sojuszu, który zawiązał się w latach siedemdziesiątych z inicjatywy elit finansowych. To wówczas, szukając wsparcia wyborczego, siły międzynarodowego biznesu uwiodły przedstawiciele prawicy chrześcijańskiej¹³. Choć z zdaniem Davida Harvey’a to ostatnie środowisko żyło w warunkach ciągłej niepewności ekonomicznej, możliwym udało się pozyskać jego wsparcie hasłami o moralnej wyższości i częstymi odwołaniami do tak zwanych tradycyjnych wartości¹⁴. Wbrew własnemu interesowi klasowemu ubodzy konserwatyści usankcjonowali neoliberalną władzę: zaakceptowali swoją niepewną sytuację materialną, a lęk o przyszłość oswoili wiarą w większą sprawę. W filmowych wyobrażeniach widma tego przymierza wysyłają bohaterom jasny przekaz: kapitalizm jest nośnikiem najlepszego systemu wartości, a konserwatyzm zapewnia mu moralną fasadę¹⁵. Protagonistom narracji grozy, którzy znaleźli się w trudnej sytuacji materialnej, pozostaje jedynie przyswoić tę naukę.

Aura konserwatyizmu roztacza się szczególnie intensywnie w anglosaskich filmach o nawiedzeniach, które od późnych lat siedemdziesiątych komentowały ekspansję neoliberalnej gospodarki. Zasygnalizowany klucz interpretacyjny to tylko jedno z możliwych odczytań produkcji z podgatunku *haunted house*. Niektóre filmy istotniejszym wątkiem czynią upadek dawnego, arystokratycznego porządku, inne zaś wyostwiają ludyczny charakter legend o duchach. Przykładowo w ekranowych reinterpretacjach klasycznej powieści Edgara Allana Poe rzadko eksploruje się wątek restauracji klasowych przywilejów w realiach kryzysu ekonomicznego.

¹¹ Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 169.

¹² *Ibidem*.

¹³ Zob. D. Harvey, *Przestrzenie globalnego kapitalizmu*, przeł. J.P. Listwan, Warszawa 2016, s. 28.

¹⁴ Zob. D. Harvey, *Neoliberalizm. Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Warszawa 2008, s. 55.

¹⁵ O zrodzonym w latach osiemdziesiątych sojuszu między elitą klasową, siłami biznesu a elektoratem rekrutującym się z „moralnej większości” (białych robotników) Harvey pisze: „Owe wartości moralne koncentrowały się wokół kulturowego nacjonalizmu, poczucia moralnej wyższości, religii chrześcijańskich [...] wartości rodzinnych oraz kwestii tzw. prawa do życia, a także antagonizmu w stosunku do nowych ruchów społecznych” — *idem*, *Przestrzenie globalnego...*, s. 87.

Stałym elementem narracji pozostaje natomiast rozpad szlacheckiego ładu. W *Zagładzie domu Usherów* (*House of Usher*, reż. R. Corman, USA 1960) przodkowie Rodericka i Madelaine Usherów są portretowani niczym „zaraza”, roztaczająca mór wokół zapuszczonej posiadłości. Ułudę dworskich cnót rozbija wyliczenie rodzinnych grzechów — analiza drzewa genealogicznego odsłania coraz to nowsze poziomy zła: złodziejstwo, lichwę, szantaż, handel ludźmi i morderstwa. Kolejne incydenty z udziałem sił nadprzyrodzonych sugerują, że strupieszały porządek w końcu musi się rozpaść.

W podobnej optyce Usherom przygląda się reżyser Jan Švankmajer w swoistym studium martwoty (*Upadek domu Usherów/Zánik domu Usherů*, Czechosłowacja 1980). Żalność arystokracji i gnیلność tradycji wyraża się w kontakcie z materialnymi artefaktami: ruinami, spróchniałymi meblami, błotem i padliną¹⁶. Najpełniej szlacheckie przywary skomentowano jednak w *Legendzie piekielnego domu* (*The Legend of Hell House*, reż. J. Hough, Wielka Brytania 1973). Dom nawiedzany przez Emerica Belasco, który za życia przesłaniał swą fizyczną deformację przydomkiem „Ryczący Olbrzym”, potwierdza możnowładczy elitaryzm. Manipulant o cherlawym ciele zamyka się w ołowianej twierdzy, by nawet po śmierci, nieniepokojoyony przez żywych, ciemnieć, torturować i wysysać wiatalność swoich gości¹⁷.

Horyzont filmów o nawiedzonych domach poszerzają produkcje ignorujące wątki ekonomiczne i antyarystokratyczne. W większości z nich podkreśla się jednak fakt występowania istotnych problemów rodzinnych. W horrorze komediowym *Dom* (*House*, reż. S. Miner, USA 1985) podejmuje się kwestię — nagminnie powracających — wojennych koszmarów. Nawiedzające bohatera halucynacje przypominają, że dom rodzinny nierzadko jest przestrzenią samotności, w której codzienne lęki splatają się z traumami z przeszłości. Strach przed rozwodem i utratą syna główny bohater wpisuje w opowieść o żołnierzach „zaginionych w akcji”. Dopiero domknięcie wietnamskiego epizodu i zalecenie urazu pozwala mu odzyskać rodzinę. W horrorze młodzieżowym *Wrota* (*The Gate*, reż. T. Takács, Kanada-USA 1987) tajemnicze wgłębienie w przydomowym ogródku okazuje się zagrożeniem dla małych mieszkańców, którzy nie mogą liczyć na wsparcie dorosłych¹⁸. Z kolei w australijskim paradokumencie *Lake Mungo* (reż. J. Anderson, Australia 2008) „nawiedzenie” kończy się, kiedy rodzina zaginionej nastolatki odkrywa mroczne sekrety dziewczyny.

¹⁶ Por. P. Hames, *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*, Edinburgh 2009, s. 177.

¹⁷ W zwiastunie szwedzkiego filmu *Goście* (*Besökarna*, reż. J. Ersgard, Szwecja 1988), podejmującego podobne zagadnienia co anglosaskie produkcje o nawiedzeniach, wybrzmiewa ostrzeżenie: „Nie zostawaj na noc w obcym domu”. Przestroga znajduje odzwierciedlenie w większości omawianych opowieści — protagoniści nigdy nie są właścicielami, lecz jedynie chwilowymi lokatorami przeklętych posiadłości.

¹⁸ Istotnym wątkiem fabularnym jest także — powtarzana przez dzieci — miejska legenda o zamurowanym w ścianie robotniku.

Rodzina w potrzasku

Filmy o nawiedzonych domach porażają światopoglądową konsekwencją. Ekonomiczny profil podgatunku *haunted house* można było dostrzec już w kinie lat dwudziestych. *Kot i kanarek* (*The Cat and the Canary*, USA 1927) Paula Leniego zdawał relację z rywalizacji mieszkańców podupadłej rezydencji o majątek pozostawiony przez bogatego krewnego. Mierzący się z ekonomiczną niepewnością bohaterowie filmów z lat sześćdziesiątych (*W kleszczach lęku/The Innocents*, reż. J. Clayton, USA-Wielka Brytania 1961¹⁹; *Nawiedzony dom/The Haunting*, reż. R. Wise, USA-Wielka Brytania 1963) traktowali możliwość zamieszkania w starych posiadłościach niczym szansę na odmianę złego losu. Podgatunek na dobre zmanifestował swoją obecność w panteonie ekranowej grozy w latach siedemdziesiątych, kiedy nastał czas sprzyjający rewizjom ideologicznym. W drugiej połowie poprzedniego stulecia reakcyjny podgatunek symbolicznie oddał nastrój przebłyskującej na horyzoncie „rewolucji” konserwatywnej. Nie rozegnano jeszcze fermentu kontrkultury, a w powietrzu już dało się odczuć pachnidło najbogatszych — pruderię reganizmu i taczeryzmu.

Niepewność w światach przedstawionych jest powodowana właściwym dla wszystkich koszmarów neoliberalizmu²⁰ przecuciem, że znajomy i zwyczajny świat rozpada się pod naporem obcości i wrogości²¹. Wpływa ona, jak pisał Loïc Wacquant, z przyziemnych przesłanek: bezrobocia i prekarnego zatrudnienia²². Wywoływanie zjaw i uczestnictwo w widmowych realiach, opierających się na wyobrażonych, dawnych zasadach, pozwalają bohaterom zapomnieć o trudach egzystencji i odzyskać wiarę w niegdysiejszą harmonię. Co prawda filmowe duchy rzadko kiedy są faktycznymi inkarnacjami przodków. Częściej stanowią wyraz konserwatywnych fantazji protagonistów, odpowiadając na ich aktualne lęki. Ponoć kiedyś rodziny trzymały się razem, matki były strażniczkami domowego ogniska, ojcowie sprawowali władzę twardą ręką, a tę zgodną wspólnotę olśniewała religijna aura. Bohaterowie zmagający się z problemami codzienności powołują do istnienia zjawy, które potwierdzają etos dawnych czasów. Duchy biorą na cel grupy sprzeniewierzające się tradycyjnym wartościom: samotne matki, rozmemłanych ojców czy też odurzone używkami i postępowymi hasłami nastolatki. Formują także oskarżenia: to przez środowiska antykapitalistyczne sielanka została zatracona, a tradycja rozplynęła się w nieokreśloności.

Konserwatywne fantazje rodzą się w podmiejskich przestrzeniach, które są podatne na nawiedzenia: kolonialnych dworach, wiktoriańskich pałacach i istnieje-

¹⁹ Film jest reinterpretacją modernistycznej powieści.

²⁰ Zob. J. Wilson, *Neoliberal Nightmares*, „Spectrum Journal of Global Studies” 2015, nr 7.

²¹ A. Vidler, *Nieswojskie domy*, przeł. G. Świtek, „Konteksty” 2004, nr 3–4, s. 21.

²² L. Wacquant, *Trzy kroki w stronę historycznej antropologii faktycznie istniejącego neoliberalizmu*, przeł. A. Kowalczyk, K. Szadkowski, „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5, s. 132.

jących „od zawsze” posiadłościach o antropomorficznych fasadach²³. Estetyczny zwrot w kierunku powieści gotyckiej ma prozaiczne uzasadnienie. Zadłużonych finansowo bohaterów stać jedynie na zakup lub wynajęcie zrujnowanego budynku, ewentualnie otrzymują posiadłość w spadku²⁴. Życie w takiej nieruchomości wiąże się nie tylko z przebywaniem w „tym konkretnym miejscu”, lecz także ze „sposobem doświadczenia świata”²⁵, zapośredniczonym przez dom. W „skansenach” mieszkańcy zaczynają „myśleć konserwatywnie” i tęsknić za tradycją — nie tylko z powodu zmurszałych wnętrz, ale przede wszystkim z uwagi na towarzyszące im widmo bankructwa finansowego i — jak się przekonuje — moralnego. Bohaterowie wierzą, że oprócz odgłosów pochodzących z niedrożnych rur i świstu powodowanego przez nieszczelne okna mogą jeszcze usłyszeć dźwięki rajy utraconego. Dawne wartości mają na przykład twarz Eda Warrena, który w *Obecności 2* (*The Conjuring 2*, reż. J. Wan, USA 2016) uśmierza ból rozbitej rodziny utworami Elvisa Presleya. Zaaranżowana w purytańskiej estetyce kompozycja przywraca harmonię w domu, w którym brakuje ojca.

Teoretycznie protagoniści inicjują nowy etap życia, lecz w praktyce ciągle są zadłużeni — zarówno finansowo, jak i świadomościowo — w przeszłości. Zamiast zwracać się w kierunku widm sprawiedliwości społecznej lub interesów klasowych, przedstawiciele niżej sytuowanych warstw społecznych, abstrahując od własnych korzyści, przywołują ideologię, która stopniowo odbiera im niezależność i wysysa siły życiowe. W filmie *Spalone ofiary* (*Burnt Offerings*, reż. D. Curtis, USA-Włochy 1976) i miniserialu *Czerwona Róża* (*Rose Red*, reż. C.R. Baxley, USA 2002) nawiedzone domy, jako pomniki kapitalistycznego wyzysku, pochłaniają witalność bohaterów, dzięki czemu rozrastają się i szlachetnieją. W sekwencji wieńczącej film Dana Curtisa odsłania się, w nieprzypadkowym porządku, kolejne aspekty tej układanki. Nawiedzony dom, który żywił się pracą rodziny Rolfów, wypiękniał. Zawieszane na ścianach fotografie potwierdzają niezwykłą urodę kolonialnego dworku. Dopiero po chwili kamera skupia uwagę widza na symbolicznych fundamentach rezydencji zbudowanej poprzez wyzysk i za pomocą niewolniczej pracy. Dziesiątki zdjęć dawnych lokatorów, zaprezentowane niczym trofea, zaświadczenia o tragedii ludzi, którzy oddali życie w służbie swoim bogatym panom.

²³ Zob. B. Curtis, *op. cit.*, s. 31.

²⁴ Schemat nawiedzeń w arystokratycznych majątkach przełamuje widowiskowy film *Trzyście duchów* (*Thirteen Ghosts*, reż. S. Beck, Kanada-USA 2001). Kiedy wydaje się, że rodzina Kriticosów pozostanie uwięziona w sieci długów i już zawsze będzie zmagać się z wizją bankructwa, cyniczny *yuppie* przekazuje jej wiadomość o spadku. Na tle zabytkowych pałacików postmodernistyczna posiadłość ekscentrycznego wuja sygnalizuje zagrożenie innego typu. W filmie mówi się o architekturze schyłku XX wieku wprost: „To nie jest dom, to maszyna zaprojektowana przez diabła”.

²⁵ T. Sławek, *Mapa domu*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013, s. 139.

Dopóki nieszczęśnicy nie zostaną doszczętnie wyeksploatowani i „nie spłacą swojego długu”, dopóty zjawy będą za nimi podążać. Duchy nie są przy tym, co należy podkreślić, postępowymi siłami, wywiedzionymi z widmontologicznej propozycji Jacques’a Derridy, lecz reakcyjnymi, zanurzonymi we własnych przywilejach i zaczadzonymi moralną ważkością widmami liberalnego konserwatyzmu. Przebiegłe zjawy współczesności ciągle nawiedzają wyobraźnię bohaterów, bo bazują na strachu żyjących o ekonomiczny byt.

Barry Curtis zwraca uwagę, że historyczne narracje o nawiedzeniach koncentrowały się na niesprawiedliwościach i ujawniały to, co arystokracja trzymała w ukryciu: morderstwa, niewolnictwo, wszelkie zaniedbania władz²⁶. W podobnym tonie wypowiadała się Monica Michlin, która literaturę gotycką i historie o duchach interpretowała w kategorii wyzwalania się z traumy. Zjawy werbalizowały jej zdaniem gniew marginalizowanych tożsamości: w tym afroamerykańskiej, która nawiedzała białą Amerykę, by zmusić uprzywilejowanych członków społeczności do konfrontacji ze wstydliwą historią kolonialną²⁷. W filmach z podgatunku *haunted house* konflikt ma przeciwny wektor, a upodleni protagoniści, nie myśląc nawet o wyrażeniu swojego gniewu, akceptują reguły życia w neoliberalnej rzeczywistości. Nie domagają się opieki „lewej ręki” państwa, lecz przyjmują kolejne dyscyplinujące uderzenia „prawicy”²⁸.

W opisach neoliberalnej ekonomii politycznej stale powracają elementy gotyckiej ornamentyki. Jak zauważa Mitchell Dean, reżimy neoliberalne (zwłaszcza „neoliberalizm zombie”) utrzymują się w osobliwej, nieumarłej formie — są skompromitowane i martwe, a jednocześnie transformujące i żywe²⁹. O ile fabuły filmów o wampirach i zombie traktowane są niczym krytyczne komentarze do neoliberalizmu³⁰, o tyle filmy o nawiedzonych domach dużo rzadziej podtrzymują demaskatorski pęd do obnażania wad późnego kapitalizmu. W produkcjach z tego podgatunku częściej dokonuje się afirmacja prywatyzacji, deregulacji i systemu anulującego wszelkie postulaty socjalnego wsparcia. Zdyskredytowana ideologia jest wciąż od nowa uruchamiana przez bohaterów, poddających się fantazji o awansie społecznym. Bałwochwalczy „neoliberalizm duchów” wypływa przecież ze skrywanej tęsknoty za bogactwem i obaw przed zagrożeniami codzienności.

W filmach o nawiedzonych domach gorzej sytuowani przedstawiciele zachodnich społeczeństw zmagają się z przemocą ekonomiczną, a przy tym sami przywołują widma, aby — w niemal niewolniczym akcie — zdyscyplinować swój gniew klasowy. Snują przy okazji perwersyjne „marzenie” o karze, która czeka

²⁶ Zob. B. Curtis, *op. cit.*, s. 24.

²⁷ Zob. M. Michlin, *The Haunted House in Contemporary Filmic and Literary Gothic Narratives of Trauma*, „Transatlantica” 2012, nr 1, <https://bit.ly/3ixSmLL> (dostęp: 15.10.2019).

²⁸ L. Wacquant, *op. cit.*, s. 143–144.

²⁹ Zob. M. Dean, *Rethinking Neoliberalism*, „Journal of Sociology” 2014, nr 50, s. 159–160.

³⁰ Zob. J. Wilson, *Neoliberal Gothic*, [w:] *The Handbook of Neoliberalism*, red. S. Springer, K. Birch, J. MacLeavy, New York 2016, s. 593–595.

ich za nierealizowanie wymogów narzuconych przez ideologię liberalną. Nie ma w omawianych narracjach wyzwolicielskiej *katharsis* — jakiejś formy dziejowej sprawiedliwości. Tragedie bohaterów nie są katalizatorami procesów równościowych, a widma nie domagają się solidaryzmu (który uchodzi raczej za szkodliwy wytwór państwa opiekuńczego). Przeciwnie — upiory powołane do istnienia przez protagonistów odwracają uwagę od kluczowych problemów społecznych podsycanych przez rosnące dysproporcje majątkowe, bezrobocie, brak wsparcia państwowego i drapieżne działania deweloperów. Duchy neoliberalizmu ukrywają wypaczenia sławionej ideologii i snują fałszywą opowieść o tym, co powstrzymuje zaistnienie wolnorynkowej harmonii³¹.

Tę paradoksalną sytuację dobrze profiluje film *Duch* (*Poltergeist*, reż. T. Hooper, USA 1982), w którym za kłopoty rodziny odpowiada chciwy przedsiębiorca. Nie dość, że budowa osiedla mieszkalnego odbywa się (niezgodnie z prawem) na dawnym cmentarzu, to nieruchomości oddane naprędce mieszkańcom rozpadają się na ich oczach. W diegezie mówi się o nieuczciwości inwestora, jednak akcja często koncentruje się na obyczajowym rozluźnieniu bohaterów. Problem, który został spowodowany przez nieuczciwego biznesmena, obciąża jedynie pechową rodzinę. W filmach z omawianego podgatunku sugeruje się zwykle, że to j a k i e ś jednostkowe naruszenie porządku obudziło zjawy. Podobnie jest zresztą w *Nawiedzonym domu na wzgórzu* (*The Haunting of Hill House*, reż. M. Flanagan, USA 2018). W serialu na pierwszym planie rozgrywa się dramat samotności, niezrozumienia i braku akceptacji, wynikający przecież, co jakby ukrywa się w fabule, z ekonomicznych przesłanek. Zamiast krytyki systemowych rozwiązań dokonuje się osąd moralny bohaterów.

„Ile winniśmy temu, co umarło?” — pytał Giorgio Agamben w *Nagości*. Wskazówek dostarczał mu Søren Kierkegaard, dla którego wspomnianie zmarłego było czynem wyrażającym miłość³². Filmy o nawiedzonych domach zachęcają do spojrzenia na toksyczność tej relacji i niesłusznie podtrzymywanych długów. Bohaterowie czują, że nie stanęli na wysokości zadania i skapitulowali w obliczu wymogów, jakie narzucił im kapitalizm. Protagonisci filmów *Haunt* oraz *We Are Still Here* (reż. T. Geoghegan, USA 2015) ciągle słyszą, że „dom potrzebuje rodziny”, choć w rzeczywistości to przecież rodzina potrzebuje dachu nad głową. Jej członkowie utknęli w finansowym marazmie; krewni, sąsiedzi i przyjaciele nie mogą ich wspierać w nieskończoność, bo sami ściągają na siebie ryzyko ekonomicznej zapaści. Mimo to główni bohaterowie niezmiennie poddają się neoliberalnym powinnościom i — jak w remake’u *Poltergeista* (reż. G. Kenan, USA 2015) — powtarzają: „Musimy polubić ten dom”. W ten sposób ugruntowuje się logikę kulturową późnego kapitalizmu.

³¹ Por. *ibidem*, s. 596.

³² G. Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 49.

Wywoływanie konserwatyzmu

W melodramacie *Duch i pani Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, reż. J.L. Man- kiewicz, USA 1947) kapitan z zaświatów szepcze do ucha swojej współlokatorki mądrość upiórów — duchy nie budzą się same z siebie, lecz do istnienia powo- łują je nowi najemcy. Z jednej strony oddziaływania historyczne i sytuacja eko- nomiczna przyczyniają się do tworzenia rozedrganych przestrzeni nawiedzeń³³, z drugiej zaś kształt zjawom nadają fobie, obsesje i kompleksy żyjących. Przebu- dzone monstra wyrażają tragedię rozchwianych ludzkich tożsamości. To dlatego z taką łatwością prowokują wątplych psychicznie bohaterów. W *Duchu II: Drugiej stronie* (*Poltergeist II: The Other Side*, reż. B. Gibson, USA 1986) odrażający star- zec igra ze Steve'em: „Przeraża cię, że nie jesteś już prawdziwym mężczyzną, umiejącym utrzymać rodzinę jako jedność”. Protagonista nie zdaje sobie jeszcze sprawy, że wysuszona z mora uosabia jego rodzinne i zawodowe lęki. Zakłócają- ce „swojskość” freudowskie *unheimlich* wyrasta z obawy przed niespełnieniem oczekiwań najbliższych.

Z kolei duchy zasiedlające londyński dom w *Obecności 2* nie tyle napominają współlokatorów w kwestii konserwatywnych powinności, ile wyrażają wewnętr- zne zagubienie mieszkańców. W pierwszej („amerykańskiej”) części cyklu twórcy w miarę dyskretnie wskazywali na ekonomiczną niewydolność wielodzietnej ro- dziny. W *Obecności* (*The Conjuring*, reż. J. Wan, USA 2013) ducha przedstawia- no — podobnie jak bohaterów — jako społecznego pasożyta, darmozjada, który wysysa gospodarza i „karmi się” jego życiowymi siłami. „Angielska” kontynuacja rozbudowuje tę ornamentykę i za cel ataku obiera samotne matki — naczelnego wroga taczeryzmu³⁴. W rodzinie Hodgsonów zachowanie płynności finansowej jest coraz trudniejsze, nasilają się problemy wychowawcze, a stojąca pośrodku domowego poboju matka wypala papierosa za papierosem. Taki pejzaż ko- jarzy się z defetystycznymi przemówieniami Keitha Josepha, który proponował kontrolę urodzeń wśród niższych warstw społecznych³⁵. Upiorowi pozostaje przy- jąć paradne oblicze Żelaznej Damy i z ekranu telewizora przestrzec biedotę przed naruszaniem prawa własności. Demon nieprzypadkowo ujawnia się w momencie „pojedyńku” z młodą przedstawicielką motłochu. Symboliczna walka, której staw- ką jest wybór programu telewizyjnego (komediowy skecz *The Goodies* o końcu świata lub przemówienie Margaret Thatcher), kończy się nagłym wyjściem ducha z ukrycia i ponagleniem: *Get out!*

Zwrot: „Wynocha!” przywołuje też autor książki *Paperbacks from Hell: The Twisted History of '70s and '80s Horror Fiction*, rekonstruujący status socjoekono-

³³ Zob. B. Curtis, *op. cit.*, s. 14.

³⁴ Zob. H. Nunn, *Thatcher, Politics and Fantasy: The Political Culture of Gender and Na- tion*, London 2002, s. 99–101.

³⁵ Zob. K. Joseph, *Speech at Edgbaston*, Margaret Thatcher Foundation, <https://bit.ly/3wS-MhyD> (dostęp: 15.10.2019).

miczny Amerykanów w latach siedemdziesiątych. Grady Hendrix zwraca uwagę, że dekada upłynęła pod znakiem wysokich stóp procentowych i rosnącej inflacji. Amerykanom, którym udało się wówczas zebrać środki na zakup domu, miał towarzyszyć strach przed „lodowatymi podmuchami i satanicznymi głosami, mówiącymi: »Wynoś się!«”³⁶. Formą zabezpieczania dobytku przed ingerencją „obcych sił” mogła być jedynie ciągła, niepokojąca wręcz, pielęgnacja nieruchomości. Utrzymywanie budynku w dobrej kondycji dawałoby bowiem nadzieję, że można się uchronić przed kosztownymi remontami. W filmie *Spalone ofiary* tę fiksję uzmysławia troska Marian o czystość domostwa. Jak zauważa Hendrix, sprzętanie willi jest dla bohaterki ekwiwalentem podpisywania aktu własności. Obsesyjna dbałość o porządek przesłania jej jednak specyfikę neoliberalnych realiów. W czasach totalnego zadłużenia bohaterowie nigdy nie staną się właścicielami — niezależnie od starań pozostaną niewolnikami kapitału³⁷.

W obu częściach *Obecności* z pomocą rodzinom przychodzi idealny wytwór neokonserwatyizmu. Choć wzorowe małżeństwo Warrenów popisowo rozprawia się ze zjawami, to nie o samo egzorcyzmowanie tutaj chodzi. Protagonisci cyklu *Obecność* i powstałego wokół nich „uniwersum” wychodzą z bachelardowskiego założenia, że dom tworzy płynną strukturę, która reaguje na nastroj właścicieli i w zależności od niego zapewnia lokatorom albo bezpieczeństwo i zaufanie, albo strach i drżenie³⁸. Ed i Lorraine w zasadzie nie wypędzają duchów, lecz naprawiają społeczne „dysfunkcje”. Sklejają dusze zagubionych „nieszczęśników” chrześcijańskim spoiwem, a przy okazji przyuczają ich w protestanckich cnotach. W wolnej chwili Ed reperuje kran, a Lorraine roztacza wokół siebie kwiatową woń prania. Warrenowie symbolicznie wyznaczają kierunek podróży niedomagającym rodzinom, by i one mogły sięgnąć niedzisiejszej doskonałości. Nieprzypadkowo na ich drodze stają przedstawiciele grup chętnie krytykowanych przez administrację Reagana i Thatcher: kobiety odmawiające zamążpójścia, matki pobierające świadczenia socjalne z tytułu posiadania dzieci oraz bezrobotni ojcowie, którzy opuszczają domy na czas wizyty pracowników socjalnych³⁹.

Kiedy protagonisci sprzeniewierzają się realiom późnego kapitalizmu i kwestionują konserwatywne dogmaty, pojawiają się widma. Z początku fotomodelka Alisson z *Bractwa strażników ciemności* (*The Sentinel*, reż. M. Winner, USA 1977) potwierdza przywiązanie do wielkomiejskiego hedonizmu, stereotypowego świata „seksu i pieniędzy”. Gdy z powodu niejasnej sytuacji ekonomicznej dziewczynę zaczynają nawiedzać rozpasane, uosabiające jej lęki, odrażające zmory, samotność okazuje się nieznośna, podobnie jak rozbrat z Kościołem. Choć zasadniczym problemem bohaterki jest finansowa niesamodzielność, w pierwszej kolejności, kie-

³⁶ G. Hendrix, *op. cit.*: „The '70s were a time of...”.

³⁷ Por. *ibidem*: „What Marian doesn't realize is that she's not the owner...”.

³⁸ Zob. G. Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston 1994, s. 5.

³⁹ Zob. S. Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick 1994, s. 59.

rowana przeczuciem, przekracza próg kościoła i przystępuje do spowiedzi: „Wy-rzekłam się Chrystusa, cudzołożyłam, próbowałam się zabić”. W amerykańskim i brytyjskim kinie zmagania z duchami bankructwa przypominają o dobrodziej-stwach instytucji rodziny, cudowności patriarchalnych więzi i kojącej styczości z absolutem.

Twórcy *A Ghost Story* (reż. D. Lowery, USA 2017) snują filozoficzną oprawę dla opowieści o duchach — bytach domagających się stałości i trwania. W filmach o nawiedzonych domach, częściej niż w innych podgatunkach horroru, monstra dopominają się zadośćuczynienia dawnym obyczajom: z reguły przewidywalnym, choć czasem osobliwym, gdy podstawą jest na przykład arystokratyczna wsobność z *The Lodgers* (reż. B. O'Malley, Irlandia 2017) lub wielowiekowy kult demona z *Dziedzictwa* (*Hereditary*, reż. A. Aster, USA 2018). Nim więc rodzina odnajdzie szczęście, będzie musiała odbudować się lub rozpaść i scalić na nowo, wedle wskazówek spetryfikowanej kultury. Punkt kulminacyjny występujący w większości omawianych fabuł dostarcza odpowiedzi na pytanie, czy bohaterowie z powodzeniem przejdą próbę, czy też wątpliwości ogarną ich w niewłaściwym momencie, jak w *Spalonych ofiarach*. Kiedy doświadczona paranormalnymi zjawiskami rodzina Rolfów wydaje się już scementowana, Ben oddaje inicjatywę żonie. W filmie Curtisa upadek bohaterów zostaje zapowiedziany w chwili, kiedy miejsce kierowcy w pojeździe zajmuje kobieta, ciągle wiedzona marzeniem o podwyższeniu swojego statusu. Symboliczny akt przekazania sterów Marian ma natychmiastowe konsekwencje: wykorzystana przez elity i okradziona z sił życiowych kobieta doznaje monstrualnego przeobrażenia i zwraca się przeciwko rodzinie⁴⁰.

Bohaterowie mający świadomość własnej pozycji społecznej i zdający sobie sprawę z zagrożenia bezdomnością próbują „odzyskać” domy przez zwrot ku dawnym zasadom. Z pomocą wykreowanych przez siebie widm, które w porządku symbolicznym stanowią figurę ojcowską⁴¹, osiągają pewność poznawczą. Duchy z jednej strony odbierają bohaterom psychiczny komfort, z drugiej — są remedium na kompletną niepewność. Stanowią reakcyjną odpowiedź na wątpliwości podsycane przez system późnego kapitalizmu. Protagonisci stopniowo „nawracają się” na konserwatyzm: ulegają namowom duchów i przyjmują niegdysiejsze zasady z nadzieją, że naśladownictwo pozwoli im wznieść się w społecznej hierarchii. Ostatecznie sami stają się widmami. Kiedy zaczynają ogarniać ich „nie tyl-

⁴⁰ Twórcy szwedzkiego horroru *Goście* w analogicznej sytuacji odwracają role płciowe. Frank jest roztargnionym gadżeciarzem, zachłyśniętym możliwym sukcesem finansowym. Żona zarzuca mu egotyzm: „Wszystko musi kręcić się wokół ciebie. Za każdym razem: twój dom, twój samochód, twoja praca, twoje pomysły. Wokół ciebie żyją też inni ludzie”. Na dodatek Frank zawodzi, kiedy trzeba ocalić najbliższych, a Sary nie ma w pobliżu. W kluczowym momencie filmu mężczyzna psuje auto, a z opresji muszą ratować go kilkulatki. Dopiero powrót kobiety przywraca spokój. Sara przejmując kontrolę nad rodziną — usadawia dzieci i męża na tylnym siedzeniu samochodu i odjeżdża spod płonącego domu.

⁴¹ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 43–44.

ko dyspozycje, lecz także pewne treści, ślady wspomnień przeżyć dawniejszych pokoleń⁴², okazują się wyłącznie narzędziami w rękach elit, które cementują arystokratyczne porządki.

Odzyskiwanie męskości

Ojciec z *Obecności* wydaje się nieco zbyt pobłażliwy, ale to serdeczny, oddany i kochający mężczyzna. Z punktu widzenia kultury patriarchalnej jest jednak ofiarą losu, od zawsze poszukującą pracy. Roger zawodzi jako przewodnik rodziny. Swoje porażki maskuje kolejnymi obietnicami, podobnie jak bohater *Opętania* (*Stir of Echoes*, reż. D. Koepp, USA 1999) wciąż powtarzający tę samą wymówkę: dorośnie, zmieni zawód i krąg znajomych, zwalczy alkoholizm. Obowiązki zaniedbuje też Steve Freeling (*Duch II*), który noce spędza samotnie przed telewizorem, a dzieci pozostawia samym sobie — oddaje na wychowanie imperialnym szturmowcom i *Obcemu* (*Alien*, reż. R. Scott, USA-Wielka Brytania 1979), spoglądającym na młodych bohaterów z filmowych plakatów. Ten chorobliwie zazdrosny i przesadnie wrażliwy mężczyzna czasem zagłębia się w lekturze biografii Reagana, ale nauki prezydenta umykają mu w gęstniejącym konopnym dymie (*Duch*). Ci bohaterowie raczej nie stają się, jak Jack Torrance z *Lśnienia* (*The Shining*, reż. S. Kubrick, USA-Wielka Brytania 1980), zagrożeniem dla rodziny. Ich największe wady wypływają z niezrozumienia republikańskich fantazmatów. Bez wskazówek nie potrafią namierzyć właściwej drogi. Życiowego zagubienia dowodzi chociażby utrata kontroli nad przebiegiem podróży. Przewożący rodziny do nowych domów mężczyźni z *Haunt* i *Poltergeista* zamiast posłużyć się mapą, zdają się na przypadki lub samochodowe nawigacje. By odzyskać władzę, muszą w końcu poddać się ideologicznej opresji. W filmach zdających relację z „narodowego eksperymentu” Amerykanów⁴³ przekonuje się, że rodzinie potrzebni są mężczyźni z krwi i kości, a nie kanapowe fajtlapy⁴⁴.

Wedle tej wykładni Ed Lorraine jest człowiekiem innego kalibru — światopoglądowym „twardzielem”, który nie ma problemów z istotami z innego świata, bo sam jest najdoskonalszą inkarnacją liberalnego konserwatyzmu. Niby jest mężczyzną w typie intelektualisty, ale kiedy pochyla się nad silnikiem uszkodzonego samochodu, prezentuje grację Steve’a McQueena. To on pokazuje niewydarzonemu prowincjuszowi, jak być „prawdziwym facetem”. W filmach o nawiedzonych domach z niekrytą satysfakcją punktuje się „nowych” mężczyzn: słabych

⁴² S. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. A. Ochocki, J. Prokopiuk, Warszawa 1994, s. 120.

⁴³ Zob. D. Bailey, *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, Madison 1999, s. 114.

⁴⁴ W *Udręczonych* portretuje się rodzinę, w której ojciec zmaga się z problemem alkoholowym. Po jednej z awantur żona instruuje go: „Rodzina potrzebuje twojej siły, a nie mazgajstwa. Nigdy więcej nie przychodź pijany”.

i zniewieściałych; safandulów i hippisów, którzy albo nie potrafią zadbać o swoje fryzury (*Horror Amityville*), albo znowu przesadnie je pielęgnują (*Naznaczone/Insidious*, reż. J. Wan, Kanada-USA 2010). Tacy mężowie i ojcowie z doskołu przekazują rodzinne stery w ręce lekkomyślnych partnerek (*Spalone ofiary*) i nierozważnych dzieci (*Brama 2/The Gate II: Trespassers*, reż. T. Takács, Kanada 1990), popadają w problemy alkoholowe (*Udręczeni*), a czasem sprowadzają na bliskich klątwę (*Amityville III: Demon/Amityville 3-D*, reż. R. Fleischer, USA 1983; *Kobieta w czerni/The Woman in Black*, reż. H. Wise, Wielka Brytania 1989) lub beczynnie przyglądają się ich śmierci (*Zemsta po latach/The Changeling*, reż. P. Medak, Kanada 1980).

Dominującą (nie)męską postawą jest oczywiście impotent — jeśli nie seksualny, to twórczy (Jack Torrance). Obie formy inercji mają zaczątek w niemocy ekonomicznej. Moment wprowadzenia się do nowego domu ujawnia zwykle kluczowy problem — poczucie niedopasowania. Napięcie wynika tu ze zderzenia złej sytuacji materialnej rodziny z niekończącą się pracą nad stanem monumentalnej nieruchomości. Idąc za wezwaniem neoliberalizmu, bohaterowie zaciągają długi, czym w dobie recesji skazują się na niepewne jutro. Nieudolni ojcowie podejmują „jakieś” starania, ale wciąż robią za mało, by rodzina mogła cieszyć się dobrobytem. Ewentualnie, jak w oryginalnych *13 duchach* (*13 Ghosts*, reż. W. Castle, USA 1960), przez własne gapiostwo i ekonomiczną ociążałość wpędzają najbliższych w finansowe pułapki.

Ludzie zbędni i pod względem klasowym odrzuceni żyją — jak pisał Curtis — w widmowych przestrzeniach granicznych⁴⁵. Topografię *locus horridus* wyznacza więc właśnie wątył stan konta bankowego. Mimo to zainfekowani ideologią sukcesu i wizją ekonomicznej pomyślności, która miałyby wynikać z filozofii i praktyki moralnej⁴⁶, bohaterowie wciąż sniły swoje neoliberalne marzenie i nie zwracają uwagi na to, że „fala nie podnosi ich łodzi”⁴⁷. W niskobudżetowym horrorze *Cieśla* (*The Carpenter*, reż. D. Wellington, Kanada 1988) kobieta tnie nożyczkami garnitur swojego męża, podświadomie wyrażając niechęć do jego średnioklasowych aspiracji. Ten, w rewanżu, umieszcza ją w szpitalu psychiatrycznym. Zgodnie z mitem „neokonu” w filmach o nawiedzonych domach rojenie o triumfie ma większą legitymizację niż przekonanie o niemożności osiągnięcia sukcesu.

Kiedy w konserwatywnym nurcie głowa rodziny buja w obłokach, jej miejsce zajmuje niechciany gość (lub raczej — cichy gospodarz). Roztargnieni „wieczni chłopcy” i zaangażowani biznesmeni rzadko bywają w domu, a w chłodne małżeńskie łóżka prędko wkradają się seksualne frustracje. Bohaterka *Bytu* (*The Entity*, reż.

⁴⁵ Zob. B. Curtis, *op. cit.*, s. 203.

⁴⁶ Zob. M. Thatcher, *Speech to Zurich Economic Society*, Margaret Thatcher Foundation, <https://bit.ly/2TnlegZ> (dostęp: 15.10.2019).

⁴⁷ Por. J.E. Stiglitz, *Cena nierówności*, przeł. R. Mitoraj, Warszawa 2015, s. 70–71, por. s. 31–34.

S.J. Furie, USA 1982) celnie diagnozuje sytuację: „Wszystko zaczęło się po twoim wyjeździe”. Nie istnieje bardziej przerażający obraz niż znudzona twarz męża — najpewniej impotent (*Something Evil*, reż. S. Spielberg, USA 1972). Problemów doświadcza też Ben ze *Spalonych ofiar*, który ze smutkiem przyznaje: „Wiem, że nie byłem dynamitem przez ostatnich 13 lat”. Więzy rodzinne stopniowo się rozpadają, a zasady pożycia rozszczelniają. Mężczyźni bywający w domu „na jedną noc” (*Byt*) i pochłonięci pracą sami otwierają furtki niematerialnym rywalom — lubieżnym istotom, które wychodzą naprzeciw rozbuchanej kobiecej seksualności. We wspomnianym *Cieśli* zaniedbywana przez męża Alise oddaje się konserwatywnej fantazji i tworzy związek z widmowym robotnikiem, reprezentantem protestanckiego etosu. Skoro pan domu się wyniósł albo panem wcale nie jest, duch przejmuje jego łóżkowe obowiązki.

W *Nawiedzonym domu na wzgórzu* Steven zataja przed żoną zabieg wazektomii. W scenie wyznania prawdy swojemu ojcu twórcy zdają się grać z oczekiwaniami widza. Senior jest poruszony tą deklaracją dużo bardziej niż losem drugiego syna: rannego i dogorywającego w nawiedzonej posiadłości. Jakby w transie powtarza tylko: „Tak mi przykro, przykro mi, synu”. Śmierć jawi się tu jako naturalna kolej rzeczy, a powstrzymanie rozrodczości — niczym anomalia, która zasługuje na potępienie.

Filmy o nawiedzonych domach przekonują, że autorytet można jeszcze odzyskać. W wieńczącej *Ducha* sekwencji Steve długo mocuje się ze stacyjką samochodową. Ręce mu się trzęsą, kluczyki wypadają z dłoni, a żona i córka histerycznie krzyczą. Kiedy wreszcie udaje mu się uruchomić silnik i wyprowadzić rodzinę z niebezpieczeństwa, można uznać, że Freeling przeszedł przemianę — dojrzał do małżeństwa i ojcostwa. Dawne wartości manifestują się także w zakończeniu *Nawiedzonego domu na wzgórzu*, w którym żona Stevena z dumą prezentuje ciążowy brzuch. Duchy tradycji każdorazowo oddychają z ulgą: patriarchalna władza została uratowana.

Okiełznać kobiecość

Narracje o nawiedzonych domach sugerują, że nieobecność mężczyzny rozbudza u kobiety pożądliwość. W omawianym podgatunku sięga się czasem do podstaw psychoanalizy i tłumaczy seksualne obsesje traumami z dzieciństwa, jednak wyjaśnienia nie okazują się zbyt subtelne. W *The Nesting* (reż. A. Weston, USA 1971) patriarcha zamożnego rodu niechętnie spogląda na swoją rozmówczynię i definiuje ją jako „jedną z tych wyzwolonych, progresywnych” kobiet. Kiedy Lauren, pozbawiona wzorca matczynej kobiecości, trafi później do nawiedzonego pałacyku, przytłoczą ją wyuzdane fantazje. W dawnym domu schadzek będzie świadkiem orgii, a pojawiające się znikąd męskie dłonie sięgną wprost ku jej obnażonym piersiom. Jeśli za Barbarą Creed uznać, że kobiecość jest chorobą

przenoszona z matki na córkę — formą tworzenia zdeformowanego podwojenia siebie⁴⁸ — rozumiała wyda się finałowa wolta, w której Lauren pojedna się ze swoją matką dziwką.

W budzącej etyczne wątpliwości scenie filmu *W kleszczach lęku* dorosła bohaterka nie przerywa pocałunku zainicjowanego przez dziecko. Choć można przypuszczać, że opiekunka przede wszystkim nie chce narazić się bogatym mocodawcom, to widma konserwatyizmu przedstawiają swoją interpretację: patologiczne popędy przejawiają kobiety porzucone przez mężczyzn lub singielki z wyboru. Co z tego, że bohaterka *Bytu* była molestowana seksualnie przez ojca, skoro sugeruje się, że napaść ducha to w głównej mierze rezultat jej erotycznego rozpasania. Kobieta czule wtula się w plecy swojego syna, szepcze mu coś wprost do ucha i delikatnie muska jego szyję (dwuznaczne sytuacje z bratem kreuje z kolei Patricia z kontynuacji *Horroru Amityville*). Nastolatek wydaje się w tej relacji partnerem, niemal kochankiem, który naprawił już kiedyś samochód i zwieńczył tym samym swój *rite of passage*. Fakt pojawienia się ducha to uproszczony powrót wypartego. Znany psychiatra diagnozuje bohaterkę: „Stwarzasz ohydną kreaturę uosabiającą twoje żądze”. Arbitralna deklaracja wypływa z patriarchalnego światopoglądu lekarza, który chciałby widzieć Carlę jako ofiarę, wymagającą jego (mężczyzny) opieki. Podążając za sformułowaną przez Creed koncepcją potwornej kobiecości, można uznać, że w *Bycie* „ohydną kreaturą” jest właśnie protagonistka, burząca konserwatywny porządek — uwodzająca syna i onieśmielająca lekarza⁴⁹.

Patologiczne fascynacje są domeną kobiet rozsiewających koszmarny emancypacji. Te sukkubiczne istoty w poszukiwaniu przyjemności bezrefleksyjnie wyrzekają się wiary (*Bractwo...*). Filmy o nawiedzonych domach są mocno oskarżycielskie, a celują głównie w kobiety, które — zmanipulowane hasłami feministycznymi — ograbiają ponoć mężczyzn z ich przewodnich ról społecznych. W *The Nesting* kobieta kastratorka jednym cięciem sierpa pozbawia życia — uzbrojonego w widły — napastnika. Schemat zostaje rozwinięty w *Dziewczyninie z trzeciego piętra* (*Girl on the Third Floor*, reż. T. Stevens, USA 2019). W filmie będącym rewersem *Bytu* bohater remontujący dom nawiązuje romans ze zjawą prostytutki. Protagonista o słusznej muskulaturze, lecz z deficytami zdrowego rozsądku szuka w ramionach kochanki potwierdzenia własnej męskości. Jego upadek wynika więc z dotkliwej niepewności. Koch „przeogląda się” w napotkanych kobietach, oczekując uznania dla własnej potencji. W obu kluczowych dla obrazu zwierciadłach: ekranie smartfona i zabytkowym lustrze widzi silniejsze od siebie osoby — kobiety o oczywistej przewadze mentalnej. Prędko rozpada się kreowana przez niego iluzja „pana na włościach” — pozostaje mu jedynie, ironicznie przywoływany przez znajomych, hiper-męski pseudonim: „Don”.

⁴⁸ Zob. B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London-New York 2007 [e-book]: „The disease which is passed from mother to daughter...”.

⁴⁹ *Ibidem*: „The female monster, or monstrous-feminine...”.

W filmie *Nawiedzony dom* (*The Haunted*, reż. R. Mandel, USA 1991), opartym na pracy Eda i Lorraine Warrenów, *Przekłęty. Historia domu Smurlów* (*The Haunted*, 1992; wyd. pol. 2020), życie purytańskiej wielopokoleniowej rodziny układa się modelowo, dopóki domowego budżetu nie obciążają niespodziewane wydatki. Kiedy na świat przychodzą bliźniaczki, nowo zakupione sprzęty ulegają awariom, a instalacja elektryczna zaczyna wymagać naprawy — środki finansowe rozchodzą się w zastraszającym tempie. Codzienne zgryzoty wyraźnie zmniejszają częstotliwość małżeńskich zbliżeń. W literackim pierwowzorze Jack nakierowuje czytelnika na sedno problemu. Jedno z nawiedzeń przyjmuje seksualny charakter, kiedy Janet decyduje się spędzić noc na kanapie w salonie, „co czasem robi, gdy jest gorąco”⁵⁰.

Seksualna wstrzemięźliwość rodzi frustracje — kobieta zaczyna podejrzewać męża o romans, a Jack udaje sen, byle tylko nie rozmawiać z żoną. Miejsce wy ksiądz kilkakrotnie sygnalizuje Smurlom potrzebę podjęcia terapii rodzinnej, ale małżonkowie są pewni — ich dom został nawiedzony przez zmorę. Nieznośne napięcie co rusz przyciąga upiora rozpusty — niewidzialna dłoń sprawia przyjemność pani Smurl, Jack zaś pada ofiarą gwałtu.

Okoliczności obu napaści są szczególne, przełamują bowiem codzienną rutynę, w jaką popadli znudzeni małżonkowie. Atak na kobietę następuje, kiedy mąż śpi. Z kolei drugi incydent ma miejsce w trakcie „zwyčajnego” wieczoru. Janet, od dłuższego czasu przemęczona i przytłoczona obowiązkami, przygotowuje dzieci do snu. W tym czasie mężczyzna siedzi przed telewizorem i popija piwo. Czeką na żonę, by omówić z nią trapiące ich problemy. Zamiast Janet w salonie pojawia się jednak młoda kobieta, która zmusza mężczyznę do stosunku. Choć sygnały płynące z obu zdarzeń są jednoznaczne, w domu Smurlów nie podejmuje się rozmowy o seksualnych potrzebach. Zamiast tego rozmawia się z rodzicami Jacka, księżmi, a w końcu także z Edem i Lorraine Warrenami. Zgodnie z oczekiwaniami egzorcyści uwalniają małżonków od odpowiedzialności. Demonolog, po wykluczeniu problemów alkoholowych ojca rodziny, bierze na cel córkę Smurlów. Nastoletnia Katie spotyka się bowiem z chłopcem, wie, czym jest francuski pocałunek, a z randek wraca o północy. Egzorcysta stawia diagnozę: „Wasza najstarsza córka dojrzeła. Demon może wykorzystywać jej energię [...] żeruje na jej wahaniach emocjonalnych”. Zaangażowanie całej rodziny w walkę z demonem i wspólna modlitwa w Lidze Najświętszego Serca pozwalają osiągnąć tymczasowy spokój.

W filmach o nawiedzonych domach kobiety często ulegają seksualnym pokusom. Nidoszła samobójczyni z *Bractwa...*, skażona okultystycznymi eksperymentami ojca, znacząco odwleka moment zawarcia sakramentu małżeństwa. Z kolei Julia, rozdarta między — jeszcze nie byłym — mężem i przyjacielem, zanurza się w destrukcyjnej otchłani. Bohaterka *Full Circle* (reż. R. Loncraine, Kanada-Wielka Brytania 1977), nad którą ciąży widmo depresji, pogrąża nie tylko samą

⁵⁰ E. Warren *et al.*, *Przekłęty. Historia domu Smurlów*, przeł. M. Plisenko, Poznań 2020 [e-book].

siebie, ale też (lub przede wszystkim) przychylnych jej bohaterów. A przecież, jak przekonuje fabuła *Beyond Evil* (reż. H. Freed, USA 1980), rozwiązanie jest proste — by uwolnić się od upiorów monstrualnej kobiecości, wystarczy nałożyć na palec obrączkę. Dopóki kobieta nie przyjmie pozy dobrej żony i matki, dopóty będzie zagrożeniem dla rodziny.

Pewne siebie bohaterki prowokują pęknięcia w strukturze rodzinnej — rozbijają harmonię, a kiedy werbalizują wątpliwości dotyczące sytuacji finansowej, odbierają partnerom optymizm i wiarę w sukces. Szantażują mężczyzn emocjonalnie i fizycznie, sugestywnie odgradzając się od nich w łóżkach (*Spalone ofiary*). W końcu jednak, uzależnione od tradycji, zmieniają postawę. Albo znajdują sobie stałego partnera (nawet w tak osobliwym wariancie jak w *Bycie*), albo rezygnują z zaspokajania pragnień na rzecz pielęgnowania rodzinnego altruizmu. Gotowość do zrepresjonowania własnej seksualności wyraża się w fizycznym przeobrażeniu. Kiedy bohaterki obu *Obecności* zakładają porozciągane, męskie bluzy i skromne golfy, można założyć, że dokonała się przemiana i rozpustne kochanki stały się Matkami.

Ku dawnym wartościom

Odnowienie salonu i zerwanie z okien ciężkich zasłon (*Inni/The Others*, reż. A. Amenábar, Francja-Hiszpania-USA-Włochy 2001) może zostać uznane za symboliczny akt sprzeniewierzenia się dawnym regułom. Nowi lokatorzy z początku nie rozczulają się, kiedy idzie o tradycję. Otaczają się atrybutami nowoczesności rujnującymi domową sielankę (*Duch; Impuls/Pulse*, reż. P. Golding, USA 1988). Wszelkie nowinki techniczne rozleniwiają bohaterów, którzy jak Micah z *Paranormal Activity* (reż. O. Peli, USA 2007) poprzez technologię przyglądają się rozkładowi rodziny. Młodzi małżonkowie traktują insygnia przeszłości instrumentalnie, niczym gadżety popkultury lub ciekawostki z epoki. Religijne artefakty są odzierane z duchowej aury, legend słucha się jak niewinnych opowieści, a na wieść o zagrożeniach duchowych reaguje się śmiechem. W domach, w których dewocjonalia ukrywa się pod narzutami, bohaterowie ulegają patologicznym popędom: w *Amityville II: Opętaniu* (*Amityville II: The Possession*, reż. D. Damiani, Meksyk-USA-Włochy 1982) włosko-amerykańska rodzina Montellich stopniowo zatracza się w przemocowych praktykach i kazirodczym pożądaniu. *13 duchów* rozpoczyna się od eksperymentu z planszą ouija, *Opętanie* od doświadczeń z hipnozą, a prolog *Obecności* opowiada o beztrojskich „zabawach” z demonem. Winni nawiedzenia? Duchy wskazują na „wyznawców” newage’owego eklektyzmu. W ekranowym świecie dominuje przecież świętokradcze podejście do symboli. Pentagramy nosi się tak jak designerskie ozdoby (*Something Evil*), krucyfiksy lądują na ziemi (*Bractwo...*), modlitwy okraszane są żartobliwymi wstawkami (*Duch*), a rozmowa z absolutem określana jest mianem szaleństwa (*Udręczeniu*).

Kiedy w domu pojawiają się duchy, nie wystarcza już kontakt ze znajomym księdzem. Mimo to bohaterowie — wciąż jeszcze wygodnicy — nie podejmują żadnych działań naprawczych. Z czasem okazuje się, że instancja kościelna jest bezradna. Tłuste muchy oblażą duchownego podczas towarzyskiej wizyty, a porażona chorobą zakonnica w panice opuszcza dom (*Horror Amityville*). Świeckim nieszczęśnikom może pomóc jedynie mentalna restauracja przeszłości. Wszelkie wypaczenia kapitalizmu i złą sytuację materialną bohaterów, wynikającą z systemu ekonomicznego, tłumaczy się indywidualnym, moralnym wykołajeniem. W świecie przedstawionym należy ujarzmić swoje pragnienia i przyjąć założenia liberalnego konserwatyizmu, by móc pojednać się z duchami tradycji. Jedynie akceptacja dawnych zasad daje nadzieję na odzyskanie finansowego bezpieczeństwa.

W filmach o nawiedzonych domach nie znajduje potwierdzenia obserwacja Maksa Horkheimera i Theodora Adorno, że „ludzie zapominają siebie samych — i rozpacz z tego powodu wyładowują na zmarłych”⁵¹. Rozpacz wyładowują raczej na samych sobie i członkach rodziny. W *Horrorze Amityville* strapiony problemami finansowymi George stopniowo pogrąża się w fantazji o złej żonie i jej krnąbrnych dzieciach. Staje się coraz słabszy, choroba degraduje jego ciało i zatrzuwa umysł. Z czasem zyskuje pewność: młodzi ludzie, którzy nie mają szacunku do opiekunów lub wręcz odczuwają wobec nich nienawiść, stają się zagrożeniem dla rodziny (podobny schemat pojawia się w *Haunt* i *Amityville II: Opętanie*)⁵². Albo więc wypracuje sobie posłuch, albo jego bliscy skończą jak rodziny DeFeo i Montellich.

Sięgając do języka psychoanalizy, Robin Wood wyjaśnił funkcjonowanie społecznych ideologii. Na początku wywołał kwestię represji: podstawowych, czyniących człowieka istotą społeczną, oraz nadwyżkowych, kształtujących monogamicznego, heteroseksualnego i uwikłanego w stosunki patriarchalne kapitalisty⁵³. Zdaniem Wooda konflikt w filmie grozy polega najczęściej na zderzeniu „normalności” rodziny i „monstrualności” niebezpiecznych istot w celu potwierdzenia prymatu człowieczeństwa. Podgatunek *haunted house* proponuje inny schemat — widma „uczają” bohaterów, jak właściwie realizować rodzinne i zawodowe obowiązki. Nie przedstawiają alternatywy dla systemu, lecz punktują jednostkowe przywary. W omawianych filmach wciąż na nowo odradza się burżuazyjny kapitalizm — najczęściej w kształcie patriarchalnej rodziny nuklearnej⁵⁴. Mimo że od czasu pełnego uformowania się omawianego podgatunku w latach siedemdziesiątych do momentu zaistnienia najnowszych realizacji minęło już niemal półwiecze, to zwrot konserwatywny odnosi przede wszystkim do naturalistycznych i esencjalistycznych wizji męskości i kobiecości z połowy XX wieku. Bohaterowie

⁵¹ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 239.

⁵² Por. A. Schober, *Possessed Child Narratives in Literature and Film*, London 2004, s. 84.

⁵³ Zob. R. Wood, *An Introduction to the American Horror Film*, [w:] A. Britton et al., *American Nightmare. Essays on the Horror Film*, Toronto 1979, s. 8.

⁵⁴ Zob. *ibidem*, s. 7.

w końcu są zmuszeni zaakceptować wskazówki. W innym razie, jak przestrzegał Freud, nadszedłby ja k i s Piaskun — zjawia uosabiająca skutki sprzeniewierzenia się zaleceniom starszyny.

Widma ponoć strzegą przeszłości i domagają się szacunku dla dawnych wartości. Spoglądają z konserwatywnego przyczółku i wydają się zarzucać żyjącym utratę tożsamości i demoralizację. Anglosaskie filmy grozy dowodzą jednak, że ekranowy szacunek dla niegdyś istniejących zasad jest jedynie pozorny. Bohaterowie filmów o nawiedzonych domach stają się więźniami tradycji — ulegają naciskom i niezależnie od temperamentu przyjmują spuściznę rzekomych przodków, nie wiedząc *de facto*, czyją władzę uznają. W asynchronicznej relacji, opartej na efekcie wizjera, widma pozostają niewidzialne, onnipotentne i wszechobecne, ukryte przed spojrzeniem⁵⁵. Protagonisci nie poddają jednak pod rozwagę faktycznych intencji upiornych lokatorów, którzy przecież bardziej niż o dawne zasady troszczą się o zachowanie patologicznych relacji klasowych. Ci, którzy pragną odmienić swój los, muszą zginąć. Duchy nie tłumaczą błędów neoliberalnej ideologii, lecz konsekwentnie przystosowują rzeczywistość do wolnorynkowej fantazji⁵⁶.

Kodeks konserwatyzmu

Wydaną w 1857 roku *Księgą duchów* (*Le Livre des Esprits*; wyd. pol. 1870) Hipolit Rivail ufundował podstawy ruchu spirytystycznego. Dzieło będące — jak głosił autor — rezultatem licznych rozmów odbytych ze zjawami jest eklektyczne światopoglądowo. Wykazuje pewne konotacje progresywne, jednak mocniej pozostaje uwikłane w myśl konserwatywną. Widmowi rozmówcy Rivaila zdradzali mu bowiem informacje o porządku świata, którego są strażnikami. Jak stwierdził pewien niematerialny byt: „Duchy są wszędzie, przestwór nieskończony jest nimi napełniony. Są bez ustanku koło was, pilnują was i wpływają na was bez waszej wiedzy”⁵⁷. Poszczególne zjawy proponowały zadziwiająco spójną wizję świata: opowiadały o dobru tkwiącym w użytecznej pracy, moralnej wyższości małżeństwa i niebezpieczeństwach poszukiwania przyjemności⁵⁸. Zdaniem duchów wszelkie odstępstwa od wyznaczonych zasad oddalają człowieka od sfery duchowej i przybliżają go do sfery zwierzęcej. Choroby, różne dolegliwości, a w końcu przedwczesna śmierć mogą być uznawane za kary za te nadużycia⁵⁹.

W *Domu na przeklętym wzgórzu* zjawy są strażnikami podobnych zasad i reagują na każdy przejaw sprzeniewierzenia się wstecznemu prawu: hańbiącą pracę, homoseksualizm, strach przed założeniem rodziny, uzależnienie, zdradę czy

⁵⁵ Por. J. Derrida, *op. cit.*, s. 26.

⁵⁶ Zob. J. Wilson, *op. cit.*, s. 596.

⁵⁷ A. Kardec, *Księga duchów*, przeł. J.Ch., Wisła 1934, s. 55.

⁵⁸ *Ibidem*. O dobru tkwiącym w pracy — s. 14, o znaczeniu małżeństwa — s. 143, o poszukiwaniu przyjemności — s. 145.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 145.

niewydolność finansową. Ponownie ignoruje się perspektywę klasową i fakt, że do labiryntu społecznych dysfunkcji prowadzi najczęściej jedno wejście — to, którym wchodzi w życie ekonomicznie wykluczeni. Mimo że trudy życia na walcach są eksplicytnie wyrażone, twórcy serialu koncentrują się na indywidualistycznej interpretacji i proponują przewidywalną formę ucieczki przed przyszłymi kompromitacjami. W retrospektywnym porządku czasowym matka orientuje się, jak ponura będzie przyszłość jej dzieci. Postanawia więc zabić potomstwo, by utrwalić chwilową rodzinną bez troskę. Wydaje się, że ojciec odwleka jej zamiary — kobieta ginie w wypadku, a dzieci dorastają w rodzinie zastępczej. Sielankowe zakończenie serialu, w którym większość dysfunkcji rodzinnych została uleczona, może jednak sugerować, że bohaterowie na zawsze pozostali uwięzieni w konserwatywnej fantazji.

Typowa dla horroru rekonstrukcja przeszłości⁶⁰ w podgatunku *haunted house* polega na legitymizowaniu postulatów neokonserwatyizmu. O powabie przeszłości i jej nęcącym wpływie przekonuje zwłaszcza bohater *Nawiedzonego domu*. Samozwańczy antropolog, badacz zjawisk paranormalnych, rozpoczyna pseudonaukowy wywód od założenia: „Zjawy, które są czystą duchowością, pochodzą od człowieka”. Tyradzie przysłuchuje się Eleanor — biorąca udział w eksperymencie zahukana prowincjuszka. Będąc szczególnie podatną na sugestie współuczestników projektu, kobieta stopniowo ożywia duchy Domu na Wzgórzu. W jej interpretacji zjawy domagają się ofiary — śmierci jednego z gości. Wraz z kolejnymi incydentami uczestnicy eksperymentu upewniają się, że Eleanor ma problemy psychiczne. Błędnie diagnozują jednak przyczyny jej rozchwiania emocjonalnego, nadto koncentrując się na histerycznych wybuchach. Uboga kobieta, na co dzień mieszkująca kątem u nielubianej siostry, zwyczajnie nie może sobie pozwolić na opuszczenie Hill House. Z czasem uwodzicielska wizja arystokratycznej przeszłości nakazuje bohaterce utrwalenie tymczasowego szczęścia. Eleanor powoduje wypadek samochodowy na terenie posiadłości. W śmierci upatruje bowiem jedynego sposobu na uwolnienie się od presji charakteryzującej życie w kapitalistycznej rzeczywistości.

Bibliografia

Opracowania

- Agamben G., *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2010.
Bachelard G., *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston 1994.
Bailey D., *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, University of Wisconsin Press, Madison 1999.
Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

⁶⁰ Zob. N. Carroll, *op. cit.*, s. 169.

- Creed B., *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London-New York 2007 [e-book].
- Curtis B., *Dark Places. The Haunted House in Film*, Reaktion Books, London 2009.
- Dean M., *Rethinking Neoliberalism*, „Journal of Sociology” 2014, nr 50.
- Derrida J., *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Edensor T., *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Berg Publishers, Oxford 2005.
- Freud S., *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. A. Ochocki, J. Prokopiuk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1994.
- Hames P., *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.
- Harvey D., *Neoliberalizm. Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008.
- Harvey D., *Przestrzenie globalnego kapitalizmu*, przeł. J.P. Listwan, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016.
- Hendrix G., *Paperbacks from Hell: The Twisted History of '70s and '80s Horror Fiction*, Quirk Books, Philadelphia 2017 [e-book].
- Horkheimer M., Adorno T.W., *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1994.
- Jeffords S., *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994.
- Kardec A., *Księga duchów*, przeł. J.Ch., Oficyna Wydawnicza „Hejnal”, Wisła 1934.
- King S., *Danse Macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Prószyński i S-ka–Albatros, Warszawa 2018.
- Murphy B.M., *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave Macmillan, London 2009.
- Nunn H., *Thatcher, Politics and Fantasy: The Political Culture of Gender and Nation*, Lawrence & Wishart, London 2002.
- Schober A., *Possessed Child Narratives in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, London 2004.
- Sławek T., *Mapa domu*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2013.
- Stiglitz J.E., *Cena nierówności*, przeł. R. Mitoraj, Krytyka Polityczna, Warszawa 2015.
- Vidler A., *Nieswojskie domy*, przeł. G. Świtek, „Konteksty” 2004, nr 3–4.
- Wacquant L., *Trzy kroki w stronę historycznej antropologii faktycznie istniejącego neoliberalizmu*, przeł. A. Kowalczyk, K. Szadkowski, „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5.
- Warren E., Warren L., Curran R., Smurl J., Smurl J., *Przeklęty. Historia domu Smurlów*, przeł. M. Plisenko, Replika, Poznań 2020 [e-book].
- Wilson J., *Neoliberal Gothic*, [w:] *The Handbook of Neoliberalism*, red. S. Springer, K. Birch, J. MacLeavy, Routledge, New York 2016.
- Wilson J., *Neoliberal Nightmares*, „Spectrum Journal of Global Studies” 2015, nr 7.
- Wood R., *An Introduction to the American Horror Film*, [w:] A. Britton, R. Lippe, T. Williams, R. Wood, *American Nightmare. Essays on the Horror Film*, Festival of Festivals, Toronto 1979.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.

Źródła internetowe

- Frank A.G., *The Underdevelopment of Development*, 1995, The Robinson Rojas Archive, <https://bit.ly/3iqMDXX> (dostęp: 15.10.2019).
- Joseph K., *Speech at Edgbaston*, Margaret Thatcher Foundation, <https://bit.ly/3wSMhyD> (dostęp: 15.10.2019).

- Michlin M., *The Haunted House in Contemporary Filmic and Literary Gothic Narratives of Trauma*, „Transatlantica” 2012, nr 1, <https://bit.ly/3ixSmLL> (dostęp: 15.10.2019).
- Thatcher M., *Speech to Zurich Economic Society*, Margaret Thatcher Foundation, <https://bit.ly/2TnlegZ> (dostęp: 15.10.2019).

Filmografia

- 13 duchów (13 Ghosts)*, reż. W. Castle, USA 1960.
- Amityville II: Opętanie (Amityville II: The Possession)*, reż. D. Damiani, Meksyk-USA-Włochy 1982.
- Amityville III: Demon (Amityville 3-D)*, reż. R. Fleischer, USA 1983.
- Amityville IV: Ucieczka diabła (Amityville: The Evil Escapes)*, reż. S. Stern, USA 1989.
- Beyond Evil*, reż. H. Freed, USA 1980.
- Bractwo strażników ciemności (The Sentinel)*, reż. M. Winner, USA 1977.
- Brama 2 (The Gate II: Trespassers)*, reż. T. Takács, Kanada 1990.
- Byt (The Entity)*, reż. S.J. Furie, USA 1982.
- Cieśla (The Carpenter)*, reż. D. Wellington, Kanada 1988.
- Czerwona Róża (Rose Red)*, reż. C.R. Baxley, USA 2002.
- Dom (House)*, reż. S. Miner, USA 1985.
- Duch (Poltergeist)*, reż. T. Hooper, USA 1982.
- Duch i pani Muir (The Ghost and Mrs. Muir)*, reż. J.L. Mankiewicz, USA 1947.
- Duch II: Druga strona (Poltergeist II: The Other Side)*, reż. B. Gibson, USA 1986.
- Dziedzictwo (Hereditary)*, reż. A. Aster, USA 2018.
- Dziewczyna z trzeciego piętra (Girl on the Third Floor)*, reż. T. Stevens, USA 2019.
- Full Circle*, reż. R. Loncraine, Kanada-Wielka Brytania 1977.
- A Ghost Story*, reż. D. Lowery, USA 2017.
- Goście (Besökarna)*, reż. J. Ersgard, Szwecja 1988.
- Haunt*, reż. M. Carter, USA 2013.
- Horror Amityville (The Amityville Horror)*, reż. S. Rosenberg, USA 1979.
- Impuls (Pulse)*, reż. P. Golding, USA 1988.
- Inni (The Others)*, reż. A. Amenábar, Francja-Hiszpania-USA-Włochy 2001.
- Kobieta w czerni (The Woman in Black)*, reż. H. Wise, Wielka Brytania 1989.
- Kot i kanarek (The Cat and the Canary)*, reż. P. Leni, USA 1927.
- Lake Mungo*, reż. J. Anderson, Australia 2008.
- Legenda piekielnego domu (The Legend of Hell House)*, reż. J. Hough, Wielka Brytania 1973.
- The Lodgers*, reż. B. O'Malley, Irlandia 2017.
- Lśnienie (The Shining)*, reż. S. Kubrick, USA-Wielka Brytania 1980.
- Nawiedzony dom (The Haunted)*, reż. R. Mandel, USA 1991.
- Nawiedzony dom (The Haunting)*, reż. R. Wise, USA-Wielka Brytania 1963.
- Nawiedzony dom na wzgórzu (The Haunting of Hill House)*, reż. M. Flanagan, USA 2018.
- Naznaczony (Insidious)*, reż. J. Wan, Kanada-USA 2010.
- The Nesting*, reż. A. Weston, USA 1971.
- Obcy (Alien)*, reż. R. Scott, USA-Wielka Brytania 1979.
- Obecność (The Conjuring)*, reż. J. Wan, USA 2013.
- Obecność 2 (The Conjuring 2)*, reż. J. Wan, USA 2016.
- Opętanie (Stir of Echoes)*, reż. D. Koepp, USA 1999.
- Paranormal Activity*, reż. O. Peli, USA 2007.
- Poltergeist*, reż. G. Kenan, USA 2015.
- Prawdziwa historia (The True Story)*, Wielka Brytania-USA 2003–2013.
- Something Evil*, reż. S. Spielberg, USA 1972.

Spalone ofiary (Burnt Offerings), reż. D. Curtis, USA-Włochy 1976.
Trzyście duchów (Thirteen Ghosts), reż. S. Beck, Kanada-USA 2001.
Udręczeni (The Haunting in Connecticut), reż. P. Cornwell, Kanada-USA 2009.
Upadek domu Usherów (Zánik domu Usherů), reż. J. Švankmajer, Czechosłowacja 1980.
W kleszczach lęku (The Innocents), reż. J. Clayton, USA-Wielka Brytania 1961.
We Are Still Here, reż. T. Geoghegan, USA 2015.
Wrota (The Gate), reż. T. Takács, Kanada-USA 1987.
Zagłada domu Usherów (House of Usher), reż. R. Corman, USA 1960.
Zemsta po latach (The Changeling), reż. P. Medak, Kanada 1980.

Ghosts of Old Values: Economic Crises in Haunted House Movies

Summary

British and American cinema used a haunted house motif to tell a story about a family in a time of economic crisis. Most of the movies mentioned in the article are found on a similar pattern: not wealthy family is buying or renting a big house; they believe that this is their future dream place, so they spend their last money on house repairs. Though they are broke, they continue to live on their „American dream”.

Neoliberal myths instruct them that in American or British society there's no place for economic losers. By this time house is reviling the symptoms of being haunted by the demons and along with the paranormal phenomena wife, husband and their children are starting to show their demons (they are extremely violent and stressed). Economic problems are linked with interpersonal family drama and the decay of social relations. Haunted house horrors are showing that the only remedy for their problems they can find in the past. Film characters from movies such as *Burnt Offerings* and *The Amityville Horror* believe that conservatism and old values are going to help their situation. In the end, it turns out that, this symbolic return to the past is just another form of ideological oppression.

Michał Chudoliński

ORCID: 0000-0002-6126-9746

Collegium Civitas

Korozja władzy. Dystopijna zapowiedź przyszłości w komiksie *Sędzia Dredd. Ameryka* (1990) Johna Wagnera i Colina MacNeila

Słowa kluczowe: Sędzia Dredd, *Ameryka*, John Wagner, dystopia, komiks

Keywords: Judge Dredd, *America*, John Wagner, dystopia, comics

Za czym stoję? Powiem wam, za czym stoję. Niezmiennie stoję za praworządnością. Stoję za dyscypliną, porządkiem i bezkompromisową egzekucją prawa — niech Grud ma w opiece każdego płacznego liberała, który twierdzi inaczej. Ludzie, oni wiedzą, za czym stoję. Potrzebują reguł, żeby żyć — ja je im dostarczam. Jeśli złamię zasady, ja łamię ich. Tak to działa. Ludzie to lubią. Muszą wiedzieć, za czym stoję¹.

Słowo wstępne²

Stany Zjednoczone Ameryki. Nad ładem i porządkiem czuwają Sędziowie — kasta zarówno wymierzająca wyroki, jak i je wykonująca. Społeczeństwo amerykańskie ogarnia marazm, myśl techniczna się nie rozwija, kultura niemal nie istnieje. Obywatele chowają się w domach w strachu przed bezlitosnymi stróżami prawa. Wszystkich ogarnia lęk.

¹ J. Wagner, C. MacNeil, *Sędzia Dredd. Ameryka*, przeł. S. Jamorska, J. Górecki, Iława 2017, s. 5.

² Chciałbym w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowania dla dr. hab. Wojciecha Lewandowskiego (UW) za cenne wskazówki i komentarze.

Na szczęście opis ten nie odnosi się do współczesnej rzeczywistości, lecz do fabuły komiksu *Sędzia Dredd. Ameryka* (1990)³. Autorem ilustracji do niego jest Colin MacNeil. Z kolei autor historii John Wagner, wybitny scenarzysta komiksowy, w tej opowieści nakreśla stale aktualne dylematy moralne i filozoficzne. Stworzona przez niego dystopia, będąca przecież historią fikcyjną, której akcja toczy się w przyszłości⁴, okazała się niestety zapowiedzią tego, co obecnie dzieje się na ulicach Stanów Zjednoczonych.

Kiedy w 1990 roku ukazał się pierwszy numer czasopisma „Judge Dredd Megazine”, Wagner był świadomy, że ówczesnym odbiorcom może nie spodobać się autoironiczna satyra osadzona w brutalnym, zmaskulinizowanym świecie⁵. Wpływ na to miała działalność Brytyjczyków, którzy dokonując inwazji na rynek komiksu amerykańskiego, zmienili mit superbohatera⁶, odzierając go z heroizmu i osadzając w aktualnym kontekście społeczno-politycznym. Dzięki twórczości Alana Moore’a, Jamie’ego Delano czy Irlandczyka Gartha Ennisa można było dostrzec, że herosi w trykotach stali się *de facto* samozwańczymi bogami, prawem pięści ustanawiającymi własną moralność i egzekwującymi prawa⁷. Działo się to w konwencji ponurej dystopii mającej na celu skłonienie odbiorcy do zadawania ważnych pytań dotyczących egzystencji i funkcjonowania społeczeństwa.

Kwestię tę poruszył Moore w wywiadzie rzece *The Extraordinary Works of Alan Moore*:

Chcieliśmy, aby czytelnik zastanowił się przez moment nad całkiem interesującymi pytaniami. Czy jest słusznym dla protagonisty zabijać ludzi bez skrupułów, po równo, tylko dlatego że jest bohaterem? Koniec końców czytelnicy musieli sami sobie uporządkować kwestie, musieli zająć własne stanowisko⁸.

³ *Ameryka* ukazywała się początkowo w „Judge Dredd Megazine” w odcinkach 1.01–1.07 w 1990 roku. Niedawno opublikowano wydanie zbiorcze na rynku zagranicznym, w którym również pojawia się ta historia. Zob. J. Wagner *et al.*, *Essential Judge Dredd: America*, Oxford 2020.

⁴ Należy zauważyć, że: „Dystopia, podobnie jak utopia, stanowi [...] formę deskrypcji fikcyjnego społeczeństwa, umiejscawianego przeważnie w przyszłości. Stosuje się do niego także pojęcie pokrewne, jak *cacotopia*, *kakotopia* (gr. *caco* — zły), *antyutopia*, *utopia negatywna*, *czarna utopia*” — M. Głazewski, *Dystopia albo ontologia Zła-bytu*, „Przegląd Pedagogiczny” 1, 2010, s. 31.

⁵ O zasadach świata Sędziogo Dredda pisał wyczerpująco Tom Shapira, *The Lawman*, „PanelxPanel” 4. *One Shots: The Lawman. How to Introduce Judge Dredd’s World, Character, and Concept in Five Pages*, red. H. Otsmane-Elhaou, 2020.

⁶ Więcej o wpływie Brytyjczyków na komiks zob. H. Frey, J. Baetens, *British Influences on the Graphic Novel: A Discussion of the ‘Invasion’ Model of Interpretation*, [w:] *The Wiley Blackwell Companion to Contemporary British and Irish Literature*, red. R. Bradfort *et al.*, Hoboken 2020, s. 655–670.

⁷ Przy tej okazji nie można zapomnieć o brytyjskich artystach, którzy odwzorowywali za sprawą rysunków opowieści wizjonerskich scenarzystów. Warto tutaj wspomnieć zwłaszcza o postaciach Briana Bollanda (autora komiksowych plansz legendarnego tytułu *Batman: Zabójczy Żart*) oraz Dave’a Gibbonsa (autora warstwy graficznej *Strażników*, który w późniejszym okresie zaczął pisać własne scenariusze do w pełni autorskich komiksów, przeznaczonych głównie na amerykański rynek wydawniczy).

⁸ G. Khoury, *The Extraordinary Works of Alan Moore*, Raleigh 2003, s. 75: „We were asking the reader to consider some interesting questions. Is it all right for this character to kill people

Słowa te odnosiły się do znanego dzieła *V jak Vendetta*⁹, ściśle związanego z *Sędzią Dreddem*, którego część — *Ameryka* — mocno opierała się na założeniach z powieści graficznej Moore’a. Brytyjczyk odwrócił system wartości, ukazując V jako osobę nieprzewidywalną i bezwzględną, nie mniej groźną niż ludzie sprawujący władzę w sposób totalitarny. Ironiczne, że V, choć często podkreśla swój status bojownika przeciw rządzącym, tak naprawdę ukrywa prawdziwą twarz — jest to oblicze potwora, powstałego jako skutek uboczny zwalczanego systemu¹⁰. Bohater jest pozbawionym emocji sadystą wierzącym w swą omnipotencję. Jednak pod płaszczykiem idei kryje się pragnienie zemsty. V traktuje londyńczyków przedmiotowo, nie dbając o niewinne ofiary. Jego zachowanie przypomina *modus operandi* faszystów, którzy za fasadą pięknych słów o jedności i sile ukrywają chęć kontroli i represji mniejszości¹¹. Podobnie jak V także Ameryka ostatecznie poświęci zdrowie i życie innych ludzi dla osiągnięcia celu. Wspomniane dzieła Wagnera i Moore’a opowiadają o niebezpieczeństwie, jakie tkwi w spoglądaniu na świat przez pryzmat skostniałych idei, w imię których nie dba się o drugiego człowieka, widząc w nim tylko środek, dzięki któremu można urzeczywistnić swoje plany. Jednocześnie obaj twórcy zadają czytelnikowi ważne pytanie o to, czy da się nauczyć wolności osoby, która nigdy jej nie zaznała.

Zmiana perspektywy pozwoliła na dokonanie ważnej konkluzji — to, co dla jednych jest przejawem heroizmu, dla innych może okazać się czymś złym, krzywdzącym albo nawet odczłowieczającym. Tym samym wkracza się w obszar szarzyzny, odzierający z ideologicznych złudzeń. Biorąc to pod uwagę, trudno — a może wręcz niestosownie — jest ukazywać Dredda jako przyzwoitego strażnika dystopijnej metropolii zaludnionej przez kryminalistów. Należy wskazać na Sędziów nie jako na lekarstwo na taki stan rzeczy, ale jako źródło problemu, prawdziwych wrogów rzeczywistości, łotrów działających pod egidą systemu.

Trzeba dodać, że Wagner nie stworzył owej ponurej, totalitarnej rzeczywistości ze względu na popularność pornografii przemocy, zobrazowanej często zbyt dosłownie, naturalistycznie, a czasem aż przerysowanej w sztuce komiksowej. Pragnął raczej zwrócić uwagę na bardzo istotny aspekt dotyczący życia społecznego, natury ludzkiej i porządku zależnego od umowy społecznej¹². Może się

indiscriminately just because he is the hero? And that’s something that the readers ultimately have to make up their own mind about”; jeśli nie podano inaczej, przeł. M.Ch.

⁹ Jedna z najbardziej znanych historii Alana Moore’a publikowana była w odcinkach od 1982 roku w brytyjskiej antologii *Warrior*, ale w całości ukazała się dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych za sprawą amerykańskiego wydawnictwa DC Comics.

¹⁰ Dokładniej opisał to Wojciech Lewandowski, *Od faszystowskiej dystopii do anarchistycznej utopii. Idee polityczne w powieści graficznej „V jak Vendetta” Alana Moore’a i Davida Lloyd’a*, Toruń 2019.

¹¹ Do podobnych wniosków doszedł Slavoj Žižek w swojej interpretacji filmu *V jak Vendetta* zawartej w książce *W obronie przegranych spraw*, Warszawa 2008, s. 191.

¹² Magdalena Łuszczynska prześledziła rozwój idei umowy społecznej, dowodząc jej wiekowieckiej historii: „Starożytność wiązała ideę umowy społecznej z naturalnymi uprawnieniami jednostki, średniowiecze posiłkowało się zasadami prawa lennego, epoka nowożytna wróciła do

bowiem okazać, że konflikty są nieuchronne, a winne im są nie jednostki, lecz narzucone zasady. Jak więc działać w niesprzyjających demokracji i wolności warunkach? W *Ameryce* twórca próbował pokazać, jak mógłby wyglądać taki świat. Interesujące, jak przemyślenia sprzed niemalże trzech dekad mają się do dzisiejszej niepewnej rzeczywistości.

Amerykański sen — amerykański koszmar

Ameryka jest uznawana za najlepszą historię opowiedzianą w uniwersum Dredda¹³, mimo że niemal wszystko przełamuje klasyczną formułę komiksów z antologii *2000AD*, stanowi niejako jej odwrotność. Oto bowiem bezwzględny, acz sprawiedliwy heros zostaje zepchnięty na bok jako *deus ex machina*. Na pierwszy plan wkraczają imigranci przybywający do Mega City One, by zrealizować amerykański sen. Jednak w panujących tam realiach amerykańskie ideały są martwe, co symbolizuje między innymi niszcząca Statua Wolności. Obok stoi kolosalny monument przedstawiający Sędziego — ma on stale przypominać, kto jest (ponad) prawem w metropolii¹⁴.

Narratorem powieści graficznej jest Bennett Beeny, piosenkarz i komik, przyjaciel Ameryki Jary. Czytelnik dowiaduje się, jak wyglądały początki dziecięcej przyjaźni między Bennettem a Ami, a także, w jaki sposób młodzi ludzie postrzegali władzę Sędziów¹⁵ oraz jak drogi głównych bohaterów rozchodziły się i schodziły. Beeny dążył do polepszenia swojego statusu życiowego, wykorzystując do tego wrodzony talent. W czasie rozłąki z Ameryką snuje domysły, jak może wyglądać jej życie i wspomina uczucie do kobiety. Kiedy podczas spaceru spotyka ją w samym środku zasadzki na Sędziego, zostaje postrzelony przez jej towarzysza, w konsekwencji czego traci głos. Wkrótce później przyjaciółka odwiedza go

konstrukcji *ius naturalis*, zaś współcześni kontaktualiści opierają się przede wszystkim na zasadach teorii racjonalnego wyboru, teorii publicznego wyboru, teorii gier czy teorii decyzji. Choć obecnie tak chętnie konstrukcja umowy społecznej wiązana jest z doktryną liberalizmu politycznego [...], to klasyczne ujęcie kojarzone być powinno z nowożytną szkołą prawa natury [...]. Źródłem tej idei szukać należy jednak [...] w tradycji sofickiej, ale także w Starym Testamencie” — *eadem*, *Umowa społeczna jako fundament życia zbiorowego*, „Studia Iuridica Lublinensia” 21, 2014, s. 44.

¹³ Zob. T. Shapira, *The Best Comics of the Decade (Are All Judge Dredd)*, „The Comics Journal”, <https://bit.ly/3hOtxMa> (dostęp: 22.09.2020).

¹⁴ Rok później, w 1991 roku, Frank Miller analogicznie wzniesie w *Sin City: Mieście Grzechu* pomnik kardynała Patricka Henry’ego Roarka. To nie pierwszy raz, gdy Miller inspirowane jest komiksami z wydawnictwa 2000AD przy swoich najważniejszych dziełach, o czym wspomina scenarzysta komiksowy Alan Grant w kontekście wpływu dystopijnego komiksu brytyjskiego lat osiemdziesiątych na komiksowe arcydzieło *Powrót Mrocznego Rycerza*. Zob. D. Best, *BATMAN: Alan Grant & Norm Breyfogle Speak Out*, Daniel Best, <https://bit.ly/3iome58> (dostęp: 22.09.2020).

¹⁵ To istotne, ponieważ dziewczynka wychowywana w duchu demokracji od początku buntowała się przeciw zastanym realiom, podczas gdy chłopiec starał się radzić sobie najlepiej jak mógł w narzuconych okolicznościach.

i prosi o pieniądze na działalność terrorystyczną. Mężczyzna boi się, że za jego przyczyną ktoś zginie, decyduje się więc donieść na Ami i pozostałych zwolenników demokracji, którzy planowali podłożyć ładunki wybuchowe pod Statuę Wolności. Ostatecznie antyrządowcy zostają zabici, ukochana Bennetta umiera (mimo że Sędziowie gwarantowali celebrycie jej bezpieczeństwo), a on przejmuje jej ciało w duchu transhumanistycznym, by nie zapomnieć, że zginęła z jego winy.

Tytułowa bohaterka jest córką latynoskich uchodźców wierzących w wolność, prawdę, sprawiedliwość i demokrację. Stany Zjednoczone przestały być jednak miejscem, gdzie owe wartości mogły być wcielane w życie. Marzenie o wolności i samorealizacji zanikło, Jara zaś została zepchnięta do mrocznej strefy owej totalitarnej rzeczywistości, z której za pomocą terroru zamierza walczyć o wskrzeszenie ideałów wpojonych jej przez rodziców. Ameryka i jej towarzysze zostają zmuszeni do stosowania przemocy w walce o powrót swobód obywatelskich i równości. Motorem ich działań jest frustracja wynikająca z braku możliwości samostanowienia i liczne krzywdy doznane z rąk Sędziów. W opisanych tu dystopijnych realiach postwojennych myślenie o wolności zdaje się jednak mrzonką.

W 1958 roku Isaiah Berlin przedstawił esej zatytułowany *Dwie koncepcje wolności*, w którym wskazał na istnienie dwóch jej rodzajów: wolność negatywną (brak przymusów, przeszkód, ograniczeń ze strony władz) i wolność pozytywną (możliwość działania i wpływu na rzeczywistość społeczną)¹⁶. Wedle myśliciela dążenie do uzyskania wolności negatywnej jest realizacją człowieczeństwa, gdyż jednostka chce się realizować w świecie bez ograniczeń. Wolność pozytywna na to nie pozwala, gdyż wszelka „wolność do...” wymaga przymusu w odniesieniu do osoby lub społeczeństwa.

W metropolii rządzonej przez Sędziów nie może być jednak mowy o braku zakazów i nakazów, a quasi-wolność jest uwarunkowana surowym i niepodważalnym prawem. Ów porządek konstituuje się nie tylko przez twarde reguły stróżów bezpieczeństwa, ale też przez apatię społeczeństwa godzącego się na taki stan rzeczy. Widać to między innymi w scenie w szkole, w której eskaluje się konflikt różnie rozumianych wolności. W dyskusji z nauczycielem Ameryka piętnuje brutalność służb porządkowych, dając wyraz swym idealistycznym wyobrażeniom. Z „życia, wolności i pogoni za szczęściem” („life, liberty and pursuit of happiness”) zostało tylko „życie”¹⁷, na co nauczyciel odpowiada, że „przynajmniej wciąż żyją. Jedno z trzech to całkiem niezłe” („At least we’re still alive, America. One out of three’s not bad”)¹⁸. Wszelkie uwagi dziewczyny zbywa, hiperbolizując jej przekaz albo racjonalizując otaczający ich świat — w jego opinii jest on lepszy od realiów wojny wspomianej w retrospekcjach komiksu. Tym samym wolność ograniczana jest nie tylko legislacyjnie, lecz także przez bierność i uległość ludzi działających na rzecz

¹⁶ Koncepcje wolności po wystąpieniu Berlina interesująco opisała Beata Polanowska-Sygułska, *Dwa pojęcia wolności*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 60, 2015, s. 237–252.

¹⁷ J. Wagner, C. MacNeil, *op. cit.*, s. 16.

¹⁸ *Ibidem*.

systemu¹⁹. Trzeba podkreślić, że poza nielicznymi jednostkami członkowie społeczeństwa nie zdają sobie sprawy z opresji, w jakiej się znajdują, a jeżeli jest inaczej — świadomie decydują się nic z tym nie robić. Potęguje to wrażenie dystopii²⁰.

Należy jednak podać w wątpliwość sprawiedliwość wymierzaną przez Sędziów, gdyż ich kary często są niewspółmierne do przewinienia, co zostaje pokazane już na początku historii — ofierze grozi się karą za to, że wbrew woli została wciągnięta w konflikt. Także kwestia przesądzania o winie bądź niewinności i wymierzania kar przez jedną uprzywilejowaną do tego osobę (czy też grupę osób) nastrocza dylematów moralnych. Znamienne jest pytanie, które Wagner umiejscawia na ścianie jednego z korytarzy w metropolii: „Kto sądzi Sędziów?”²¹. To wariacja na temat rzymskiej maksymy *Quis custodiet ipsos custodes?*²², czyli „Kto będzie pilnował strażników?”, wskazującej na problemy polityczne związane z korupcją i nadużywaniem władzy.

Co więcej, w realiach Mega City One każde najmniejsze wykroczenie uznawane jest za zdradę porządku. Dredd tłumaczy taki stan rzeczy, mówiąc, że „Sprawiedliwość ma swą cenę. Ceną tą jest wolność” („Justice has a price. The price is freedom”)²³. Biorąc pod uwagę podobne okoliczności, trudno nie rozumieć postawy Ameryki, która wszelkimi środkami, także wątpliwymi moralnie, próbuje obalić władzę Sędziów — nawet jeśli przy okazji traktuje innych instrumentalnie.

Bohater czy łotr?

Irlandzki pisarz i scenarzysta komiksowy Michael Carroll w rozmowie dotyczącej postaci Dredda stwierdza z przekonaniem, że jest on herosem i złym człowiekiem jednocześnie²⁴. Jego futurystyczne akcesoria pomagające w utrzymaniu porządku (kule namierzające ciepłość ciała celu, ogromny motocykl), niejednoznaczność (walka o *status quo*, niesprawiedliwość względem ofiar przestępców) i niedookreśloność (nie znamy jego tożsamości ani pochodzenia) wzmagają poczucie niepewności. Czytelnik nie jest do końca świadomy, czy ma do czynienia

¹⁹ Słowa nauczyciela można także rozumieć jako groźbę i przestrożę przed wyłamywaniem się z ustanowionego porządku. Doskonale wyłożyła to Tiffany Babb, *How to Tell if You're Living in a Dystopia*, „PanelxPanel” 39, 2020, s. 30–35.

²⁰ Por. *ibidem*, s. 31, szczególnie fragment: „We know that things aren't quite right. We know that there shouldn't be a giant statue of a judge towering over the Statue of Liberty, but that doesn't mean that the people in the story do”.

²¹ J. Wagner, C. MacNeil, *op. cit.*

²² Sentencja wiąże się też ze *Strażnikami (Watchmen)* Moore'a. Jej źródło znajduje się w pismach Juwenalisa; zob. *idem*, *Przykazania etyki prawniczej: księga myśli, norm i rycin*, oprac. R.A. Tokarczyk, Warszawa-Kraków 2009, s. 50.

²³ J. Wagner, C. MacNeil, *op. cit.*, s. 6.

²⁴ „[H]e can be heroic and the bad guy at the same time!” — *Log One: After Shocks. A Conversation of the Legacy of America, with John Higgins, Michael Carroll and Rob Williams*, „PanelxPanel” 39, 2020, s. 7.

z bohaterem, czy z łotrem. Podobnie jest w przypadku służb mundurowych przekraczających swoje uprawnienia albo otwarcie łamiących prawo w zgodzie z posiadanym immunitetem — trudno jest zaklasyfikować takie osoby i zdecydować, czy są one współczesnymi herosami stojącymi na straży porządku, czy jednak czarnymi charakterami.

We współczesnym odczytaniu *Ameryki* na pierwszy plan wysuwa się właśnie klucz interpretacyjny związany z policją. Trudno nie rozumieć dzieła Wagnera jako mrocznego przedstawienia amerykańskich mundurowych, którzy są niemal wszechwładni względem zwykłego obywatela. Wszak mowa o jednej z najbrutalniejszych sił porządkowych na świecie, w której dopuszcza się otwarcie ognia już w momencie podejrzenia jednostki o popełnienie przestępstwa²⁵. Także w czasie protestów społecznych dochodzi do walk policji z protestującymi, co można było zaobserwować między innymi podczas akcji ruchu Black Lives Matter, które przybrały na sile po śmierci George’a Floyda²⁶.

Wizerunkowi amerykańskiej policji nie pomaga fakt, że w Stanach Zjednoczonych jest ona chroniona immunitetem kwalifikowanym (*qualified immunity*), który można uchylić jedynie w nielicznych sytuacjach. Nawet jeśli z winy mundurowego ofiara poniosła szkodę (na przykład materialną), ale jednocześnie nie przekroczone granic prawa określonego w ustawie lub konstytucji, nie można pociągnąć go do odpowiedzialności. Oznacza to, że stróż prawa może zostać oskarżony o przekraczanie uprawnień, a i tak będzie przez owo prawo chroniony. W związku z niezadowolaniem społecznym łączącym się z tą kwestią jest ona częstym przedmiotem publicznej debaty²⁷.

Widać przy tym podobieństwa między Sędziami a amerykańską policją. Nic dziwnego, że obywatele Mega City One boją się wychodzić z domów, skoro są zastraszeni na każdym kroku przez Sędziów grożących najsurowszymi karami za wszystko, co uznają za przewinienie — co spotyka i Beeny’ego w otwierającej scenie komiksu. Podobnie policjantom w Stanach Zjednoczonych zdarza się ranić i zabijać osoby, które wzywają ich na pomoc, jak było przykładowo z Justine Ruszczyk²⁸. Sędziowie, podobnie jak amerykańska policja, są antytetyczni wobec społeczeństwa obywatelskiego.

Nowozelandzki badacz Justin Matthews również podniósł kwestię podobieństwa między fikcyjnym charakterem a realnymi działaniami służb porządkowych USA, pisząc, że: „Paralele między Sędzią Dreddem i współczesnym społeczeń-

²⁵ Dochodzi do tego kwestia osób zastrzelonych przez policję w USA; zob. *Number of people shot to death by the police in the United States from 2017 to 2021, by Race*, Statista.com, <https://bit.ly/3z1F7Vd> (dostęp: 24.03.2021).

²⁶ Por. *George Floyd Protests: A Timeline*, NYTimes.com, <https://bit.ly/3itnMCL> (dostęp: 29.11.2020).

²⁷ Zob. H. Fuchs, *Qualified Immunity Protection for Police Emerges as Flash Point Amid Protests*, NYTimes.com, <https://nyti.ms/2UZLrCC> (dostęp: 29.11.2020).

²⁸ E. McKirdy, R. Ellis, *Woman Killed by Minneapolis Police a Month Before Wedding*, CNN, <https://cnn.it/3hSOFku> (dostęp: 13.11.2020).

stwem wydają się niesamowite. Symbolizują one upadek demokracji i wolności na rzecz autorytarnego reżimu”²⁹. Mimo że komiks do pewnego stopnia miał być ostrzeżeniem, iż porzucenie lub ograniczenie swobód obywatelskich na rzecz bezwzględnego przestrzegania prawa może mieć negatywne skutki, realna codzienność sprawia, że historia Dredda coraz bardziej przypomina przepowiednię niż fikcję literacką³⁰. Zagarnianie władzy przez uprzywilejowane jednostki lub grupy stojące ponad prawem niejako w imieniu praworządności sprawia, że rośnie liczba ofiar systemu — ludzi skrzywdzonych przez prawo i jego przepisy.

Trzeba podkreślić, że Wagner, podobnie jak Moore, jest podejrzliwy wobec każdej władzy. *Ameryka* to po części próba odnalezienia genezy przemocy i jednocześnie tego, co może jej zapobiegać. W totalitarnej wizji przyszłości scenarzysta upatruje ratunku w młodych pokoleniach, którym przyznaje specyficzną rolę. Choć kontynuacje oryginalnej powieści graficznej, zatytułowane *Światło, które nigdy nie gaśnie* (1996–1997; wyd. pol. 2017) oraz *Kadet* (2006; wyd. pol. 2017)³¹, nie są na tym samym poziomie co pierwowzór, to właśnie w *Kadecie* dochodzi do ciekawej konstatacji: jedyną nadzieją jest zmiana systemu od środka — przez *soft power*. Przykładem jest los córki Ameryki, która trafiła do szkoły kadetów Sędziów. Dziewczyna, która odziedziczyła charakter i spryt matki-terrorystki, co prawda wierzy w konieczność istnienia prawa, ale jednocześnie pragnie je ulepszać, aby już nigdy nikt nie musiał przeżywać tego co jej rodzice.

Niedoskonałość systemu uświadamia sobie również Dredd, kiedy został zmuszony zabić innego Sędziego za to, że tamten przyzwolił na zgwałcenie Beeny’ego w *Świecie, które nigdy nie gaśnie*. W jednej scenie (anty)bohater ukraca proceder zwany „the blue wall of silence” („niebieska ściana ciszy”) — w ramach tego zjawiska policjanci wchodzą w zмовę milczenia i nie informują o błędach, wykroczeniach lub przestępstwach kolegów po fachu. Stróżowie prawa niegodzący się na tuszowanie policyjnych zbrodni są za to karani wykluczeniem ze środowiska zawodowego i uznaniem za konfidentów³².

Przestroga

Ameryka to jeden z klasyków komiksu brytyjskiego doby *Dark Age*³³. Ma odpowiednie cechy charakterystyczne: postmodernistyczne odbrażawianie herosa,

²⁹ J. Matthews, *Who is Judge Dredd and Why It Matters that Media Invoke the Cartoon Character*, Theconversation.com, <https://bit.ly/3wQwX5p> (dostęp: 12.12.2020).

³⁰ Por. *ibidem*.

³¹ *Światło, które nigdy nie gaśnie* pojawiało się w odcinkach 3.20–3.25 w latach 1996–1997, a *Kadet* w „Judge Dredd Magazine” w numerach 250–252 w roku 2006.

³² Por. M. al-Gharbi, *Police Punish the ‘Good Apples’*, „The Atlantic”, <https://bit.ly/3hTrB4Y> (dostęp: 13.11.2020).

³³ Mroczny Wiek Komiksu (ang. *Dark Age of Comic Books*) jest alternatywną nazwą dla Współczesnego Wiek Komiksu (ang. *The Modern Age of Comic Books*), która z kolei jest umow-

kreację cynicznej rzeczywistości, brak nadziei i wiary w ideały. Mimo to nie widać tu melodramatyzmu czy moralizatorskiego upominania się o zasady. Wagner widzi nieprawidłowości w funkcjonowaniu Ameryki na arenie międzynarodowej, trafnie wytyka jej przywary, a jednocześnie w swojej wysublimowanej, metaforycznej krytyce nie jest jednostronny, ponieważ zauważa wady po obu stronach symbolicznej barykady.

Obecnie coraz rzadziej można zaobserwować rzeczywiste tolerowanie wartości drugiej strony. Zbyt duży nacisk kładzie się na posiadanie słuszności, nieomyślność, a jakkolwiek wątpliwość staje się powodem wykluczenia, przemocy, stygmatyzowania i odrzucenia z grupy. Pomija się na przykład obywatelskie nieposłuszeństwo czy faktyczną akceptację występujących w społeczeństwie różnic, które przecież mogą nierzadko okazać się przyczynkiem do powstania czegoś wartościowego³⁴. Z kolei dążenie do maksymalnej poprawności politycznej i doskonałego przestrzegania prawa może przekształcić się w pewnego rodzaju predyspozycję do stworzenia dystopii. Ironiczne, że sam Wagner w sposób dość konserwatywny postrzega zasady i obostrzenia, które przez pokolenia regulowały życie społeczne: tak jak rewolucja seksualna lat sześćdziesiątych pozwoliła wyswobodzić się z więzów konwenansów i tabu patriarchy za cenę niestabilności relacji międzyludzkich (częstszych rozwodów, samotnego rodzicielstwa), tak rewolucja Ameryki wraz z wolnością przyniosłaby destabilizację społeczeństwa.

Warto zauważyć, że w tle wydarzeń przedstawionych w *Ameryce* właściwie nie ma przechodniów, ludności Mega City One. Co więcej, nie występują tam nawet komunikaty medialne informujące ich o wydarzeniach w mieście. To wiele

ną linią demarkacyjną okresu wydawania amerykańskich komisów superbohaterskich od połowy lat osiemdziesiątych XX wieku do dziś. Od 1985 roku mamy do czynienia z Brytyjską Inwazją na komiks amerykański, która rozpoczęła jeden z najlepszych okresów dla tego medium w USA. Osobami realizującymi najważniejsze historie Mrocznego Wieku byli właśnie Brytyjczycy, którzy tworzyli kluczowe opowieści o Dreddzie, więc mamy tu łączność zależności, inspiracji, a kontakty i wpływy oddziaływały zarówno na Amerykanów, jak i Brytyjczyków od 1985 roku do pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych. Było to możliwe za sprawą środków masowego przekazu. Nazwa „Mroczny Wiek” nawiązuje do najpopularniejszych komiksów tego okresu, które odbiły się od amerykańskiego superbohatera, otwierając drzwi bardziej dorosłemu audytorium czytelników (mowa tutaj o takich komiksach, jak *Powrót Mrocznego Rycerza*, *Strażnicy*, *Miracleman* czy *Saga o Potworze z Bagien*). Wielu znawców tematu uznaje, że Mroczny Wiek trwa nadal w amerykańskim przemyśle komiksowym, choć autorzy pokroju Paula Levitza oddzielają ten okres od Modernistycznego Wieku Komiksu, który na dobre rozpoczął się w 1998 roku, zwiastując bardziej zróżnicowane pod względem dyskursu historie, ale i pojawienie się zjawiska poprawności politycznej wraz z multikulturalizmem. Por. *idem*, *75 Years of DC Comics. The Art of Modern Mythmaking*, Kolonia 2010, s. 554–631.

³⁴ Australijski muzyk Nick Cave wypowiadał się o *cancel culture*, zgodnie z którą dla uzyskania całkowitej poprawności politycznej neguje się wszelkie różnice, uznając je za coś gorszego. Artysta zwraca uwagę, że takie podejście zagraża również kulturze i sztuce. Zob. L. Bakare, *Nick Cave: 'Cancel Culture is Bad Religion Run Amuck'*, „The Guardian”, <https://bit.ly/3Blutj0> (dostęp: 20.08.2020).

mówi o upadku społeczeństwa obywatelskiego Mega City One i jest kolejną znaczącą przestrogą.

Historia kończy się wielce znaczącymi słowami Sędziego Dredda:

Wolność — Władza w rękach ludu — Demokracja... Wielki amerykański sen. Nie oszukaj się. Już wcześniej tego próbowaliśmy. Uwierz mi, to nie działa. Nie można ufać ludziom. A więc śnij dalej, głupcze. Lecz pamiętaj, to wszystko, czym to jest — snem... Ameryka jest marta. To jest prawdziwy świat³⁵.

Paradoksalnie, takie oświadczenie może wzbudzić w czytelniku bunt, który zaowocuje staraniami, by nie dopuścić do ziszczenia się takiej wizji przyszłości.

Ameryka jest lekturą komiksową skłaniającą do głębokich refleksji na temat sfery idei, ich wpływu na wspólnoty i porządek społeczny. Jest tak, gdyż unaocznia czytelnikowi przewrotność dyskursu historycznego, w którym zwycięzca tworzy narrację i ustanawia moralność. Wspomniany obszar jest aksjologiczną sferą szarości, którą trudno odbierać inaczej aniżeli relatywistycznie. Okazuje się, że nawet najwspanialsza idea może zostać przekształcona w narzędzie terroru. Powieść graficzna Wagnera wskazuje problemy związane z systemem praworządności, ukazuje zawilgości relacji międzyludzkich w świecie totalitaryzmu, lecz także daje nadzieję na to, że realny świat nie zmieni się w rzeczywistość podobną do Mega City One.

Bibliografia

Teksty

Wagner J., MacNeil C., *Sędzia Dredd. Ameryka*, przeł. S. Jamorska, J. Górecki, Studio Lain, Ilawa 2017.

Wagner J., Ennis G., Grant A., Macneil C., Higgins J., Burns J. M., Anderson J., *Essential Judge Dredd: America, Rebellion*, Oxford 2020.

Opracowania

Babb T., *How to Tell if You're Living in a Dystopia*, „PanelxPanel” 39, 2020, s. 29–35.

Chudoliński M., *The American Dream as Act of Terror: What “America” Has to Say about the Present and Future of Western Civilization*, [w:] *Judging Dredd: Examining the World of Judge Dredd*, red. S. Weatherly et al., Sequart Organization, Edwardsville 2021, s. 74–89.

Frey H., Baetens J., *British Influences on the Graphic Novel: A Discussion of the ‘Invasion’ Model of Interpretation*, [w:] *The Wiley Blackwell Companion to Contemporary British and Irish Literature*, red. R. Bradfort et al., John Wiley & Sons, Hoboken 2020, s. 655–670.

Głazewski M., *Dystopia albo ontologia Zła-bytu*, „Przegląd Pedagogiczny” 1, 2010, s. 30–51.

³⁵ J. Wagner, C. MacNeil, *op. cit.*, s. 66: „Freedom — Power to the people — Democra- cy... The great American dream. Don't kid yourself. We tried it before. Believe me, it doesn't work. You can't trust the people. So dream on, creep. But just remember — that's all it is, a dream... America is dead. This is the real world”; wyr. oryg.

- Juvenalis, *Przykazania etyki prawniczej: księga myśli, norm i rycin*, oprac. R.A. Tokarczyk, Wolters Kluwer Polska, Warszawa-Kraków 2009.
- Khoury G., *The Extraordinary Works of Alan Moore*, TwoMorrows Publishing, Raleigh 2003.
- Levitz P., *75 Years of DC Comics. The Art of Modern Mythmaking*, Taschen, Kolonia 2010.
- Lewandowski W., *Od faszystowskiej dystopii do anarchistycznej utopii. Idee polityczne w powieści graficznej „V jak Vendetta” Alana Moore’a i Davida Lloyd’a*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Warszawa 2019.
- Log One: After Shocks: A Conversation of the Legacy of America*, with John Higgins, Michael Carroll and Rob Williams, „PanelxPanel” 39, 2020, s. 4–12.
- Łuszczynska M., *Umowa społeczna jako fundament życia zbiorowego*, „Studia Iuridica Lublinensia” 21, 2014, s. 43–54.
- Polanowska-Sygułska B., *Dwa pojęcia wolności*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 60, 2015, s. 237–252.
- Shapira T., *The Lawman*, „PanelxPanel” 4. *One Shots: The Lawman. How to Introduce Judge Dredd’s World, Character, and Concept in Five Pages*, red. H. Otsmane-Elhaou, 2020, s. 4–63.
- Żiżek S., *W obronie przegranych spraw*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2008.

Źródła internetowe

- al-Gharbi M., *Police Punish the ‘Good Apples’*, „The Atlantic”, <https://bit.ly/3hTrB4Y> (dostęp: 13.11.2020).
- Bakare L., *Nick Cave: ‘Cancel Culture is Bad Religion Run Amuck’*, „The Guardian”, <https://bit.ly/3Blutj0> (dostęp: 20.08.2020).
- Best D., *BATMAN: Alan Grant & Norm Breyfogle Speak Out*, Daniel Best, <https://bit.ly/3iome58> (dostęp: 22.09.2020).
- Fuchs H., *Qualified Immunity Protection for Police Emerges as Flash Point Amid Protests*, NYTimes.com, <https://nyti.ms/2UZLrCC> (dostęp: 29.11.2020).
- George Floyd Protests: A Timeline*, NYTimes.com, <https://bit.ly/3itnMCL> (dostęp: 29.11.2020).
- Matthews J., *Who is Judge Dredd and Why It Matters that Media Invoke the Cartoon Character*, Theconversation.com, <https://bit.ly/3wQwX5p> (dostęp: 12.12.2020).
- McKirdy E., Ellis R., *Woman Killed by Minneapolis Police a Month Before Wedding*, CNN, <https://cnn.it/3hSOFku> (dostęp: 13.11.2020).
- Number of People Shot to Death by the Police in the United States from 2017 to 2021, by Race*, Statista.com, <https://bit.ly/3zIF7Vd> (dostęp: 24.03.2021).
- Shapira T., *The Best Comics of the Decade (Are All Judge Dredd)*, „The Comics Journal”, <https://bit.ly/3hOtxMa> (dostęp: 22.09.2020).
- Wagner J., MacNeil C., *Judge Dredd: America*, ReadComicOnline.to, <https://bit.ly/36KTeXT> (dostęp: 23.09.2020).

Corrosion of Power: A Dystopian Preview of the Future in the Comic Book *Judge Dredd: America (1990)* by John Wagner and Colin MacNeil

Summary

The article draws out the parallels between the story presented in *Judge Dredd: America (1990)* and the contemporary events taking place on the streets of the United States. The comic book itself takes place in the dystopian setting of Mega City One which deprives its citizens of freedom,

self-determination, and takes away their hope for a better tomorrow. The immigrants, presented in the comic book, who are dreaming of realizing their American Dream, instead, find themselves living an American nightmare. The similarities between the comic book and the previously published *V for Vendetta* are noted, as both novels have had a strong influence on the deheroisation of the protagonist of a superhero comic book, particularly in relation to the European comic book (1985–1990). Here, the morally ambiguous figure of Judge Dredd is relegated to the background, and the plot itself, as well as further research discussion, focuses on the characters of America Jara and her friend, Bennett Beeny. Their friendship significantly affects the story and the ultimate fate of America. Both of them are harmed by the system based on the superiority of the Judges, whose attitude is often reminiscent of the current actions of the American police, which is particularly interesting in the context of contemporary movements like Black Lives Matter. The authors of *Judge Dredd: America* provoke their readers to ask questions about the meaning of freedom, the place of an individual in a society whose actions are normalized and restricted by law, and even to rebellion against an oppressive authority. The article concludes by considering the meaning of democracy in modern society.

Oskar Meller

ORCID: 0000-0001-9669-6660

Uniwersytet Wrocławski

Posthumanizm i „syntezoidalny mimetyzm” w komiksie *Vision* Toma Kinga i Gabriela Hernandeza Walty

Słowa kluczowe: posthumanizm, transhumanizm, mimetyzm, komiks, android

Keyword: post-humanism, trans-humanism, mimetism, comic book, android

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte ubiegłego wieku to czas, w którym następuje symptomatyczne przesunięcie zainteresowania humanistyki z ujęcia antropocentrycznego w kierunku posthumanizmu. Są to zmiany z początku bardzo delikatne, wyczułone na radykalizujące je, stojące z nimi w elementarnej sprzeczności, doktryny teologiczne. Sam proces wzbogacania dyskursu humanistycznego o rejestry wprowadzające podstawowy wachlarz pojęć związanych ze studiami posthumanistycznymi rozpoczyna się jednak przeszło dwie dekady wcześniej. Jedną z pierwszych prób naukowego określenia wpływu, jaki postęp technologiczny i medyczny mógłby w przyszłości wywrzeć na kondycję ludzkiego organizmu, a w konsekwencji ewolucję *Homo sapiens* do formy postczłowieka, stanowi praca Roberta Ettingera *Man into Superman*¹ z 1972 roku. Trzydzieści lat później Donna Haraway opublikuje słynny *Manifest cyborga*², a w roku 1989 Fereidoun M. Esfandiary, występujący pod pseudonimem FM-2030, użyje terminu *transhuman* w rozprawie *Are You a Transhuman? Monitoring and Stimulating Your Personal Rate of Growth in a Rapidly Changing World*³. Jako dyscypliny naukowe post-

¹ R. Ettinger, *Man into Superman: The Startling Potential of Human Evolution — And How to Be Part of It*, Ann Arbor 2005.

² D. Haraway, *A Cyborg Manifesto*, „Socialist Review” 1985, nr 80, s. 65–108.

³ FM-2030, *Are You a Transhuman? Monitoring and Stimulating Your Personal Rate of Growth in a Rapidly Changing World*, New York 1989.

i transhumanizm będą w kolejnych latach zmuszone do odpierania licznych ataków ze strony konserwatystów zarzucających tym kierunkom opisu ewolucji nieetyczność. Współcześnie, dzięki pracom takich badaczy jak Max More, Ronald Cole-Turner czy Calvin Mercer, możemy już mówić o zwrocie postantropocentrycznym w badaniach ontologicznego statusu istnienia człowieka.

Oczywiście tekstów kultury podejmujących temat postczłowieka można doszukać się na długo przed postantropocentrycznym zwrotem w badaniach humanistycznych, wystarczy wspomnieć żydowską kabałę i szesnastowiecznego golema Jehudy Loew ben Bezalela, a także późniejsze rewitalizacje tej legendy u Gustava Meyrinka czy Isaaca Bashevisa Singera. W romantyzmie pojawia się *Frankenstein* Mary Shelley i Homunkulus z *Fausta* Goethego, podczas gdy modernizm przynosi *Ewę jutra* Auguste'a Villiers de L'Isle-Adama. W 1918 roku Karel Čapek publikuje sztukę *R.U.R.*, wprowadzając do obiegu słowo „robot”, użyte w utworze w celu nazwania sztucznie produkowanych, a jednocześnie żywych istot, mających wyręczać człowieka w ciężkich pracach fizycznych. Awangardowe ruchy międzywojnia z jednej strony aktualizują te szablony i figury, z drugiej — powracają do apologii człowieczeństwa, podążając za potrzebą odbudowania moralności kultury po etycznym upadku związanym z I wojną światową. Renesans literackich przedstawień postczłowieka, w których kluczową rolę odgrywa nie perspektywa medycznego, a technologicznego przekraczania granic ewolucji człowieczeństwa, przypada na lata powojenne, gdy między rokiem 1954 a 1985 Isaac Asimov publikuje robotyczny cykl, rozpoczynający się od zbioru opowiadań *Ja, robot*, a zakończony powieścią *Roboty i imperium*. Zarazem już w 1942 roku w jednym ze swoich opowiadań ten sam autor ogłosi słynne trzy prawa robotyki.

Literacki posthumanizm jeszcze mocniej wiązuje się z nurtem science fiction za sprawą Philipa K. Dicka i poczynionych przez niego dystopijnych prób ujęcia egzystencji androidów w ramach panoramy postspołeczeństwa. To właśnie *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?*, najsłynniejsze dzieło rzeczonoego autora, wprowadza pewną kategorię konstrukcji świata przedstawionego, którą można zdefiniować jako „androidalny mimetyzm”. W swojej najważniejszej pracy, zatytułowanej *Mimesis: Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Erich Auerbach śledzi reprezentacje rzeczywistości w klasycznych dziełach literatury europejskiej, począwszy od antycznej ekspozycji mimetyzmu u Homera, przez klasyków realistycznej powieści francuskiego pozytywizmu, po modernistyczne wcielenia codzienności w powieściach Virginii Woolf i Marcela Prousta. Dla niemieckiego filologa kluczowe pozostają epokowe przedstawienia historycznej, kulturowej, obyczajowej i językowej płaszczyzny egzystencji jednostek i grup społecznych współczesnych pisarzowi, który opierając się na ich obserwacji, organizuje świat ewokowany w konstrukcji utworu⁴. Przyświecająca bada-

⁴ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004.

czowi idea uchwycenia konwergencji między destylowaną w języku i gramatyce świadomością historyczną bohaterów tekstu literackiego a historyzmem konstruowania świata w nim przedstawionego wiąże się z admiracją heglizmu, z którego autor *Studiów o Dantem* czerpał⁵. Zofia Mitosek podkreśla, że Auerbach nie proponuje konkretnej definicji mimetyzmu, nie dookreśla również, czym byłby powieściowy realizm:

Analizując literaturę europejską od starożytności aż do XX wieku, bada stosunek między tekstem a rzeczywistością oraz szuka uniwersalnych motywów przedstawienia świata w powieści. Są to: a) indywidualne przeżycie historii, b) przemieszanie stylu wzniosłego i języka potocznego, c) tragizm zawarty w egzystencji ludzkiej. Mimesis polegałaby na poważnym przedstawieniu wydarzeń codziennych w ich istotnych powiązaniach. Auerbach pokazuje, jak literacka wizja świata wynika z intrygi i budowy stylistycznej⁶.

Wszystkie te czynniki można także przyłożyć do dzieła Dicka, oczywiście zachowując świadomość alternatywności i historycznej atemporalności rzeczywistości przedstawionej w *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* wobec obiektywnie postrzeganego świata zewnętrznego i dziejów naszej cywilizacji. Utwór został wydany w 1968 roku, akcja zaś toczy się w dystopijnej rzeczywistości roku 2019, lecz dziś już wiemy, że wizja Dicka nie spełniła się we wszystkich prezentowanych przez autora aspektach. Indywidualne przeżywanie historii przez androidy wynikałoby z narracji retrospektywnej wobec planu wydarzeń powieści, wątków wojny nuklearnej, ziemskiej kolonizacji sąsiednich planet, produkcji pierwszych replikantów i banicji tych, którzy najwcześniej zdecydowali się wyłamać z systemu i zbiec ze swych kolonii. Przemieszanie stylów rozgrywałoby się na płaszczyźnie włączenia w narracje rejestrów mowy androidów zarówno języka, którym się posługują, jak i tego, który opisuje ich genezę i próby humanizacji. Tragizm ludzkiej egzystencji, którym zajmuje się Auerbach, naturalnie przechodziłby u Dicka w tragizm egzystencji androidów, wynikający właśnie z ich nieudolnych prób wtopienia się w społeczeństwo. Właściwie, biorąc pod uwagę perspektywę ferowania przez Dicka wyroków na temat przyszłości naszej cywilizacji, powieściowe przedstawienie rozgrywałoby się na granicy mimetyzmu i egzomimetyzmu, który Grzegorz Trębicki, posługując się badaniami Andrzeja Zgorzelskiego⁷, definiuje jako „zewnątrz-naśladownictwo”, wierne oddawanie mechanizmów rządzących rzeczywistością alternatywną⁸. Z jednej bowiem strony Dick mimetycznie konstruował możliwy, historyczny obraz świata przyszłości, z drugiej egzomimetycznie proponował posthumanistyczną wizję koegzystencji ludzi i androidów.

⁵ *Ibidem*, s. 192–195.

⁶ Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 25.

⁷ A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego*, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989, s. 141–157.

⁸ G. Trębicki, *Fantasy — ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 9–25.

Przeciwko umieszczeniu światów wykreowanych w powieściach science fiction w kręgu rzeczywistości alternatywnych oponuje Seo-Young Chu w rozprawie *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Przywołując właśnie utwór Dicka, Chu podkreśla, jak istotną rolę w mimetycznym uwierzytelnianiu powieściowej rzeczywistości odgrywa rozbudowana ekspozycja kwestii praw androidów⁹ i ich niezwykła „inter-podmiotowość”¹⁰, ujawniająca się w balansowaniu między empiriami androidalnymi i ludzkimi afektami. Zdaniem badacza science fiction jako gatunek wykształciło formy „realizmu wysokiej intensywności”, którego nie zdołamy uchwycić z pomocą tradycyjnych form reprezentacji, a jednocześnie nie możemy podważać jego wartości mimetycznej¹¹. „Androidalny mimetyzm” ujawniały się w sekwencjach, w których egzystencja androidów zderza się z formami organizacji społecznej mimetycznie przeniesionymi do powieści ze świata zewnętrznego, a także gdy środowisko androidów, wraz z ich historią, obyczajami i językiem, porządkowane jest przez Dicka według konsekwentnie opracowanego systemu egzomimetycznego.

Podobnie jak w *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* na granicy między kategoriami mimetycznymi i egzomimetycznymi organizowane są reprezentacje rzeczywistości w powieści graficznej *Vision* Toma Kinga i Gabriela Hernandeza Walty. Niniejszy artykuł stanowi próbę prześledzenia związków między tymi dwoma kategoriami, ujawniających się każdorazowo, gdy tytułowy bohater próbuje humanizować własną obecność pośród ludzi, jak również we fragmentach, w których King opisuje powszednie zwyczaje, rutyny i kulturę Visionów jako osobnej, „synteoidalnej” warstwy społeczeństwa przedmieść komiksowego Fairfax. Przedrostek „androidalny” przechodzi w tych badaniach we frazę „synteoidalny” ze względu na określony przez genzę Visiona status ontologiczny postaci, na którego przybliżeniu skupiają się kolejne ustępy artykułu.

W monografii *The Posthuman Body in Superhero Comics*¹² Scott Jeffrey uważa, że główny nurt komiksowych narracji o superbohaterach w znacznej części wypełniają narracje o postczłowieku. Wszystkie postaci, których superbohaterstwo opiera się na koncepcie obdarzenia człowieka nadnaturalnymi zdolnościami, możemy określić mianem postludzi. Sprawa nieco się komplikuje w przypadku najbardziej spopularyzowanych charakterów z uniwersum DC. Zdolności Batmana to raczej kwestia treningu niż obdarowania talentami, Superman pozostaje człękkształtnym przybyszem z planety Krypton, a większość członków korpusu Zielonych Latarni to strażnicy z odległych galaktyk. Wśród postaci Marvela znajdziemy znacznie więcej postludzi, choć tu także należy wprowadzić podstawowe rozróżnienia oparte na zakresie terminu *posthuman*. Thor jest przecież nordyckim

⁹ S.Y. Chu, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*, Harvard 2010, s. 72.

¹⁰ *Ibidem*, s. 55.

¹¹ *Ibidem*, s. 9.

¹² S. Jeffrey, *The Posthuman Body in Superhero Comics*, London 2016, s. 13.

bogiem, a Daredevil, podobnie jak Batman, swoje zdolności zawdzięcza treningom i wyczulonym zmysłom. W ramy definicji postczłowieka idealnie wpisują się natomiast Kapitan Ameryka — superżołnierz obdarzony nadludzką siłą w wyniku wojskowego eksperymentu; Spider-Man — nastolatek, który superbohaterską transgresję zawdzięcza ukąszeniu przez radioaktywnego pająka; Hulk — profesor fizyki, komiksowy doktor Jekyll, zmieniający się w zieloną bestię w wyniku napromieniowania wiązkami gamma. Marvel wprowadza też całe drużyny bohaterów *posthuman*, na czele z Fantastyczną Czwórką i mutantami zgrupowanymi kolejno w zespołach X-Men, New-Mutants, X-Force i X-Factor. Obok wymienionych postludzi dwaj amerykańscy monopolisci komiksu *superhero* wprowadzają do obiegu kulturowego licznych bohaterów *transhuman*, począwszy od Cyborga z Teen Titans, zasilającego później szeregi Ligi Sprawiedliwych, a na Iron Manie skończywszy. Rzadko zastanawiamy się nad genezą cyborgizacji Tony’ego Starka, a przecież Iron Man to człowiek funkcjonujący jedynie dzięki mocy, za której pośrednictwem jego organizm został sprzężony z robotyczną zbroją.

Wśród najbardziej rozpoznawalnych bohaterów uniwersum Marvela, spopularyzowanych przede wszystkim dzięki filmowym adaptacjom *Marvel Cinematic Universe* (MCU), odnajdujemy postać pokonującą drogę przeciwną do tej, która przypadła Spider-Manowi czy Bruce’owi Banner’owi. Podczas gdy w przypadku tych dwóch postaci ukazana zostaje transgresja człowieka w *posthuman*, Vision — bo o nim mowa — działa przeciwnie: jako android dąży do humanizacji własnej egzystencji. Po raz pierwszy zostaje wprowadzony do uniwersum już w roku 1968, na łamach 57 zeszytu serii „Avengers”, pisanej ówczesnie przez Roya Thomasa. Była to swego rodzaju reinkarnacja bohatera, który pod tym samym imieniem występował niemal trzy dekady wcześniej na łamach „Marvel Mystery Comics”. Thomas chciał w serii o mścicielach wykorzystać pierwotne wcielenie Visiona, jednak redaktor Stan Lee polecił scenarzyście wskreszenie bohatera w współczesniejszej wersji — androida antagonisty¹³. Nowy Vision potrzebował więc nowej genezy. Thomas przedstawił go jako humanoidalnego robota, stworzonego na fizyczny wzór Human Torcha i powołanego do życia przez innego samodoskonającego się androida — Ultrona, jednego z głównych przeciwników Avengers. Vision zostaje unieszkodliwiony przez mścicieli, a następnie reaktywowany przez Tony’ego Starka za pomocą duplikacji umysłu Wonder Mana.

Właśnie ta skomplikowana geneza nastęrcza problemów w klasyfikacji robotycznego statusu bohatera. W swojej monografii podkreśla to także Scott Jeffrey¹⁴. Z jednej strony Vision jest androidem, z drugiej, przez fizyczny wzorzec Human Torcha i kopię świadomości Wonder Mana, można określać go mianem quasi-cyborga. Twórca postaci, Roy Thomas, zaproponował kolejny robotyczny synonim, nazywając Visiona syntezoidem. W tej formule zawierałby się syntetycz-

¹³ K. Walker, *Shattered Dreams: Vision and Scarlet Witch*, „Back Issue!” 2010, nr 45, s. 59.

¹⁴ S. Jeffrey, *op. cit.*, s. 144–147.

ny status bytu bohatera, mechanicznego humanoida o ludzkim umyśle. Sam termin „syntezoid” nie został jeszcze wprowadzony w rejestr badań nad kulturą popularną, nie znajdziemy go również w słownikach i encyklopediach gatunku, jako że określa byt tylko tego jednego bohatera. Od cyborga odróżnia go fakt, że został skonstruowany od podstaw, a choć jest zasilany przez duplikację świadomości człowieka, pozostaje robotem. Z tego samego powodu nie jest jedynie androidem — jego działaniami zarządza nie system operacyjny, a niemal zupełnie autonomiczna świadomość. Oczywiście nie doszło do transplantacji mózgu Wonder Mana, jego ludzka świadomość została jedynie skopiowana i wgrana do systemu operacyjnego Visiona. Gdyby pokusić się o definicję operacyjną, należałoby określić Visiona humanoidalnym robotem o mechanicznej fizyczności, a jednocześnie organicznej świadomości. Na drodze ku najnowszym przygodom zawartym w imprintach „Marvel Now” i „All-New, All-Different” Vision będzie wielokrotnie rozmontowywany, reaktywowany, przeniesie się do drużyny West-Coast Avengers, kilkakrotnie zmierzy się też ze swym konstruktorem. W późniejszych seriach zostanie mężem Scarlett Witch, która z pomocą magii obdarzy go potomstwem. Po tragicznej stracie synów rozejdzie się z ukochaną wiedźmą. Jak głosi słynne komiksowe *bon mot*, w tym czasie uratuje ziemię i ludzkość aż 37 razy. Losy bohatera, modelowane przez zespół pisarzy, rozciągające się na wiele zeszytów „Avengers”, przewijające się także w innych marvelowskich seriach, są niezwykle zawile, a jednocześnie nie aż tak kluczowe dla niniejszych rozważań, jako że ogromna część scenarzystów kładła emfazę na robotyczny charakter Visiona, marginalizując problem humanizacji bohatera. Naturalnie przed zwrotem postantropocentrycznym w humanistycznym dyskursie komiksowych scenarzystów nie zajmowała perspektywa ucłowieczenia syntezoida, sympatię i powodzenie u fanów zapewniała mu właśnie cyfrowa odmienność względem reszty mścicieli.

Do roku 2015 Vision otrzymywał jedynie miniserie, trade’y okolicznościowe, które kończyły się przeważnie na trzech, czterech zeszytach. *Reeboot* związany z epickimi *Secret Wars* wprowadził jednak liczne zmiany w uniwersum Marvela, wykasował kilka równoległych rzeczywistości, kilka innych połączył, stworzył nowe timeline’y, wyzerował legendarne serie, kilka zamknął, innym pozwolił wystartować z zupełnie nowatorskimi koncepcjami na poprowadzenie dalszych losów znanych bohaterów. W ten sposób scenarzysta Tom King, z pomocą rysownika Gabriela Hernandeza Walty, otwiera nowy rozdział w dziejach Visiona, który pod jego piórem otrzymuje solową dwunastozeszytową serię. *Vision* Kinga, wychodzący w latach 2015–2016, nagrodzony Eisnerem, a więc komiksowym Oscarem, już trzy lata po wydaniu ostatniego numeru zostanie zebrany w jednym obszernym tomie i wydany na zasadach powieści graficznej. Polskie tłumaczenie ukazało się zaskakująco szybko, bo również trzy lata po amerykańskiej premierze ostatniego zeszytu. Do dziś jest to jedna z najbardziej ambitnych, a jednocześnie najlepiej przyjętych krytycznie serii Marvela w XXI wieku.

King przedstawia historię alternatywną względem rozwiązań, jakie przyniósł *reboot* uniwersum w „Secret Wars”, jednocześnie mogącą się zdarzyć na długo po wydarzeniach znanych z ostatnich części MCU. Choć na *background* solowej serii składają się wątki dotyczące rzeczywistej komiksowej biografii syntezoida, na potrzeby swojej serii King zawiesza *timeline* płynący w równoległe wydawanych seriach zawierających przygody Visiona, co pozwala na stworzenie zamkniętej w sobie, autonomicznej fabuły.

Na przedmieścia Fairfax w stanie Virginia wprowadza się rodzina syntezoidów: Vision wraz z żoną Virginią, skonstruowaną na wzór Scarlett Witch, a także dziećmi — bliźniakami Vinem i Viv. Robotyczna familia na próżno stara się o akceptację sąsiadów, próbując zaadaptować się do realiów życia amerykańskiej klasy średniej. Głowa rodziny musi zaakceptować nową, biurową posadę, małżonka odnaleźć się w sąsiedzkich napięciach, a dzieciaki znaleźć akceptację wśród szkolnych rówieśników. Krótko po przeprowadzce dochodzi do wypadku, który zaważy na dalszych losach syntezoidów. W czasie ataku na dom Visionów Virginia zabija Ponurego Żniwiarza¹⁵, który poważnie uszkadza Viv. W obawie przed gniewem męża Virginia zakupuje zwłoki złoicy w ogrodzie. Prawda wychodzi jednak na jaw, co pogarsza małżeńskie relacje syntezoidów. Tymczasem szkolny konflikt między Vinem a jednym z kolegów z klasy siostry doprowadza do tragedii. Virginia udaje się do domu chłopaka, w obronie własnej uśmierca jego ojca, który wcześniej, próbując strzelić do syntezoidki, śmiertelnie rani syna. W międzyczasie opiekunka pierwszej żony Visiona doznaje wizji, według której bohater odwróci się od Avengers, wypełni misję powierzoną mu przed laty przez Ultrona i zabije kompanów. Avengersi wysyłają na przeszpiegi Victora Manchę, przybranego brata Visiona, który ma za zadanie wy badać sytuację w domu syntezoidów. W ten sposób dowiadują się o serii zagadkowych śmierci, w których swoje metalowe palce mieliby maczać Visionowie. W wyniku ujawnienia się ciemnej strony oprogramowania Manchy i odkrycia spisku Avengers przez Vina Victor uśmierca swojego bratanka. Targany zemstą Vision udaje się do więzienia, w którym umieszczono Victora. Planuje go zabić, jednak na jego drodze stają Avengers. Virginia orientuje się, że męża nie da się powstrzymać, a chęć pomszczenia syna może doprowadzić do spełnienia przepowiedni. W akcie poświęcenia uprzedza męża i sama odbiera życie szwagrowi. Zgłasza się następnie do prowadzącego śledztwo detektywa i przyznaje do winy, wiedząc, że gdyby podejrzenia padły na oboje małżonków, przywrócona do działania Viv pozostałaby bez opieki. W ostatniej scenie komiksu, tonąc w objęciach męża, popełnia samobójstwo, wypijając wodę, co doprowadza do zwarcia w jej systemie.

Splot wydarzeń jest bardzo zawiły, ugruntowany w kontekstach związanych z przeszłością bohatera, co naturalne dla serii superbohaterskich. Jednocześnie

¹⁵ Pomniejszy marvelowski czarny charakter. Brat Wonder Mana, którego kopia świadomości pozwoliła na zaprogramowanie Visiona. Ponury Żniwiarz nie akceptuje jednak „nowej” rodziny, pozostaje niegroźnym antagonistą tytułowego bohatera serii.

scenariusz został rozpisany na tyle precyzyjnie, by wszystkie zawarte w nim wydarzenia można było odczytać bez sięgania do komiksowej biografii Visiona czy przeszłych serii składających się na to uniwersum. Kingowi udało się stworzyć narrację wystarczająco autonomiczną, aby *trade* ten mógł funkcjonować również na zasadach powieści graficznej. Przedstawienie Visiona po raz pierwszy w tak mocnej izolacji względem reszty Avengersów pozwala scenarzyście zredukować figury i gesty charakterystyczne dla konwencji *superhero*, stworzyć dzieło dużo głębsze na poziomie socjologicznego zaangażowania i rewizji afektywnych kryzysów współczesności. Szkatułkowa fabuła jest tutaj jedynie pretekstem do rozpisania posthumanistycznej narracji, całkowicie nowatorskiej w rejestrze komiksów superbohaterskich.

Mimetyzm *Visiona* rozgrywa się na dwóch w pewien sposób autonomicznych, a jednak naturalnie przenikających się płaszczyznach. Z jednej strony mamy upodabnianie rzeczywistości przedstawionej do realistycznego, poniekąd obiektywnego mikrokosmosu amerykańskich przedmieść. To ujęcie zakładałoby mimetyczne przeniesienie do komiksowej rzeczywistości społecznych, politycznych i kulturowych reprezentacji właściwych dla socjologicznego portretu amerykańskiej klasy średniej. Z drugiej strony King wiele miejsca poświęca egzomimetycznym próbom nakreślenia obyczajowego portretu samej rodziny syntezoidów. Na tej płaszczyźnie organizowana jest również narracja o syntezoidalnych zwyczajach bohaterów, dookreślająca ich status ontologiczny.

Ujęcie pierwsze, zakładające dążenie do odwzorowania socjologicznej perspektywy fabularnego tła, mimetycznego przedstawienia społeczności otaczającej bohaterów, regulacji ich współegzystowania z sąsiadami z Fairfax, wcale nie jest tak oczywiste i naturalne dla konwencji rządzących głównym nurtem. W większości narracji funkcjonujących w obiegu superbohaterskim ludzie nieobdarzeni specjalnymi zdolnościami czy też nienależący do najbliższego otoczenia protagonistów — wyłączamy z tej klasyfikacji rodziny i życiowych partnerów bohaterów — przedstawiani są często jako plastyczna masa, niema, antyindywidualistyczna, pozbawiona rysów psychologicznych. Niekiedy stanowią jedynie ożywiony element plenerów, w których rozgrywa się akcja komiksowych opowieści. Innym razem — najczęściej w epickich crossoverach — gdy przedstawione wydarzenia odbywają się w kosmosie czy na granicy alternatywnych wymiarów, w ogóle nie uświadczymy ich obecności na kadrach, mimo że to o ich egzystencję toczy się ostateczna rozgrywka. Supermanowi nie zdarza się ratować konkretnych istnień, zawsze są to po prostu obywatele Metropolis. Podobnie w przypadku Batmana i mieszkańców Gotham. W tej perspektywie u Kinga dochodzi do pewnego rewolucyjnego przesunięcia. Poznajemy sąsiadów Visionów, pośrednika kredytowego George'a i jego małżonkę Norę, pracującą od lat w kadrach kancelarii prawniczej, Sama Waxmana, dyrektora liceum im. Alexandra Hamiltona, w końcu rówieśników Vina i Viv uczęszczających wraz z nimi do tej placówki. Podążając śladem Virginii, trafiamy do domu jednego z tych uczniów; King wprowadza do

akcji jego ojca, weterana wojennego, przedstawiając równolegle trudną sytuację rodzinną Kinzkych, którą jeszcze mocniej skomplikuje pojawienie się w ich otoczeniu rodziny syntezoidów.

Podczas gdy większość superbohaterskich narracji marginalizuje perspektywę wydawania sądów społecznych, traktując ludzi jako nieruchomy element rzeczywistości ratowanej przez protagonistów, King sięga po błyskotliwe, lapidarne komentarze socjologiczne, wzbogacające polityczną kontekstualizację świata przedstawionego, jednocześnie wznagające wrażenie zaangażowania narratora. Już na pierwszych kartach, przedstawiając tradycyjną, amerykańską wizytę powitalną George'a i Nory w domostwie robotycznych sąsiadów, King pisze:

Niewielu sąsiadów pochodziło z tych okolic. Tuż po studiach lądowali w stolicy i pracowali dla kongresu lub prezydenta, niczego nie wytwarzali, żyli powietrzem. [...] Rosnące rachunki wymuszały porzucenie rządowych posadek. Zmieniali się w lobbystów, prawników i menedżerów. Przeprowadzali się na przedmieścia, bo tam lepsze szkoły¹⁶.

Mimetyczne urealnienie rzeczywistości przedstawionej, próba wyjścia poza ramy konwencji w kierunku tekstu kultury bardziej zaangażowanego społecznie, wreszcie obiektywne ukazanie codzienności klasy średniej amerykańskich przedmieść odgrywają symptomatyczną rolę zobiektywizowanego tła adaptacji *Vision*ów do „normalnego życia”. Bez tego uwierzytelnienia otoczenia bohaterów nie byłoby mowy o egzomimetycznym ukazaniu istnienia syntezoidów na tle mimetycznych reprezentacji społecznych, które staje się właściwie główną osią narracji, odsuwając wszystkie zwroty fabularne i intrygi na plan pretekstów.

Adaptacja do owego „normalnego życia”, utożsamianego tu z egzystencją obywateli Fairfax, została przez Kinga rozegrana na podstawie nieustannego ścierania się dwóch przeciwstawnych porządków: egzomimetycznego, ukazującego robotyczną warstwę funkcjonowania syntezoidów, z porządkiem mimetycznym, prezentującym powszedniość, w którą próbują wpasować się bohaterowie. *Vision*owie starają się „nauczyć” normalności, obserwując otoczenie, a jednocześnie w narracji wyostrzone zostają naturalne ograniczenia humanizacji, wynikające z syntezoidalnego charakteru ich bytu. Trudności te zostają obarczone przez scenarzystę najmocniejszą emfazą, gdy mowa o adaptacji *Viv* i *Vina* do warunków funkcjonowania wśród szkolnych rówieśników. *Vision* prosi swe dzieci, aby unikały latania do szkoły, wybierając bardziej pospolite środki transportu, choć zdaje sobie sprawę, że stawiając na pierwszą metodę, uniknęłyby spóźnień na poranne lekcje. Ucząc się do egzaminów, mają starać się dezaktywować zdolność swych procesorów do błyskawicznego przeszukiwania baz danych, aby w ten sposób nie wzbudzać podejrzeń profesorów i współuczniów zbyt dobrymi wynikami. Małżonkowie także starają się dostosować. Ich obudowy nie są przystosowane do spożywania pokarmów i płynów. Mimo to, udając się do restauracji na rodzinny obiad, zamawiają u kelnera wybrane pozycje z menu, uiszczają rachunek, prosząc

¹⁶ T. King, G. Hernandez Walta, M. Walsh, *Vision*, przeł. M. Szpak, Warszawa 2019, s. 4.

jednocześnie, by kuchnia nie wydawała im dań. Po odczekaniu stosownego czasu, który ich zdaniem wystarczyłby ludziom na zjedzenie posiłku, opuszczają lokal.

Osobną perspektywę tworzą kwestie budowania relacji między członkami rodziny Visionów, pielęgnowanie więzi między domownikami, udoskonalane również dzięki obserwacji otoczenia. Vision stara się wypełniać obowiązki politycznego doradcy, co wiąże się z papierkową robotą, którą mógłby przyspieszyć, wgrzywając dane do swojego wewnętrznego systemu. Po powrocie do domu próbuje się zrelaksować, udaje się na popołudniową drzemkę, choć syntezoidom nie zostało zaprogramowane zmęczenie. Virginia stara się odgrywać rolę pani domu, małżonki i matki interesującej się postęпами w szkole swych pociech. Ku swojemu rozczarowaniu w czasie rodzinnych dyskusji przy stole zauważa, że szkolne perypetie dzieci w ogóle jej nie zajmują, pożycie staje się — jakkolwiek ironicznie brzmi to w przypadku androidów — mechaniczne, a miłość, którą darzy małżonka, wydaje się jedynie potrzebą spełnienia obowiązku, jaki ten zaprogramował w niej jako konstruktor. Do czasu bowiem, podobnie jak androidy Dicka, syntezoidy Kinga szybko uczą się ludzkich uczuć, emocji i afektów.

„Syntezoidalny mimetyzm”, jako próba odwzorowania przez Kinga rytmu codziennej egzystencji robota, ujawnia się także tam, gdzie mowa o czynnościach, których bohaterowie nie mogą wyeliminować, a które nigdy nie pozwolą na ostateczną humanizację ich istnienia. Co prawda, podobnie jak ludzie, również syntezoidy zasypiają, jednak w nocy nie śnią, a jedynie podłączają swe procesory do baz ładowania w celu uaktualnienia systemów i wyczyszczenia pamięci ze zbędnych informacji.

Najciekawsze jednak pozostają rozważania Visionów nad komunikacyjnymi możliwościami ludzkiego języka i nieufność syntezoidów wobec tegoż kodu. Gdy o sąsiadach częstujących Visionów powitalnymi ciastkami Virginia mówi, że „wydawali się uprzejmi”, Vision poprawia ją, twierdząc, że to słowo zupełnie nieadekwatne i wypadałoby raczej powiedzieć, że „wydawali się mili”:

„Uprzejmość” jest pozbawiona ironii. Zdawać się „uprzejmym” sugeruje, że istnieje możliwość bycia nieuprzejmym albo nawet okrutnym. Tymczasem „miły”, dzięki swojemu ironicznemu zabarwieniu, może być interpretowany na różne sposoby. „Wydawali się mili” może oznaczać zarówno, że byli mili, jak i że tacy nie byli¹⁷.

Virginia odpowiada, że w takim wypadku fraza ta jest zupełnie pozbawiona znaczenia, na co małżonek odpowiada: „Oczywiście. Wygłaszanie prawd pozbawionych znaczenia to najważniejsza misja ludzkości”¹⁸. Visionowie używają zatem zestawu znaczeń, który — korzystając z terminologii Foucaulta — określilibyśmy dyskursem ludzkiej mowy. Syntezoidy Kinga testują komunikacyjne szablony, każdorazowo udoskonalając kod, doprecyzowując komunikat. Ten syntezoidalny postjęzyk, wytwarzany w procesie artykulacji świadomości Visionów,

¹⁷ *Ibidem*, s. 9.

¹⁸ *Ibidem*.

byłby być może tym kodem, który w swojej pracy *The Future of Post-Human Language*¹⁹ próbuje teoretyzować Peter Baofu, autor prawdopodobnie pierwszej monografii poświęconej wyrokowaniu o posthumanistycznych ścieżkach dalszego rozwoju najdonioślejszego wynalazku ludzkości. Syntezoidy dokonują percepcji rzeczywistości zgodnie z możliwościami i ograniczeniami, jakie niesie z sobą zamknięcie w blaszanej zbroi, automatyzacja zmysłów, a przede wszystkim świadomość osobności, bycia zbudowanym, a nie poczętym. Poznają człowieka głównie przez język, a właściwie dyskurs, w którym wyraża się ludzka samoświadomość egzystencjalna.

W ostatniej partii przywołanego dialogu między Visionem i Virginią tytułowy bohater przekazuje małżonce najbardziej lapidarną receptę na ich humanizację, gdy ta pyta o sens ich adaptacyjnej misji: „Logiczne postępowanie w określonym celu to jedna z form tyranii. Tego chciał mój twórca. Ultron. Absurdalne działania w nieosiągalnych celach to forma wolności. Moja wizja przyszłości. Naszej przyszłości”²⁰. W narracji Kinga to właśnie świadoma rezygnacja z syntezoidalnej mocy, jaką dysponują Visionowie, próba nauczania się przez nich popełniania błędów, spontaniczności podejmowania złych decyzji pozwalają zbliżyć się do upragnionej formy społecznej koegzystencji. Ludzkie istnienie to dla nich istnienie niedoskonałe, ułomne, wiecznie nieprzystosowane. Taki jest świat zewnętrzny obserwowany oczami syntezoidów, a King, jak nikt przed nim w uniwersum Marvela, umiejętnie sprzęga narrację z powidokami syntezoidalnej percepcji bohaterów. Syntezoidy Kinga widzą w nas więcej niż my sami, są zdolni do wydawania celniejszych, bo chłodnych i pozbawionych afektów, sądów socjologicznych, pozostają świadomi odpowiedzialności, do jakich prowadzi wyłamanie się z porządku społecznego. King organizuje zupełnie świeżą panoramę socjologiczną amerykańskich przedmieść, opierając się na zestawieniu z sobą mimetycznie projektowanych społecznych reprezentacji powieściowego Fairfax z niezwykle konsekwentnym, egzomimetycznym projektem ukazania skomplikowanej powszedniości aklimatyzującego się do nowej rzeczywistości postczłowieka. Trudno wyrokować, którego ze składników w reprezentacjach rzeczywistości *Visiona* więcej: egzomimetyzmu, warunkującego przedstawienie tła akcji i powiązanie bohaterów familijnymi koneksjami, czy raczej egzomimetycznych prób dookreślenia statusu ontologicznego Visionów.

W terminie „syntezoid”, stworzonym przez Roya Thomasa, zawiera się istota syntetycznego połączenia tego, co w bohaterze organiczne i mechaniczne. Na tej samej zasadzie „syntezoidalny mimetyzm” łączy reprezentacje rzeczywistości społecznej i androidalnej. Nowatorskość zabiegu Kinga polega na zaprzęgnięciu bohaterów, pozornie pozbawionych ludzkich cech, w tryby maszyny zwanej życiem. Nie bez powodu jeden z najciekawszych branżowych tekstów poświęco-

¹⁹ P. Baofu, *The Future of Post-Human Language: A Preface to a New Theory of Structure, Context, and Learning*, Cambridge 2009.

²⁰ T. King, G. Hernandez Walta, M. Walsh, *op. cit.*, s. 10.

nych serii jego autor Matt Attenasio zatytułował *An Exploration of Life in Tom King's VISION*²¹. Ostatecznie Visionowie dokonują humanizacji swoich procesorów, wybierając wartości, które nie zawsze przyświecają ludziom z krwi i kości — sprawiedliwość i rodzinę. Zakończenie to, jako głęboki egzystencjalny sąd nad kondycją etyczną postczłowieka, jednocześnie podważa przeswiadczenie konserwatywnych krytyków, którzy w tekstach kultury uwikłanych w posthumanizm widzą zagrożenie dla etyki kultury i jej moralnej aksjologii.

Bibliografia

Teksty

King T., Hernandez Walta G., Walsh M., *Vision*, przeł. M. Szpak, Egmont, Warszawa 2019.

Opracowania

- Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
- Baofu P., *The Future of Post-Human Language: A Preface to a New Theory of Structure, Context, and Learning*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2009.
- Chu S.Y., *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*, Harvard University Press, Harvard 2010.
- Ettinger R., *Man into Superman: The Startling Potential of Human Evolution — And How to Be Part of It*, Ria University Press, Ann Arbor 2005.
- FM-2030, *Are You a Transhuman? Monitoring and Stimulating Your Personal Rate of Growth in a Rapidly Changing World*, Warner Books, New York 1989.
- Haraway D., *A Cyborg Manifesto*, „Socialist Review” 1985, nr 80, s. 65–108.
- Jeffrey S., *The Posthuman Body in Superhero Comics*, Palgrave Macmillan, London 2016.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997.
- Trębicki G., *Fantasy — ewolucja gatunku*, Universitas, Kraków 2007.
- Walker K., *Shattered Dreams: Vision and Scarlet Witch*, „Back Issue!” 2010, nr 45, s. 59–66.
- Zgorzelski A., *SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego*, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 141–157.

Źródła internetowe

Attenasio M., *An Exploration of Life in Tom King's VISION*, ComicsVerse LLC, <https://bit.ly/3BoXXfZ> (dostęp: 9.05.2020).

²¹ M. Attenasio, *An Exploration of Life in Tom King's VISION*, ComicsVerse LLC, <https://bit.ly/3BoXXfZ> (dostęp: 9.05.2020).

Posthumanism and “Synthesoid Mimeticism” in the Comic Book *Vision* by Tom King and Gabriel Hernandez Walta

Summary

Cultural texts on the subject of posthuman can be found long before the post-anthropocentric turn in humanistic research. Literary explanations of posthumanism have entered the conventional canon not only in terms of the science-fiction classics. However, a different line follows the tradition of presenting posthumanist existence in the comic book medium. Scott Jeffrey accurately notes that most comic superheroes are post- or trans-human. Therefore, the transgression of human existence into a posthumanoid being is presented. However, in the case of the less culturally recognizable character of Vision, a synthesoid from the Marvel’s Avengers team, combining the body of the android and human consciousness, the vector of transgression is reversed. This article is an attempt to analyze the way the humanization process of this hero is narrative in the Vision series of screenwriter Tom King and cartoonist Gabriel Hernandez Walta. On the one hand, King mimetic reproduces the sociological panorama of American suburbs, showing the process of adaptation of the synthesoid family to the realities of full-time work and neighborly intercourse, on the other, he emphasizes the robotic limits of Vision humanization. Ultimately, the narrative line follows the cracks between these two plans, allowing King to present, with the help of inhuman heroes, one of the most human stories in the Marvel superhero universe.

Michał Pick

ORCID: 0000-0001-9599-0825

Uniwersytet Wrocławski

Poetyka wideoklipu muzycznego

Słowa kluczowe: wideoklip muzyczny, teledysk, wideo, klip, poetyka

Keywords: music video, video, clip, poetics

Wideoklip jako odrębny gatunek sztuk audiowizualnych jest stosunkowo młodym zjawiskiem, choć wskazanie momentu, jaki można by arbitralnie uznać za jego narodziny, jest zadaniem niezwykle trudnym. To forma muzyczno-filmowa, która od początku swojego istnienia stale ewoluowała i ewoluuje nadal wraz z postępem technologicznym oraz wynikającymi z niego dobrodziejstwami. Jest przy tym bezpośrednio związana z rozwojem kinematografii, telewizji i — nieco późniejszych — programów muzycznych, w których emitowano, pełniące początkowo głównie funkcję promocyjną, klipy.

Niełatwe do ustalenia zdaje się nawet znaczenie terminu „wideoklip”. Specjalistyczna literatura posługuje się w znacznej mierze podobnymi definicjami, które zebrane w *Słowniku wyrazów obcych* tworzą następujące hasło: „kilkuminutowy program TV zrealizowany na temat piosenki, stanowiącej jego warstwę dźwiękową”¹. Analogiczną definicję proponuje popularna internetowa encyklopedia, utożsamiająca wideoklip z „formą sztuki filmowej w połączeniu z utworem muzycznym, inspirowaną filmem reklamowym. Z reguły jego fabuła nawiązuje do tematu utworu. Rozpowszechniony od początku lat 80., m.in. za sprawą amerykańskiej telewizji muzycznej MTV”². Na gruncie polskim pierwszą próbę zdefiniowania interesującego nas tu pojęcia podjęła teoretyk filmowa Grażyna Stachówna, która wideoklip potraktowała jak określenie synonimiczne teledysku, pisząc: „Wideoklip lub teledysk — krótki program telewizyjny zarejestrowany metodą

¹ W. Kopaliński, *Wideoklip*, [hasło w:] *idem, Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 2000, s. 537.

² *Wideoklip*, Wikipedia, <https://bit.ly/3eCsgpo> (dostęp: 8.09.2020).

wideo na taśmie magnetycznej, będący wizualnym, zamkniętym dramaturgicznie zobrazowaniem jakiegoś utworu muzycznego, najczęściej piosenki”³. Własną propozycję podał także Marek Nalikowski: „[wideoklip] to krótki film muzyczny, będący ilustracją piosenki i reklamą płyty, z której ona pochodzi [...]. Klip to obraz, który jest echem muzyki”⁴. Bardziej kompleksową próbę zdefiniowania kłopotliwego terminu podjął Piotr Zawojski w książce *Elektroniczne obrazy*, tak pisząc o tym gatunku: „Wideoklip to oryginalny produkt telewizyjnego medium, zarazem stanowiący formę kolażową złożoną z elementów najrozmaitszej proveniencji. Mieszanka elementów wywodzących się z tradycji filmu, muzyki, plastyki, pantomimy, teatru, estrady [...]”⁵.

Już na wstępie musimy zauważyć silne związki czy nawet programowe „uzależnienie” wideoklipu od innych gałęzi sztuki, należy tym samym wskazać na jego polisemiotyczny charakter i wysoką intertekstualność. Z pomocą w próbie terminologicznego uściślenia przychodzi nam również *Słownik terminów filmowych*, w którym znajdziemy następującą definicję:

Wideoklip to krótki utwór telewizyjny zrealizowany przy użyciu nowoczesnych technik elektronicznej rejestracji i montażu, często z wykorzystaniem efektów wizualnych i dźwiękowych, produkowany z myślą o promocji piosenki, nagrania płytowego, wykonawcy czy filmu⁶.

W literaturze obcojęzycznej zaś szczególną popularnością cieszy się opracowanie Marshy Kinder. Oprócz autorskiej propozycji typologii wideoklipów badaczka zaproponowała także własną charakterystykę tego gatunku, tłumacząc go jako „formę rozszerzenia unikalnych możliwości estetycznych awangardy wcześniej ograniczonych do tworzenia filmów niezależnych i video-artu. To nowa kombinacja muzyki i obrazów, redefiniująca relacje audiowizualne w mediach masowych [...]”⁷. Sedna sprawy dotyka w moim przekonaniu Urszula Jarecka, która sięga do etymologii nazwy „wideoklip”, wskazując przy okazji na jej dwuczłonowość:

Wideoklip to zrost dwóch słów: pochodzącego z łaciny *video* (widzę) i angielskiego wieloznacznego rzeczownika *clip*. *Clip* może być przyborem do łączenia rzeczy albo fragmentem większej całości — wycinkiem np. z filmu, czynnością łączenia lub cięcia — dopasowywania, jakiejś modyfikacji funkcjonalnej, przysposobienia, przystosowania, a także krótkim, szybkim ciosem i gwałtownym ruchem⁸.

To etymologiczne wyjaśnienie daje nam podstawę do rozumienia wideoklipu jako połączenia „wideo” (nagrania sekwencji obrazów dokonanego techniką elektroniczną, pozwalającą na jego natychmiastowe przetwarzanie i transmitowa-

³ G. Stachówna, *O wideoklipach*, „Powiększenie” 1987, nr 3–4, s. 166.

⁴ M. Nalikowski, *Estetyka wideoklipu*, „Akcent” 1991, nr 1, s. 178.

⁵ P. Zawojski, *Elektroniczne obrazy*. *Między sztuką a technologią*, Kielce 2000, s. 51.

⁶ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 322.

⁷ M. Kinder, *Teledyski a widz: telewizja, ideologia i marzenia senne*, „Przekazy i Opinie” 1988, nr 1–2, s. 95.

⁸ U. Jarecka, *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999, s. 110.

nie) i „klipu” (krótkiego filmu bądź jego fragmentów, łączonych w większą całość na zasadzie wizualnej mozaiki). Jak więc widzimy, „w i d e o k l i p” jest pojęciem bardzo szerokim. W takim ujęciu jest nim zarówno reklama, spot wyborczy, jak i krótkie formy sztuki filmowej stworzone „techniką klipową”⁹, charakteryzujące się fragmentarycznością, często nielinearną budową, która służy realizacji estetyki powtórzeń i z(a)nikania¹⁰. Dlatego też w polskiej literaturze częściej spotykanym terminem na określenie tego, co zachodni badacze zwykli nazywać *music video*, jest „teledysk”, konotujący połączenie ruchomego obrazu z utworem muzycznym. W definicjach podkreśla się często związek teledysku z filmem reklamowym, wskazując tym samym na prymarną funkcję promocyjną teledysków¹¹.

Zważywszy na zaznaczane niemal we wszystkich definicjach gatunkowe zróżnicowanie, przystępując do analizy wideoklipu, musimy zdawać sobie sprawę z tego, że jest on właściwie artystycznym kolażem stworzonym z wielu form. Jarecka wideoklip nazywa nawet „koktajlem konwencji, gatunków i stylów”, podkreślając jego

współbrzmienie, harmonijną syntezę, integrację niejednorodnych składników przekazu: muzyki, słowa, obrazu filmowego oraz tego, co niesie ze sobą osadzenie w kontekście — w MTV i innych telewizjach muzycznych¹², stanowiących znakomite przykłady neo-telewizji, świadectwa rozwoju epoki multimedialnej¹³.

Pojawiający się w tym miejscu termin „multimedium”, na gruncie działań artystycznych rozumiany jako „widowisko operujące równocześnie środkami różnych dziedzin sztuki i różnymi formami przekazu: łączące muzykę, poezję, teatr, sztuki plastyczne oraz wyzyskujące środki techniczne filmu i telewizji”¹⁴, pozwala nam zastosować względem wideoklipu propozycje kategorii genologii multimedialnej Edwarda Balcerzana. Forma ta jawi się w tym ujęciu jako gatunek polimedialny¹⁵, balansujący na granicy dwóch proponowanych przez bada-

⁹ Także zwiastun filmowy, zwany również trailerem, jako osobny rodzaj przekazu.

¹⁰ Zob. np. P. Virilio, *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008 lub J. Baudrillard, *Gra resztkami*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996.

¹¹ Obydwa terminy, to jest „teledysk” i „wideoklip”, bywają używane zamiennie, jak chociażby w definicji Grażyny Stachówny. Polemiczny charakter ma natomiast artykuł Urszuli Jareckiej, co zostało zasygnalizowane już w jego tytule: *Od teledysku do wideoklipu*; tekst znalazł się w pracy zbiorowej *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, pod redakcją Maryli Hopfinger (Warszawa 2002). W niniejszym artykule „teledysk” traktuję jako pojęcie synonimiczne nie wideoklipu jako takiego, a interesującego mnie wideoklipu muzycznego, co w oparciu na przywołanych wcześniej definicjach zdaje się rozsądnym konsensusem.

¹² Cytowany fragment pochodzi z książki wydanej w roku 1999, wówczas (jeszcze) telewizje muzyczne, takie jak MTV, były podstawowym kontekstem dla wideoklipów, dzisiaj w to miejsce wstawilibyśmy raczej Internet.

¹³ U. Jarecka, *Świat wideoklipu...*, s. 101–102.

¹⁴ M. Głowiński *et al.*, *Słownik terminów literackich*, red. J. Stawiński, Wrocław 1998, s. 328.

¹⁵ Inaczej hybrydyczny. W wideoklipie między obrazem, dźwiękiem a słowem zachodzi stała współpraca, wszystkie te sfery nie tylko się przenikają, ale wręcz uzupełniają wzajemnie. W przy-

cza quasi-rodzajów: eseistycznego, charakteryzującego się refleksyjnością, która skłania do przyjęcia proponowanego punktu widzenia, mając w sobie coś z retoryki wychowawczej, i felietonowego, którego intencją jest eksploracja magazynu stereotypów i zabawa (często ironiczna) formą oraz gra znaków (w tym przypadku wizualnych)¹⁶.

Biorąc pod uwagę wymienione aspekty, powinniśmy zauważyć, że prawidłowy proces dekodowania teledysku, odczytanie go jako oryginalnego tekstu kultury popularnej, uzależnione jest od znajomości i wyodrębnienia technik, które warunkują jego swoistą poetykę. Są to techniki i metody powszechnie stosowane w kinematografii i innych sztukach wizualnych oraz audiowizualnych, których związek z wideoklipem wydaje się najbardziej oczywisty. W tym ujęciu poetykę wideoklipu muzycznego należałoby więc traktować jako zbiór swoistych cech o charakterze formalnym i estetycznym, warunkujących gatunkową odrębność i reguły organizacji elementów składowych interesującego nas tu medium.

Rozwijając zagadnienie poetyki wideoklipu i pisząc o jednostkach klipowej „gramatyki”, Jarecka wyróżnia takie komponenty, jak: rytmiczny montaż, kontrast planów, mnogie spowolnienia, zabawy ostrością, światłem i kątem, a także samą konwencją i gatunkami, wprowadzające elementy fabularyzowane, które powodują, że mamy do czynienia z artystycznym obrazem uzupełniającym nagranie muzyczne w sposób oryginalny i metaforyczny. Autorka przywoływanej tu monografii wskazuje także na pragmatyczne wykorzystanie osiągnięć fotografii (echa obrazowego, solaryzacji, fotomontażu, natężenia i nasycenia barw), którym Marek Hendrykowski w *Semiotyce ruchomych obrazów* przypisuje znaczenie psychologiczne, pisząc:

Złożona funkcja barwy w filmie nie daje się sprowadzić jedynie do mniej lub bardziej kompletnej reprodukcji barw świata zewnętrznego. Ukazujące się na ekranie zestawienia kolorystyczne, ich układy, zestroje, tonacje, dominanty itp., wywołują każdorazowo określony efekt optyczny i psychologiczny¹⁷.

Wymienione elementy nie tylko sugestywnie zwracają uwagę odbiorcy na ważniejsze fragmenty, ale nadają wideoklipowi płynności, współgrają z jego często nieliniarną budową czasowo-przestrzenną. To w końcu rytm jest czynnikiem decydującym o wrażeń integralności dzieła, wchodzi w sferę semiotyki przekazu kinematograficznego na równi z jego stroną wizualną. Jak podkreśla Hendrykowski: „Dźwięk tworzy integralny element kompozycji ruchu w filmie. Ruch potrzebuje rytmu”¹⁸.

padku gatunków polimedialnych istotny jest przede wszystkim stopień podobieństwa międzygatunkowego. Jak pisze Balcerzan: „tutaj jeden gatunek (np. film fabularny) może być mniej lub bardziej wiarygodną metaforą innego gatunku (np. powieści)” — *idem*, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie. Teoria literatury/krytyka/interpretacja” 1999, nr 6 (59), s. 17.

¹⁶ *Ibidem*, s. 23–24.

¹⁷ M. Hendrykowski, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Poznań 2014, s. 81.

¹⁸ *Ibidem*, s. 77.

Na różne parametry ruchu, składające się na wewnętrzną złożoność obrazu, takie jak ruch strumienia elektronów, ilościowy „ruch” jakości poszczególnych punktów obrazu (jasność, nasycenie barw), ruch odniesień między punktami obrazu lub częściami obrazu (przez miksowanie, formatowanie i modulację), ruch między warstwami przedmiotowymi (obraz z kamery) a nieprzedmiotowymi (kolor, rastrowanie, solaryzacja), wskazuje także Wolfgang Preikschat¹⁹. Aktywność owych „martwych” elementów sprzyja manipulacji, której poddawani jesteśmy jako odbiorcy — ulegamy wrażeniu iluzorycznego realizmu, którego charakter nie jest wcale mimetyczny, a raczej konceptualny.

Uwagi te możemy odnieść także do otaczającej nas rzeczywistości. Rytmu potrzebują również statyczne dzieła architektoniczne. Ich kształty, ogólna kompozycja, rozmieszczenie okien i kolejnych kondygnacji porządkują „obraz” budynku, nadając mu cech spójności. Zależność ruchu i rytmu jest czymś, co funkcjonuje głęboko w ludzkiej podświadomości, dopiero zaburzenie tej równowagi wywołuje u odbiorcy poczucie dysonansu. Rytm, co potwierdza przykład z dziełami architektury, jest podstawowym czynnikiem integralności rzeczywistości odbieranej za pomocą zmysłów. W tym kontekście należy wspomnieć o koncepcji „montażu atrakcji” Siergieja Eisensteina, która także znajduje zastosowanie w przypadku wideoklipów. Montaż ma według założeń tego reżysera oddziaływać bezpośrednio na percepcję odbiorcy. Stosowanie serii montażowych tez i antytez dążących do syntezy oraz powtarzanie wybranych kadrów przypomina podział piosenki na zwrotki i refreny. Kolejne kadry bywają montowane na zasadzie luźnych skojarzeń (bądź ich pozornego braku). W ten sposób tworzy się „atrakcyjony”, które Eisenstein uważa za podstawową jednostkę budulcową filmu²⁰. Swobodne łączenie kolejnych atrakcjonów ma nie tylko pobudzać uwagę biernego widza, lecz także nadawać rytm i kierunek „czytania” dzieła, co możliwe jest dzięki stosowaniu tak zwanych fraz-wskazówek powstałych w wyniku redukcji związków wewnątrz- i zewnątrzfilmowych²¹. Pokrewieństwo montażu atrakcji oraz estetyki powtórzeń jest w tym miejscu nader widoczne, podobnie jak ich zastosowanie w teledyskach, których konstrukcja opiera się na łączeniu serii krótkich klipów skondensowanych do postaci narracyjnej formy, zbudowanej wokół „atrakcjonów” — wyjątkowo istotnych w przypadku krótkiego materiału audio-wideo. „Atrakcyjność” wideoklipu w dużej mierze zależy od umiejętności montażu takich elementów, jak tempo, kierunek ruchu czy czas trwania poszczególnych planów, oraz manipulacji owymi montażowymi tezami i antytezami.

Urszula Jarecka w cytowanej już pracy poświęca osobny rozdział charakterystycznym cechom wideoklipu. Przytoczone wcześniej elementy klipowej gra-

¹⁹ W. Preikschat, *Wideo jako metafora*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Kraków 1994, s. 230.

²⁰ S. Eisenstein, *Wybór pism*, przeł. L. Hochberg, red. R. Dreyer, Warszawa 1959, s. 54 n.

²¹ T. Miczka, A. Helman, *Montaż*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 9. *Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, red. T. Miczka, Katowice 1998, s. 162.

matyki uzupełnia własnymi uwagami, tworząc nam tym samym czytelny wykaz komponentów budujących poetykę wideoklipu. Wyróżnia ona między innymi interpunkcję filmową, polegającą na wyodrębnianiu poszczególnych elementów filmu w toku narracji filmowych za pomocą technik montażowych, nakładanie na zapis filmowy form abstrakcyjnych bądź symboli wizualnych (na przykład w klipie Aphex Twin, *Ageispolis*), stosowanie błędu fotograficznego, polegającego na celowym manipulowaniu obrazem poprzez użycie grubego ziarna²², nieostrości bądź innych środków artystycznego wyrazu (wykorzystane chociażby w Roxette, *Sleeping in My Car*), symultaniczność obrazową, a także współistnienie kilku planów (*vide* przenikające się obrazy w *Breathe Again* Toni Braxton) czy zabawy kolorem (zarówno redukcja, jak i eksplozja barw — Jarecka podaje tu przykład amerykańskiej wersji klipu *Cornflake Girl* Tori Amos) lub stosowanie kłamry kompozycyjnej (na przykład w teledysku do piosenki Eltona Johna *Believe*)²³.

Elementy interpunkcji, kompozycyjna kłamra, narracyjna symultaniczność czy współistnienie kilku planów to przykładowe składniki wideoklipowej poetyki, dzięki którym możemy wykazać bezpośredni związek sztuki wideoklipu z literaturą (czy szerzej — z językiem werbalnym). Na taką relację wskazuje Ryszard Kluszczyński, który pisze:

Związki z literaturą i muzyką są aktywnie obecne w większości odmian sztuk wideo, kształtując ich charakter medialny i artystyczny. Wspomniane związki powołują także do istnienia specyficzne gatunki zdominowane przez ten typ relacji, na przykład wideoklip²⁴.

Podkreśla on nawet „dominację tego typu relacji” w przypadku wideoklipów.

W tym miejscu musimy zaznaczyć, choć wydaje się to oczywiste, że teledysk muzyczny to nie tylko obraz, ale i tekst, który jest w założeniu podstawą utworu poddanego wizualnej interpretacji²⁵. Tekst utworu muzycznego, będący specyficzną formą wypowiedzi artystycznej, mieści się w ramach pewnej ustalonej konwencji, realizuje konkretne cele, a proces jego powstawania jest całkowicie podporządkowany przyjętym przez twórcę intencjom.

Temat celowości, intencji nadawcy oraz dynamiki tekstu i jego struktury podjął Jerzy Żmudzki w studium, które zamieszczone zostało w zbiorze *Tekst w kontekście*. Badacz zwraca w nim uwagę przede wszystkim na uzależnienie powodzenia sytuacji komunikacyjnej od motywu, definiowanego jako „uprzedmiotowiona potrzeba czynności komunikacyjnej, z której wynika działanie o określonym kie-

²² Szumy w postaci drobnych kropek, pojawiające się przy zwiększaniu czułości filmu na światło. Powiększenie ziarna skutkuje obniżeniem rozdzielczości obrazu, rozumianej jako zdolność do rejestracji szczegółów.

²³ U. Jarecka, *Świat wideoklipu...*, s. 129–134.

²⁴ R. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 79–80.

²⁵ Istnieją oczywiście teledyski do utworów instrumentalnych, przedmiotem moich refleksji są jednak klipy do utworów, w których można wykazać komplementarność wszystkich trzech podstawowych warstw sztuk audiowizualnych — obrazu, dźwięku i tekstu.

runku, zgodnie z wyróżnionymi celami”²⁶. Podkreśla jednocześnie, że „każde działanie — jako dochodzenie do wyznaczonego celu — osadzone jest w konkretnych realiach [...], w określonej sytuacji, od której nie można abstrahować. I ta właśnie sytuacja determinuje aspekt operacyjny działania, ustalając sposób realizacji danego celu (aspekt illokucyjny)”²⁷. Nadawca tekstu musi zatem ustalić obligatoryjne warunki dla zabiegów, które pozwolą mu osiągnąć zamierzony cel, lub też wskazać na operacje subsydiarne niezbędne, aby owe warunki zaistniały. Tworzy on tym samym szczegółowy plan postępowania, który realizowany jest za pomocą obranej później strategii. Żmudzki proces ten określa jako *proces top down* i tłumaczy go jako „rozkładanie celu nadrzędnego na podcele, które muszą być zrealizowane, zanim osiągnięty zostanie cel nadrzędny”²⁸. W ten sposób tworzą się bloki zintegrowanych czynności, nadające tekstowi konkretną strukturę i wpływające bezpośrednio na jego dynamikę.

Mechanizmy poprzedzające konstrukcję tekstu i jego wytwarzanie mają charakter procesów mentalnych i wypełniają swymi treściami wspomnianą wcześniej strukturę intencji, tworząc konfigurację postaw nadawcy. W przypadku przekazu wspartego materiałem wideo środki służące realizacji założonej intencji ulegają znacznemu poszerzeniu. Sama treść zostaje wsparta bogatym (mniej lub bardziej) materiałem wizualnym, który istotnie wpływa na proces odbioru komunikatu zawartego na poziomie treści. Symbole i znaczenia ukryte w tekście zostają zwizualizowane, ich materializacja polega na odwołaniu do rozmaitych obiektów przestrzennych, występujących w wideoklipie postaci i rekwizytów, a multimedialna forma komunikatu pozwala na reinterpretację pierwotnego, zakodowanego w tekście znaczenia. Tekst zostaje nie tyle wypowiedziany, ile odegrany. Pozwala to odbiorcy bardziej szczegółowo przeanalizować zawartą w nim treść.

Robert-Alain de Beaugrande i Wolfgang Dressler we *Wstępie do lingwistyki tekstu* wskazują na fakt istnienia różnych typów tekstów. Powodzenie interpretacyjne będzie więc uzależnione dodatkowo od formy, poziomu organizacji i użytych w obrębie utworu środków stylistycznych. Zrozumiałe jest, że występują zasadnicze różnice między tekstami naukowymi a poetyckimi. Te przeznaczone do wykonywania na scenie, a więc również stanowiące podstawę utworów muzycznych, bliższe są w swej budowie utworom poetyckim niż naukowym. Dopuszcza się w nich modyfikacje konwencji wyrażenia, które mogą powodować obniżenie informatywności, co jednak nie pociąga za sobą znacznych utrudnień interpretacyjnych, gdyż odbiorca tego typu dzieła akceptuje jego formę i konwencję, a więc godzi się na nie i rozumie zastosowane modyfikacje, reorganizacje wiedzy o świecie czy zawieszenie podstawowych faktów w organizacji świata tekstu²⁹. W przypad-

²⁶ J. Żmudzki, *Dynamika tekstu a jego struktura*, [w:] *Tekst w kontekście. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1990, s. 149.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ R.A. de Beaugrande, W. Dressler, *Wstęp do lingwistyki tekstu*, przeł. A. Szwedek, Warszawa 1990, s. 199.

ku tekstów muzycznych nie wystarczy jednak interpretacja czysto semantyczna, odbiorca musi dysponować konkretną wiedzą o świecie i na tej podstawie rozpoznawać i stosować liczne presupozycje kontekstowe. W teledyskach dodatkowymi elementami spajającymi znaczenia i konteksty są gesty i mimika, które znacząco wpływają na spójność obrazu z treścią.

Dopiero tak kompleksowo potraktowany wideoklip może być obiektem wnikliwej i wielopłaszczyznowej analizy. Połączenie trzech kodów — audialnego, wizualnego i tekstowego — tworzy niejednokrotnie złożony komunikat polisemiotyczny, który dekodujemy, często nie uświadamiając sobie zaangażowania osobnych procesów myślowych przyporządkowanych do interpretacji każdego z wymienionych kodów. Teledysk jako forma konceptualnego wideo, które realizuje fabułę utworu, korelując obraz z treścią, bywa nierzadko medium nieliniowym. Kluszczyński, wspominając o owej nieliniowości multimediów, wyróżnia strategię, dzięki wykorzystaniu których następowało przekroczenie linearności w sztuce filmowej na drodze zaburzenia sukcesywności dzieła, i dzieli owe strategię na trzy grupy³⁰. Pierwsza z nich zmierzała jego zdaniem do uporządkowania obrazów w struktury poetyckie; druga zastępuje odrzucone relacje fabularne uwypuklonymi więzami syntagmatycznymi, łącząc poszczególne składniki filmu za pomocą układów rytmicznych (wykorzystując parametry czasu, dynamiki i kierunku); a wreszcie trzecia grupa powołuje do istnienia filmy przełamujące i porzucające struktury fabularne przez skierowanie uwagi odbiorców ku ontologicznej charakterystyce kina (to swoista autoanaliza, której celem jest zbadanie filmu jako medium). Przekraczanie linearności w sztuce klipowej odbywa się głównie z zastosowaniem strategii scharakteryzowanych w dwóch pierwszych grupach.

Przenikanie technik filmowych (a więc także tych stosowanych w przypadku wideoklipów) do literatury, szczególnie prozy strumienia świadomości, opisuje Robert Humphrey, który w pracy *Strumień świadomości w powieści nowoczesnej* wyróżnia techniki związane z montażem czasowym i przestrzennym³¹. Badacz wskazuje tu na prymarną rolę montażu jako podstawowego środka filmowego, na który składają się, wymieniane wcześniej, cięcia, wielość ujęć, zbliżenia, zwolnienia, retrospekcje czy panorama. Wymienione środki pomocnicze według autora *Strumienia świadomości* służą przede wszystkim przezwyciężeniu dwuwymiarowego ograniczenia ekranu, uzyskaniu efektu potoku zdarzeń bądź zwróceniu uwagi na subiektywne szczegóły³².

Humphrey popiera swoje rozważania przykładami montażu w powieściach Jamesa Joyce'a i Virginii Woolf, ukazując, jak owi pisarze manipulują czasem i przestrzenią w swoich tekstach. Istota wyrażania ruchu i współistnienia ma tę samą wartość w przypadku literatury co wideoklipów. Próba prezentacji tego, co

³⁰ R. Kluszczyński, *op. cit.*, s. 202.

³¹ R. Humphrey, *Strumień świadomości — techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4 (61), s. 255–283.

³² *Ibidem*, s. 275.

niestatyczne i nieześrodkowane, ma na celu przedstawienie dwoistego aspektu życia ludzkiego. Humphrey ilustruje wykorzystanie środków filmowych na przykładzie monologu wewnętrznego Klarysy, bohaterki powieści Virginii Woolf *Pani Dalloway*. Mnogość różnorodnych obrazów, niezależnych czasowo i przestrzennie, może przytłoczyć czytelnika, jednocześnie pozwalając mu wniknąć w psychikę bohaterki, co zdaje się głównym celem autorów powieści strumienia świadomości. Analogicznie sytuacja wygląda w przypadku analizowanego później fragmentu *Ulissesa* Joyce'a. Epizod obejmujący 18 scen zachodzących w różnych miejscach Dublina wiąże wszystkie obrazy drobnymi szczegółami, które wskazują, że odbywają się one mniej więcej w tym samym czasie³³. Humphrey, głównie na przykładzie twórczości Joyce'a i Woolf, pokazuje nam, jak filmowe techniki przenikają do świata literatury i jaka płynie z tego korzyść dla czytelnika. Dzięki umiejętnemu montażowi nagle włączanie jakiegoś wątku lub nieoczekiwane przerwanie go przestaje nas zaskakiwać, a taka powieść staje się dla odbiorcy bardziej plastyczna. Śledzimy akcję tak, jakbyśmy oglądali film, przy czym możliwość wniknięcia w psychikę bohatera, a także podążanie za kilkoma wątkami jednocześnie jawi się jako intelektualne wyzwanie — owo „łączenie kropek”, rozpoznawanie i natychmiastowe porządkowanie nośników znaczeń bywa sprawdzianem naszych odbiorczych kompetencji. Taka metoda przekracza i modyfikuje konwencjonalne bariery i ograniczenia czasowo-przestrzenne, co jest jedną z głównych cech sztuk audiowizualnych, a co — jak widzimy — ma swoje zastosowanie również w literaturze.

Wszystkie wymienione elementy specyficznej, różnolitej poetyki wideoklipu muzycznego są jednocześnie składowymi strategii wizualnej, którą realizują autorzy tej formy (zarówno jej reżyserzy, jak i sami artyści). W książce zatytułowanej *Komunikacja wizualna* Bo Bergström opisuje najistotniejsze elementy strategii komunikacji wizualnej, które decydują o jej skuteczności, efektywności i efektywności³⁴. Drugi rozdział poświęca narracji jako niezwykle ważnemu czynnikowi spajającemu przekaz analizowanego materiału, zwracając szczególną uwagę na rolę wstępu, tak zwanego set-up'u, w przypadku materiału wideo. Angażuje on widza i zmusza do baczego obserwowania rozwoju wydarzeń, jednocześnie wprowadzając w dramaturgię utworów.

Bergström, mówiąc o obrazach i ich wykorzystaniu w komunikacji wizualnej, podaje za francuskim teoretykiem semiologii Rolandem Barthes'em dwie kategorie obrazu: *studium* — odnoszące się od ogólnych obserwacji otaczającego nas świata, możliwe do opisanego słowami, i *punctum* — coś niepokojącego, trudnego do opisanego, zmuszającego do zastanowienia, szukania przyczynowości i skutków³⁵. *Punctum* w obrazie budzi emocje, tworzy kolejne warstwy znaczeniowe, skupia uwagę odbiorcy, jednocześnie go angażując. Umiejętna synteza *studium*

³³ *Ibidem*, s. 277.

³⁴ B. Bergström, *Komunikacja wizualna*, przeł. J. Tarnawska, Warszawa 2009.

³⁵ *Ibidem*, s. 158.

i *punctum* prowadzi do suspensu, który w dużej mierze decyduje o tym, że oglądany film czy klip są dla odbiorcy ciekawe.

Połączenie języka wizualnego i werbalnego tworzy uniwersalny trzeci język, który staje się podstawą komunikacji werbalno-wizualnej. Zespalone słowo i obraz oddziałują na odbiorcę zdecydowanie mocniej (i inaczej), niż ma to miejsce w przypadku oddzielnych komunikatów werbalnych i wizualnych³⁶. Bergström, podobnie jak wcześniej Hendrykowski i Preikschat, podkreśla, że tekst i obraz mają swoje tempo. Udana kompilacja obu tych środków sprawia, że zyskują one wspólny rytm, co dobrze wpływa na komunikat³⁷. Zaburzenie tej rytmicznej spójności należy traktować jako zakłócenie płynności i jasności przekazu, co komplikuje bądź uniemożliwia jego zrozumienie³⁸.

Wspomniany już Barthes pisze o „retoryce obrazu”, ściśle wiążąc obraz (zarówno w statycznej formie fotografii bądź dzieła malarskiego, jak i obraz filmowy) z językiem, gdyż — jak zauważa — „nie tylko językoznawcy doszukują się w obrazie natury językowej”³⁹. Tym samym zwraca uwagę na potoczne pojmowanie obrazu jako reprezentującego sens (używa nawet bardziej „obrazowego” terminu — *résurrection*, ‘wskrzeszenie sensu’) i jednocześnie przywołuje dwa opozycyjne stanowiska. Zwolennicy pierwszego z nich głoszą systemową prymitywność obrazu względem języka, co stoi w sprzeczności z poglądem zwolenników stanowiska mówiącego o niewysłowionym bogactwie obrazu, którego wyczerpanie nie jest możliwe w znaczeniu. Barthes uzależnia prawidłowe odczytanie obrazu od rozpoznania i wyodrębnienia trzech typów przekazu w nim zakodowanego. Pierwszy z nich to przekaz językowy (odsyłający do kodu językowego odbiorcy lub — gdy jest to komunikat obcojęzyczny — jego kompetencji językowych), drugi to ikoniczny przekaz kodowany (suma znaków tworzących spójną całość, których odczytanie wymaga wiedzy o charakterze ogólnokulturalnym, odsyłających do globalnych elementów znaczących; *signifié*), trzeci zaś to ikoniczny przekaz niekodowany (przekaz dosłowny, odpowiadający literze obrazu; *signifié* w tym typie przekazu utworzone są przez rzeczywiste przedmioty, występujące w scenie, *signifiant* zaś przez te same przedmioty zobrazowane)⁴⁰. Oczywiście liczba odczytań obrazu jest uzależniona od wiedzy i kompetencji samego odbiorcy, co

³⁶ W *Semiotyce filmu* pisze o tym Jurij Łotman; zespoleniu słownej narracji z ruchomym obrazem poświęca osobny rozdział (zob. *idem*, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, Warszawa 1983, s. 89). Później w rozdziale *Fabula filmu* wspomina także o istotnej roli połączeń muzyczno-obrazowych (*ibidem*, s. 143).

³⁷ B. Bergström, *op. cit.*, s. 223.

³⁸ Oczywiście istnieje grupa twórców, którzy intencjonalnie dążą do zakłócenia wewnętrznej równowagi elementów audiowizualnego komunikatu, działając w myśl eksperymentalnych idei artystycznej awangardy, są to jednak twórcy, których klipy adresowane są do konkretnej, kompetentnej grupy odbiorców, a same nagrania nie mają charakteru komercyjnego.

³⁹ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3 (76), s. 289.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 290–292.

jednak istotne — współlistnienie wymienionych trzech typów przekazu ma swoje zastosowanie także przy analizie wideoklipów, które są przecież ruchomymi obrazami w znakomitej większości wspartymi tekstem (utwór słowno-muzyczny jest więc materiałem, który możemy badać z wykorzystaniem narzędzi zaproponowanych przez Barthes'a, właśnie dlatego że w wideoklipach artykułowane jest zarówno słowo, jak i dźwięk oraz obraz).

Przywołane przykłady dają nam zaledwie zarys tego, jak niejednorodnym strukturalnie gatunkiem jest wideoklip muzyczny. Co jednak wydaje się najistotniejsze — we wszystkich analizowanych aspektach pojawia się wspólny mianownik — porównanie (i współzależność) sztuk audiowizualnych z językiem. Mowa nawet o komunikacji wizualnej, a więc o motywowanym intencjami nadawcy procesie, który zakłada tworzenie przekazów językowych w celu ich późniejszej interpretacji przez odbiorcę. Język ten ma swoją gramatykę i rytm, podobnie jak język werbalny posługuje się systemem znaków i symboli. Komunikaty wizualne i audiowizualne mają także swoją poetykę, której elementy wskazała między innymi Urszula Jarecka. Mając świadomość współlistnienia i przenikania się sztuk plastycznych, wizualnych i audiowizualnych, musimy uświadomić sobie, że składają się one z rozmaitych zespołów środków, wśród których istotną rolę odgrywają też środki prymarnie uznawane za językowe (na przykład za tropy i figury). W związku z tym mowa o języku architektury, języku malarstwa czy języku filmu (czyli także wideoklipu).

Badacz kultury popularnej zajmujący się analizowaniem tego typu polisemiicznych tekstów audiowizualnych korzysta zatem z osiągnięć językoznawstwa i literaturoznawstwa, przenosząc je na grunt badań nad heterogenicznym językiem wideoklipów. Niewątpliwie swą wiedzę powinien uzupełniać również o znajomość tekstów z zakresu muzykologii i teorii muzyki. Wszak muzyczne środki gramatyczne (takie jak rytm, melodia, dynamika, artykulacja) są podstawą dekodowania utworu muzycznego, będącego jednym z elementów wideoklipu muzycznego. Zdaje się więc, że badacz oddający się analizie wideoklipów musi być po części filmoznawcą, muzykologiem i literaturoznawcą, gatunek ten to bowiem nie tylko obraz, muzyka czy tekst, ale ich pełnoprawne połączenie, dzięki któremu powstaje wartość naddana, dobitnie świadcząca o swoistości wideoklipu jako medium.

Bibliografia

Opracowania

- Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie. Teoria literatury/krytyka/interpretacja” 1999, nr 6 (59).
Barthes R., *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3 (76).

- Baudrillard J., *Gra resztkami*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996.
- Beaugrande R.A. de, Dressler W.U., *Wstęp do lingwistyki tekstu*, przeł. A. Szwedek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1990.
- Bergström B., *Komunikacja wizualna*, przeł. J. Tarnawska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Eisenstein S., *Wybór pism*, przeł. L. Hochberg, red. R. Dreyer, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Stawiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.
- Hendrykowski M., *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1994.
- Humphrey R., *Strumień świadomości — techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4 (61).
- Jarecka U., *Od teledysku do wideoklipu*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Jarecka U., *Świat wideoklipu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999.
- Kinder M., *Teledyski a widz: telewizja, ideologia i marzenia senne*, „Przekazy i Opinie” 1988, nr 1–2.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Świat Książki, Warszawa 2000.
- Kluszczyński K., *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999.
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Miczka T., Helman A., *Słownik pojęć filmowych*, t. 9. *Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, red. T. Miczka, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1998.
- Nalikowski M., *Estetyka wideoklipu*, „Akcent” 1991, nr 1.
- Preikschat W., *Wideo jako metafora*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1994.
- Stachówna G., *O wideoklipach*, „Powiększenie” 1987, nr 3–4.
- Virilio P., *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.
- Zawojski P., *Elektroniczne obrazowości. Między sztuką a technologią*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 2000.
- Żmudzki J., *Dynamika tekstu a jego struktura*, [w:] *Tekst w kontekście. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

Źródła internetowe

Wideoklip, Wikipedia, <https://bit.ly/3eCsgpo> (dostęp: 8.09.2020).

Poetics of Music Video

Summary

Music video as a specific genre of audiovisual arts, deriving directly from tradition of film, television and music programs, became massive promotion and visual communication tool for artists at the turn of 70's/80's. Mentioned many times in articles about music videos, its dependence on other art fields, such as film, musical, theater arts, plastic arts etc., only strengthens us in belief

that music video is an enormous hybrid form, being heir to aforementioned forms. At this intertextual base, music video has developed its own language. Cognizance and description of its components, understanding of connection rules and the essence of its individual elements is the main aim of this article. By pointing to coexistence and correlations of components such as rhythm, tempo, tone, editing etc., the text also emphasizes similarity of the music video language to the language of literature and other arts which use the same tools.

Dariusz Piechota

ORCID: 0000-0002-7943-384X

Uniwersytet w Białymstoku

Magnetowid i walkman jako przedmioty nostalgiczne w najnowszej literaturze polskiej

Słowa kluczowe: kasetta, wideo, walkman, nostalgia

Keywords: cassette, video, walkman, nostalgia

Współczesna kultura popularna została zdominowana przez przedmioty nostalgiczne, odsyłające czytelnika, widza czy słuchacza do lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych minionego stulecia¹. Tęsknota za światem analogowym, w którym przedmioty były świadkami przeszłości², jest zjawiskiem powszechnym, gdyż otaczający nas świat ulega nieustannym transformacjom, wiele produktów zniknęło z rynku, inne zaś utraciły swoją materialność. Wraz z rewolucją cyfrową oraz osiągnięciem przez Internet naprawdę globalnego zasięgu nasza egzystencja diametralnie się zmieniła, a natychmiastowy przepływ informacji zmusza nas do nieustannej selekcji faktów oraz weryfikacji fake newsów. Świat wirtualny zmodyfikował nasz sposób komunikowania się, słuchania muzyki czy oglądania filmów. Kasety magnetofonowe czy VHS utraciły fizyczny wymiar i zostały zastąpione przez strumień danych, do których mamy bezpośredni dostęp. Nostalgia za minioną epoką, wciąż obecną w literaturze czy muzyce popularnej, jest skutecznym narzędziem rozpaczliwego poszukiwania rzeczy trwałych, których człowiek nie odnajduje w otaczającym go świecie³. Współczesne pokolenie

¹ Por. P. Czaplński, *Wniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 16.

² *Ibidem*, s. 213–214.

³ *Ibidem*, s. 112. Marcin Napiórkowski zwrócił uwagę, iż nasza egzystencja coraz częściej przenosi się w świat wirtualny, przez co „chętniej fantazjujemy o utraconej materialności”; zob. *idem, Kod kapitalizmu. Jak „Gwiezdne wojny”, Coca-Cola i Leo Messi kierują twoim życiem*, Warszawa 2019, s. 114.

ogarnięte „globalną gorączką pamięci”⁴ poszukuje sensu w przeszłości, o czym świadczą rosnąca popularność płyt winylowych oraz renesans papierowych magazynów czy kaset. Fascynacja dawnymi nośnikami to przede wszystkim forma protestu przeciwko dynamicznemu postępowi technologicznemu⁵. Kolekcjonowanie starych przedmiotów stało się domeną pokolenia dorastającego w świecie analogowym i podświadomie wiąże się z potrzebą mitologizacji oraz archiwizacji muzyki oraz filmów własnej młodości⁶.

Wielu współczesnych trzydziestoletnich pisarzy — między innymi Anna Cieplak (ur. 1988), Maciej Marcisz (ur. 1988), Rafał Cichowski (ur. 1984) — powraca w swoich powieściach do okresu dzieciństwa, podświadomie tęskniąc za utraconym czasem oraz miejscem. Powroty do przeszłości dokonują się za pośrednictwem przywoływanych tytułów filmów i seriali, ulubionych piosenkarzy, aktorów czy sportowców. Przeszłość zostaje zapisana w przedmiotach. Często są to produkty nieobecnych marek, które przed rokiem 1989 pełniły funkcję obiektu uwielbienia i znaku statusu⁷. Wspomnijmy choćby epizod z powieści *Znaki szczególne* (2014) Pauliny Wilk, w której to bohaterka zbiera puszkę po piwie, coca-coli oraz pepsi, będące „pierwszymi talizmanami kapitalizmu”⁸. Szczególną popularnością cieszyły się przedmioty trudno dostępne na rynku ze względu na niski nakład, jak na przykład egzemplarze niemieckiego czasopisma „Bravo”. Nie ulega wątpliwości, iż dla pokolenia współczesnych trzydziesto- i czterdziestolatków najważniejszymi nośnikami epoki analogowej stały się walkman oraz magnetowid. Obiekty te łączy przede wszystkim status importowanych dóbr konsumpcyjnych powiązanych z rozrywką.

Pierwszy walkman pojawił się na rynku w 1979 roku w Japonii⁹. Przedstawiciele firmy Sony zaprosili dziennikarzy do tokijskiego parku, gdzie każdy z nich otrzymał przenośny odtwarzacz muzyki. Srebrzono go celebrytom, którzy chętnie pojawiali się w magazynach ze słuchawkami w uszach, a kampania promocyjna okazała się sukcesem. Nowe urządzenie pokazywano w teledyskach, filmach oraz magazynach. Zgodnie z obowiązującymi trendami w modzie należało go nosić w widocznym miejscu, najczęściej zaczepiony przy pasku u spodni.

Walkman zapoczątkował socjologiczną rewolucję¹⁰. Stał się nie tylko symbolem nowoczesności, buntu oraz młodzieżowego stylu życia, ale przede wszystkim

⁴ P. Czaplński, *op. cit.*, s. 204.

⁵ S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2018, s. 447.

⁶ *Ibidem*, s. 77.

⁷ *Ibidem*, s. 135–136.

⁸ P. Wilk, *Znaki szczególne*, Kraków 2014, s. 33. W dalszej części artykułu w nawiasie podaję symbol książki oraz numer strony, z której pochodzi cytata.

⁹ Słowo „walkman” pojawiło się we francuskim czasopiśmie „Le Petit Larousse” w 1981 roku, a w 1986 roku wpisano je do słynnego Oksfordzkiego słownika języka angielskiego; zob. M. Minta, *Gadżet muzealny*, „Wprost” 2010, nr 45, s. 72–73.

¹⁰ S. Reynolds, *op. cit.*, s. 447.

umożliwił intymne obcowanie z muzyką. Przywołajmy choćby epizod z powieści *Taśmy rodzinne* (2019) Macieja Marcisza, w którym to Jan Małys, znudzony rutynową egzystencją, w drodze do pracy słucha na walkmanie utworów Terence Trent D'Arby, Motorhead i Kiss¹¹.

Przenośny odtwarzacz kasetowy rządził niepodzielnie przez całe lata osiemdziesiąte XX wieku, mimo że w 1984 roku firma Sony wprowadziła na rynek discmana¹², który był droższy, lecz mniej odporny na wstrząsy. Właściciele walkmanów bez większych przeszkód mogli wymieniać się tańszymi kasetami dostępnymi na rynku. Na marginesie mówiąc, w 1987 roku w Warszawskich Zakładach Radiowych im. Marcina Kasprzaka wyprodukowano kajtka, polski odpowiednik japońskiego pierwowzoru¹³. Wraz z pojawieniem się na rynku sieci sklepów Pe-weks stopniowo zaczęły pogłębiać się różnice w statusie majątkowym Polaków, czego widocznym dowodem była fascynacja zachodnimi markami produktów (szczególnie wśród dzieci dorastających na podwórku) (ZS, 50). Jak pisze Marcin Napiórkowski:

Kult marek, rozpoznawanie ich i pogarda dla podróbek są jedną z pierwszych rzeczy, których uczy nas nowoczesny kapitalizm. Podsuwane przez niego wyobrażenia jednoczą grupy społeczne i wykluczają z nich tych, których nie stać na zakup plemiennych totemów. W istotny sposób określają też przestrzeń pozostawioną dla wyobraźni i samodzielności. Co zatem czują koleżanki z klasy, które nie mogą sobie pozwolić ani na vansy, ani na conversy?¹⁴

Poglądy wspomnianego badacza korespondują z refleksjami autorki *Znaków szczególnych* na temat zmian obyczajowych zachodzących na początku lat dziewięćdziesiątych. Pozornie nieistotne przedmioty, jak walkman firmy Sony, oryginalne ubrania czy markowe buty sportowe, przyczyniają się nie tylko do wykluczania osób mniej zamożnych, ale również potęgują w nich uczucie obywatela drugiej kategorii. Opozycja bogaty–biedny szczególnie dotkliwa wydaje się w relacjach rodzinnych. Przywołajmy choćby epizod z powieści Marcisza, w którym to zamożna rodzina Małysów odwiedza kuzynów z Podlasia: „Wysiadając z samochodu, Marcin poczuł zadowolenie. Przejrzał się w szybie. Miał na sobie nowy sweterek Calvina Kleina i koszulę Wranglera, a do tego ulubione czarne sztruktowe spodnie i błyszczące nowością kolorowe Adidasy” (TR, 249). Markowe ubrania stają się symbolem statusu społecznego, zwiększają również dystans w relacjach z kuzynami noszącymi chińskie podróbki.

Oprócz walkmanów zmieniających sposób odbioru muzyki kluczową rolę w życiu Polaków odegrało pojawienie się video oraz kaset VHS, które na począt-

¹¹ M. Marcisz, *Taśmy rodzinne*, Warszawa 2019, s. 133. W dalszej części artykułu w nawiasie podaję symbol książki oraz numer strony, z której pochodzi cytat.

¹² M. Minta, *op. cit.*, s. 73.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M. Napiórkowski, *op. cit.*, s. 141.

ku lat osiemdziesiątych XX wieku zapoczątkowało kulturową rewolucję¹⁵. Patryk Zakrzewski zwrócił uwagę na symboliczne znaczenie skrótu VHS (*Video Home System*): V nasuwało skojarzenia z amerykańskimi aktorami występującymi w filmach akcji (jak Van Damme, Val Kilmer); H kojarzono z wytwórniami kreskówek Hanna-Barbera oraz popularnym gatunkiem filmowym, jakim jest horror; z kolei S, najbardziej pojemne, przywoływało takie gatunki, jak: sensacja, science fiction czy *soft porno*. Co więcej, nazwiska najpopularniejszych aktorów obecnych w masowej wyobraźni zaczynały się od litery S (Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Patrick Swayze)¹⁶. Dzięki upowszechnieniu kina domowego Polacy rozpoczęli nadrabianie zaległości w światowej popkulturze. Popularnością zaczęły cieszyć się maratony filmowe, organizowane półlegalnie między innymi przez centra osiedlowe, podczas których wyświetlano kreskówki dla dzieci, film akcji, a na koniec film porno¹⁷. Dodajmy, iż emitowano również obrazy, które ze względów obyczajowych czy politycznych były objęte cenzurą (na przykład *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego czy *Emmanuelle* Justa Jaeckina)¹⁸. Na początku lat osiemdziesiątych XX wieku magnetowid był przedmiotem egzotycznym i pochodził z przemytu, co wynikało między innymi z jego zawrotnej ceny. Koszt zakupu w Peweksie przekraczał średnie roczne zarobki¹⁹. Przykładowo w 1986 roku czysta kasetka VHS kosztowała 6 dolarów, a butelka dobrej wódki 1 dolara²⁰.

Kasety VHS przywożone z Zachodu były typowymi prezentami. Często przemycano filmy pornograficzne, które przełamwały tabu, jakim był seks na ekranie²¹. Rosnąca fascynacja erotyką w latach osiemdziesiątych, wcześniej niedostępną dla polskiego widza, przyczyniła się do zjawiska masowego kopiowania tego typu obrazów. Wątek ten pojawia się w *Niebie 1989* (2019) Marcina Teodorczyka. Pewnego dnia Romek, bohater powieści, przynosi do domu telewizor oraz magnetowid. Jego żona: „Rozpromieniła się w środku cała, bo czuła się dumna, że w jej domu takie cuda amerykańskie zagościły, ale przed Romkiem udawała roztropną”²². Małżeństwo decyduje się obejrzyć film pornograficzny:

Włączyli wideo. Kaśka była tak przejęta, że siedziała jak trusia. Romek zrobił się cały czerwony na ryju, Kaśka go tak napalonego nie widziała nigdy, a jeszcze się nic nie zaczęło.

¹⁵ P. Zakrzewski, *Seks, karate i kasety wideo*, culture.pl, <https://bit.ly/2TIGaVa> (dostęp: 1.12.2019).

¹⁶ Por. *ibidem*.

¹⁷ P. Wasiak, „Zwoje mięśni monstualnych rozmiarów i dużo nagiego ciała”. *Kultura popularna, nowe technologie medialne i legitymizacja socjalistycznego projektu kulturowego*, „Kultura Popularna” 2014, nr 2 (40), s. 70.

¹⁸ G. Fortuna, *Rynek wideo w Polsce*, „Images” 2013, nr 22, s. 28.

¹⁹ M. Filiciak, *Jak się żyło w epoce magnetowidów?*, „Polityka”, <https://bit.ly/2UUKb8K> (dostęp: 29.12.2019).

²⁰ G. Fortuna, *op. cit.*, s. 30.

²¹ P. Zakrzewski, *op. cit.*

²² M. Teodorczyk, *Niebo 1989*, Warszawa 2019, s. 38. W dalszej części artykułu w nawiasie podaję symbol książki oraz numer strony, z której pochodzi cytat.

Pierwsza scena. Stół bilardowy. Zielone sukno. Blondwłosa Jackie grała w bilarda, wypinając się coraz bardziej przy każdym uderzeniu w kule. Zdejmowała ubrania po każdym nietrafieniu, zerkając ulotnie w stronę adoratora. Obok niej facet tak przystojny, opalony, z małym wąsikiem, że Kaśka poczuła mrowienie w całym ciele. (N, 39–40)

Wspólne oglądanie filmu klasy B zmienia styl życia bohaterów, którzy rozpoczynają nowe życie erotyczne. Dla Kaśki „Murzynka [występująca w filmie — D.P.] była jednak zbyt dużą konkurencją. Sama była jej ciekawa, nigdy nie widziała na własne oczy, a co dopiero jej chłop. Bała się, że Romek wsiąknie na amen, bo gdzie jej do Murzynki” (N, 41). Mężczyzna szybko uzależnił się od filmów pornograficznych, które regularnie wymieniał w Świebodzinie (N, 88). Wraz z naruszeniem tabu: „Komuna padła definitywnie. Do Nieba zawitała Ameryka” (N, 42). Dodajmy, iż zainteresowanie erotyką przyczyniło się także do bestsellerowej sprzedaży magazynu „Playboy”, którego pierwszy numer, wydany w grudniu 1992 roku, osiągnął nakład 100 tysięcy egzemplarzy²³.

Na początku lat osiemdziesiątych zachodnie filmy wideo stały się obiektem krytyki w socjalistycznej Polsce²⁴. Państwowe instytucje kulturalne były zgodne, iż hollywoodzkie filmy akcji oraz erotyki to największe zagrożenie dla tożsamości kulturowej, gdyż promowały treści charakterystyczne dla kultury niskiej (dominującej w zachodnich produkcjach)²⁵. Znamienne jest, że ludzkie ciało od zawsze było problematyczne dla władzy, o czym pisał Michael Foucault w *Nadzorować i karać* (1975). Autor wyróżnił trzy mechanizmy wykluczenia: zakaz, ograniczenie (marginalizację) oraz antagonizację prawdy i fałszu²⁶. W pierwszym umieścił zakazy moralne, sankcjonowane prawnie. Drugi polega na wykluczeniu ze społeczeństwa i pozbawieniu przywilejów osób lub grupy ludzi. Ostatni mechanizm, w który szczególnie wpisuje się ludzka seksualność, zasadza się na manipulacji wiedzą w celach politycznych.

Kwestia nagości była również problematyczna w Stanach Zjednoczonych w latach siedemdziesiątych XX wieku. Członkowie powołanej przez prezydenta Richarda Nixona Komisji do Spraw Nieprzyzwoitości i Pornografii twierdzili, iż treści o tematyce erotycznej przyczyniają się do demoralizacji społeczeństwa, stają się przyczyną onanizmu u chłopców oraz rozwiązłości u dziewczyn²⁷. Aborcję postrzegano jako przyczynę szaleństwa oraz upadku cywilizacji zachodniej. Z kolei rządy Ronalda Regana (1981–1989) spopularyzowały akcję społeczną zatytułowaną „Życie duchowe młodocianych”, której sloganem były słowa: „Udawaj, że

²³ B. Koziczyński, *Playboy*, [w:] *idem*, 333 *popkulturowe rzeczy... Lata 90.*, Poznań 2011, s. 397.

²⁴ P. Wasiak, *op. cit.*, s. 67.

²⁵ *Ibidem*, s. 68.

²⁶ Za: M.P. Markowski, *Badania kulturowe*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 555.

²⁷ J.R. Peterson, *Make War not Love?*, cz. II, przeł. G. Basaj, „Playboy” 1999, nr 12 (85), s. 144.

twoim chłopakiem jest Jezus”²⁸. W okresie tym powstała też Narodowa Federacja Przyzwoitości, której siwowłose członkinie, śledząc uważnie programy i filmy w telewizji, odgrywały rolę cenzorek obyczajowych²⁹.

Oprócz funkcji ludycznej oraz eskapistycznej kasety VHS rejestrowały kluczowe wydarzenia w życiu jednostki, takie jak śluby czy pierwsze komunie. Paul Hegarty w *Halucynacyjnym życiu taśmy* (2007) zwrócił uwagę, iż kaseeta to modernistyczne medium: „możesz ją defragmentować, dzielić, tracąc tożsamość we fragmentacji, a rezultatem będzie pojawienie się nowego, które, pomimo fragmentaryczności, będzie całością”³⁰. Współczesny renesans kaset magnetofonowych i VHS to efekt pogłębiającej się tęsknoty za realnym i fizycznym doświadczeniem kultury analogowej. W przeciwieństwie do epoki cyfrowej, w której pliki muzyczne oraz filmowe wydają się jednorazowe, pozbawione fizycznej postaci, kasety przechowują historię³¹.

Kwestia ta zostaje poruszona w *Taśmach rodzinnych* Macieja Marcisza. Protagonista powieści jako artysta wizualny wykorzystuje kasety VHS do ponownego opowiedzenia historii rodzinnych. Bohaterką wielu prac jest babcia, z którą łączyły go bliskie relacje. Krytycy zachwycali się kompozycją *Siłowania*, powracającą tematycznie do beztroskiego okresu dzieciństwa:

Kiedy był mały, spędzał wakacyjny czas u babci i mieli taką zabawę. Kładli się na tapczanie, on po jednej, ona po drugiej stronie, stykając się stopami. Wypychali je w przeciwną stronę. Kto zmusił przeciwnika do ugięcia kolan, wygrywał. (TR, 32)

Idealizowana przeszłość w pracy Małysa zostaje naznaczona nostalgią, często zniekształcającą wspomnienia. Młody artysta stara się zatrzymać uciekający bezpowrotnie czas, a przywoływane zabawy stają się początkiem narracji nostalgicznej, której cechą charakterystyczną jest enumeracja.

Krytycy w *Siłowaniu* docenili subiektywizm w opowieści protagonisty: „Instalacje rodzinne przypominają dobrze rozegrany, niechronologiczny serial, w którym równie interesująca co treść filmów jest kwestia zaangażowania w proces twórczy wszystkich członków rodziny” (TR, 33).

Na uwagę czytelnika zasługuje instalacja *No more tears*, odsyłająca widza do popularnego na początku lat dziewięćdziesiątych szamponu firmy Johnson’s Baby. Produkt ten był innowacyjny na rynku, gdyż podczas mycia włosów miał nie szczypać w oczy. W pracy Małysa tytuł ten pełni funkcję metaforyczną i odnosi się do okresu dzieciństwa artysty, który „był płaczkliwym dzieckiem, podręcznikowym powodem wstydu dla ojca” (TR, 33). Sam autor wspomina, iż „szamponu bał się najbardziej. Szampon był najgorszy. *No more tears* miało być o tym. Ale

²⁸ J.R. Peterson, *Czarna dziura. Historia rewolucji seksualnej, cz. IX, lata 1980–1989*, przeł. G. Basaj, „Playboy” 2000, nr 8 (93), s. 80.

²⁹ *Ibidem*, s. 82.

³⁰ Cyt. za: *ibidem*, s. 67.

³¹ B. Chaciński, *Jak analog uratuje nam cywilizację*, „Książki. Magazyn do czytania” 2017, nr 2 (25), s. 41.

też o czymś innym. O tym, że mamy (i wszystkie kobiety) pozwalają płakać, a ojcowie (i wszyscy mężczyźni) nie” (TR, 34).

Bohatera interesują głównie mechanizmy powstawania wspomnień, na podstawie których tworzy serię instalacji rodzinnych:

Na trzech ekranach można było zobaczyć młodą kobietę odgrywającą babcię Jadzię heroicznie przemierzającą w tenisówkach wielkie zaśnieżone pole (detale plus ujęcia z drona), prawdziwą babcię Jadzię opowiadającą swoją historię (kamera na statywie, montaż z ponad siedmiu godzin nagrań) oraz kotka zlizującego słoninę (to okazało się najtrudniejsze), Marcin po znajomości załatwił tresowanego kota i nie był do końca zadowolony z finałowego efektu. (TR, 31–32)

Przygotowana przez Małysa praca przypomina konstrukcję hybrydyczną. Pojawiające się epizody z życia babci nakładają się na siebie, co świadczy o zaburzeniu porządku linearnego narracji. Nagrane na kasetach opowieści kobiety były długie, wielotematyczne i wymagały selekcji. Ich wybór po części przypomina nową fabularność w prozie, która — jak pisze Maria Woźniakiewicz-Dziadosz — „opiera się na zbieżnościach zachodzących w obszarze narracji, koincydencje bowiem sytuują się w świadomości podmiotu i wtórnie — czytelnika podejmującego trud scalania rozproszonych w sekwencjach narracyjnych fragmentów świata”³². Opowieści Małysa przypominają współczesną ideę narracji-kłaczka, rozprzeźwiającej „praktycznie w nieskończoność możliwości alternatywnych przebiegów zdarzeń w połączeniu z konstrukcją bezwyjściowego labiryntu tekstu”³³. Bohater, komentując swoje dzieło, stwierdza, że: „Historie są ze sobą połączone. Historie oświetlają się nawzajem” (TR, 33). Co więcej, „aby naprawdę nie kłamać, trzeba opowiedzieć bardzo dużo historii” (TR, 33). Instalacje protagonisty poruszają również tematy kontrowersyjne, jak chociażby przemoc domowa.

Prace Małysa nie tylko są rekonstrukcją dzieciństwa, ale przede wszystkim utrwalają obraz polskiej rodziny przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w której panuje patriarchyzm. Interesujące wydaje się, że głównymi bohaterkami instalacji są kobiety, to z nimi łączą autora familiarne więzi. Postać ojca wywołuje wyłącznie konotacje negatywne, nasuwa skojarzenia z przemocą fizyczną oraz psychiczną. Instalacje rodzinne to rodzaj autoterapii, w której mężczyzna konfrontuje się z przeszłością. Prace te nie zyskują uznania członków rodziny, których egzystencja koncentruje się wyłącznie na konsumpcji. Pozbawieni umiejętności krytycznego myślenia oraz interpretowania symboli i metafor traktują dzieła Marcina jako obrazoburcze. Umiejętność selektywnego wyboru epizodów z dzieciństwa okazała się jednak dla bohatera inspirująca. Mężczyzna rozpoczyna pracę jako kamerzysta uroczystości rodzinnych. Staje się baczny „obserwatorem życia” (T, 314).

³² M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Hiperpowieść, czyli sieć w powieści*, Lublin 2012, s. 18.

³³ *Ibidem*, s. 8.

Chciał, żeby filmy wydawały się szczere, osobiste, „niewyreżyszerowane”. Żeby oglądające je później rodziny miały poczucie, że są przyzwoitymi, dobrymi ludźmi, którzy po prostu czasem popełniają błędy. Szukał chwil uroczej niedoskonałości: oczek w rajstopach, nierytmicznych kroków, przejęczyzeń. Kiedy zrozumiał, że pracuje nad czymś, co będzie oglądane za dwadzieścia, trzydzieści, pięćdziesiąt lat, polubił swój zawód. (TR, 312)

Dokumentowaniem przeszłości oraz terażniejszości zajmuje się także bohaterka powieści *Lata powyżej zera* (2017) Anny Cieplak. Protagonistka do tego celu wykorzystuje starą kamerę wideo, zakupioną z myślą o nagraniu uroczystości komunii świętej oraz wspomnień z wakacji. Anita jest świadoma,

że nikt więcej nie zrobił filmu [o mieście — D.P.]. No bo kto w wieku lat piętnastu ma czas na takie bzdury jak nagrywanie Będzina, który rozważa przytulenie kilku żółtych gwiazdek na niebieskim tle? Na szczęście ja głupoty robiłam od zawsze, więc taka krótka przerwa na dokumentację w kwiecie niedojrzałości działa na mnie nawet kojąco³⁴.

Bohaterka powieści Cieplak niczym reporterka tworzy kronikę rodzinnego miasta. Nagrywanie stało się dla nastolatki nie tylko oryginalnym sposobem spędzania wolnego czasu, ale przede wszystkim utrwalaniem wspomnień, skonkretyzowanych, namacalnych i mocno subiektywizowanych³⁵. Warto podkreślić, iż każdy nakręcony film, niczym wywołane zdjęcie, chroni obiekt bądź osobę przed historią. To tajemnicze zatrzymanie czasu z jednej strony zapewnia namiastkę nieśmiertelności³⁶, z drugiej zaś przypomina nam o kruchości ludzkiego istnienia. Niewątpliwie nowe hobby poszerzyło horyzonty poznawcze Anity:

Kamera umożliwiła mi zobaczenie z bliska tego wszystkiego, co wcześniej mijałam zupełnie niewzruszona. Nagle domy stały się pełne historii i obrazów, zaczęły mnie przyciągać mikroskopijne sprawy. Leciłam do nich jak muchy zwabione przez niebieskie światło, ich ostatnią pokusę. (L, 98)

Przestrzeń Będzina okazuje się niezwykle inspirująca dla nastolatki, która próbuje uchwycić na kamerze elementy ulotne, niemal niedostrzegalne dla oka ludzkiego.

Nagrywanie filmów wideo to również dokumentowanie nietypowych wydarzeń z życia rodziny. Przywołajmy choćby epizod z powieści *Radio Armageddon* (2008) Jakuba Żulczyka, w którym to bohaterowie wśród przebojów filmowych z lat osiemdziesiątych odnajdują kasetę podpisaną jako *Jagna: oczyszczenie*, utrwalającą makabryczny rytuał oddający „prawdziwe szaleństwo tego mieszkania”³⁷. Grozę potęguje również format jego zapisu:

³⁴ A. Cieplak, *Lata powyżej zera*, Kraków 2017, s. 96. W dalszej części artykułu w nawiasie podaję symbol książki oraz numer strony, z której pochodzi cytat.

³⁵ Por. C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010, s. 126.

³⁶ *Ibidem*, s. 63.

³⁷ J. Żulczyk, *Radio Armageddon*, Warszawa 2015, s. 120. W dalszej części artykułu w nawiasie podaję symbol książki oraz numer strony, z której pochodzi cytat.

Film jest czarno-biały. [...] Na filmie wszystko było ziarniste, ale wyraźne, jasne i chłodne. Na naszych oczach na obrazie telewizora z mieszkania dyrektorki odpadały lekko zszarzałe tapety i liście paprotek. [...] Taśma nie miała żadnej ścieżki dźwiękowej, poza jednostajnym buczeniem, docierającym gdzieś z kadru, jakby ustawionego poza kamerą zepsutego generatora. (RA, 124)

Nagranie przypomina niskobudżetowe horrory z lat sześćdziesiątych XX wieku, w których dominowała słaba jakość dźwięku oraz obrazu. W powieści Żulczyka uboga sceneria nakręconego filmu potęguje atmosferę niepokoju oraz lęku intensyfikowanego przez złowrogą ciszę. Zastosowany zabieg suspensu okazuje się kluczowym składnikiem narracji skupionej na emocjach odbiorcy³⁸:

Nad Jagną stały cztery postacie. Jedną z nich była zupełnie naga — nie był to najprzyjemniejszy widok — dyrektorka; na jej przewodzącej prąd trwałej widniał dziwny wieniec. Drugą postacią była opatulona jakimś pledem w indyjskie wzory sekretarka. Trzecią była Halina Mącek, prowadząca w naszej szkole zajęcia z tai chi, chorobliwie gruba wyznawczyni przepływu energii i równowagi czakr, która zamiast lawendowego dresu miała teraz na sobie podobną płachtę; w taką samą ścięgę zawinięta była również czwarta postać, która okazała się matką Cypriana [...]. Cztery kobiety, rozstawione wokół nieprzytomnej Jagny, biczowały ją jakimś splątaniem roślinami, posypywały ciemnym, przypominającym sproszkowany metal pyłem. (RA, 124)

Tajemniczy rytuał, któremu została poddana Jagna, wywołuje wstrząs wśród bohaterów oglądających jego zapis na kasecie VHS, gdyż katalizuje on zbiorowe lęki związane z makabrycznymi rytuałami czy eksperymentami.

Magnetowidy szybko zagościły w mieszkaniach Polaków i stały się towarem niezwykle pożądanym, o czym świadczy fakt, iż na giełdzie samochodowej na początku lat dziewięćdziesiątych często pojawiała się ogłoszenie: „Oddam syrenę za magnetowid”³⁹. W przeciętnym domu Kowalskich:

Centralnym punktem był telewizor i odtwarzacz wideo, przy którym leżały sterty wiekowych kaset z produkcjami klasy B z lat osiemdziesiątych. I dużo czystych kaset [...]. Przerzucałem w rękach czterogodzinne nieopisane taśmy z wyblakłymi nalepkami. Na nich było nagrane coś więcej niż *Lody na patyku* i *Akademia Policyjna*. (RA, 121–122)

W przestrzeni większych i małych miasteczek szybko pojawiły się wypożyczalnie kaset wideo „z obowiązkowymi zapisami, kaucją i kartą stałego klienta”, które — jak pisze Paulina Wilk w *Znakach szczególnych* — były „pierwszą z wielu, jakie dostaniemy w przyszłości” (ZS, 43).

W 1988 roku w ramach *Polskiej Kroniki Filmowej* powstał dokument o pierwszych legalnych wypożyczalniach, o znamiennym tytule *Pod każdą strzechą*⁴⁰. „W okresie *prosperity* była ona jak sklep spożywczy, musiała być w każdej

³⁸ Por. A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 208–210.

³⁹ B. Przymuszała, *Tom kultury. Przewodnik po wydarzeniach kulturalnych w Polsce i na świecie. Lata 90.*, Poznań 2008, s. 59.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 34.

wiosce⁴¹. Powstawały w piwnicach, garażach, niekiedy w warzywniakach czy sklepach pasmanteryjnych. Popularne okazały się wędrujące wypożyczalnie w przyczepach kampingowych, ale także wypożyczalnie parafialne⁴², a popularnym hasłem było: „Tylko przy oddawaniu przewiń do początku”. Filmy kopiowane były masowo w Warszawie, niekiedy nawet nagrywano nowości kamerą w kinie. Domy, w których obecne były magnetowidy, stawały się centrum życia towarzyskiego: wspólnie oglądano komedie (*Akademia Policyjna*), filmy akcji (*Rambo*, *Terminator*, *Commando*), kolejne produkcje z serii o Jamesie Bondzie czy filmy erotyczne (*Lody na patyku*). W większości były to jednak drugo- czy trzeciorzędne produkcje amerykańskie, których ścieżki dialogowe tłumaczono swobodnie, a niektóre spolszczone tytuły były niezwykle finezyjne. I tak *Robocopa* przetłumaczono jako *Policyjnego gliniarza*, a *Dirty Dancing* jako *Wirujący seks*⁴³. W 1988 roku na łamach czasopisma „Ekran” pojawiła się pierwsza lista filmowych przebojów, sporządzona na podstawie informacji zgromadzonych od właścicieli wypożyczalni⁴⁴. Warto podkreślić, iż dominującym gatunkiem stały się filmy akcji, co świadczy o tym, że to mężczyźni byli stałymi klientami tych punktów.

Wypożyczalnię kaset wideo zakładają rodzice bohatera *Taśm rodzinnych*. Jan Małys był świadomy, iż w momencie transformacji ustrojowej kluczową rolę w życiu rodaków odegra branża rozrywkowa. W jego wypożyczalni szybko zagościły więc popularne filmy, jak: *Szklana pułapka*, *Akademia Policyjna*, *Terminator*, *Rambo* (TR, 144). Aby odnieść sukces, należało przestrzegać jednej zasady: „Na kasetę nagrywało się trzy filmy. Patent był prosty — dwie sensacje i jeden melodramat albo komedia romantyczna, żeby dla bab też coś było” (TR, 145). Z czasem zainwestowano w popularną „różową półkę” (TR, 146), która cieszyła się popularnością wśród mężczyzn. Warto podkreślić, iż sukces finansowy rodziny Małysów wynikał z umiejętności śledzenia nowych trendów w rodzącym się kapitalistycznym społeczeństwie. Wraz z rozpowszechnieniem się nowych nośników (CD, DVD) oraz malejącą liczbą klientów Małysowie zdecydowali się zamknąć wypożyczalnię, a kapitał zainwestować w sieć sklepów spożywczych.

W pierwszej dekadzie XXI wieku magnetowidy oraz walkmany dołączyły do grona martwych mediów, stając się obiektem nostalgii za dawnym sposobem rejestracji przeszłości⁴⁵. Kasety magnetofonowe oraz VHS „uczyniły z ulotnego doświadczenia stojący na półce przedmiot, który z kolei wiązał się z innym do-

⁴¹ *Ibidem*, s. 40.

⁴² P. Zakrzewski, *op. cit.*

⁴³ B. Koziczyński, *Wideo*, [w:] *idem*, 333 *popkulturowe rzeczy... PRL*, Poznań 2007, s. 410–412.

⁴⁴ Najpopularniejsze filmy to: 1. *Komando*, 2. *Akademia policyjna III*, 3. *Top Gun*, 4. *Kobra*, 5. *Pluton*, 6. *Rambo*, 7. *Gliniarz z Beverly Hills*, 8. *Autostopowicz*, 9. *Oddział Delta*, 10. *Drapieżka*; por. P. Wasiak, *op. cit.*, s. 75.

⁴⁵ M. Filiciak, A. Tarkowski, *Alfabet nowej kultury: N jak Nostalgia*, dwutygodnik.com, <https://bit.ly/3kQj2tZ> (dostęp: 1.12.2019).

świadczaniem aspirującym do kultowego — wizytą w wypożyczalni⁴⁶. Dawne nośniki przejęły funkcję wehikułu czasu, inspirując widzów do snucia wspomnień o epoce analogowej, ale przede wszystkim rozpoczęły niekończący się recyding⁴⁷. Wspomnijmy choćby o działalności VHS Hell organizującej pokazy filmów z lektorami, podczas których widzowie na żywo improwizują ścieżki dialogowe oraz dzielą się wspomnieniami związanymi z ich oglądaniem⁴⁸. Jego organizator Krystian Kujda zgromadził 2500 kaset z początków lat dziewięćdziesiątych, wśród których znajdują się filmy niedostępne na nośnikach DVD. Większość widzów zebranych na pokazach reprezentuje pokolenie dorastające w epoce analogowej, pamiętające wizyty w wypożyczalniach kaset VHS, często posiadające karty członkowskie umożliwiające zapisywanie się na listę osób oczekujących na *Pretty Woman* czy *The Bodyguard*.

Bibliografia

Teksty

- Cieplak A., *Lata powyżej zera*, Znak Litera Nova, Kraków 2017.
Marcisz M., *Taśmy rodzinne*, W.A.B.–Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2019.
Teodorczyk M., *Niebo 1989*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019.
Wilk P., *Znaki szczególne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
Żulczyk J., *Radio Armageddon*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2015.

Opracowania

- Chaciński B., *Jak analog uratuje nam cywilizację*, „Książki. Magazyn do czytania” 2017, nr 2 (25).
Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
Fortuna G., *Rynek wideo w Polsce*, „Images” 2013, nr 22.
Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010.
Koziczyński B., *333 popkulturowe rzeczy... Lata 90.*, Wydawnictwo Vesper, Poznań 2011.
Koziczyński B., *333 popkulturowe rzeczy... PRL*, Wydawnictwo Vesper, Poznań 2007.
Markowski M.P., *Badania kulturowe*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2007.
Minta M., *Gadżet muzealny*, „Wprost” 2010, nr 45.
Napiórkowski M., *Kod kapitalizmu. Jak „Gwiezdne wojny”, Coca-Cola i Leo Messi kierują twoim życiem*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019.
Peterson J.R., *Czarna dziura. Historia rewolucji seksualnej, cz. IX, lata 1980–1989*, przeł. G. Basaj, „Playboy” 2000, nr 8 (93).
Peterson J.R., *Make War not Love?, cz. II*, przeł. G. Basaj, „Playboy” 1999, nr 12 (85).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Por. S. Reynolds, *op. cit.*, s. 9.

⁴⁸ K. Kusina, *VHS Hell — ocalić zapomniany nośnik i filmy, których nikt nie wznawia*, Igi-mag.pl, <https://bit.ly/3wSNICK> (dostęp: 2.12.2019).

- Przymuszała B., *Tom kultury. Przewodnik po wydarzeniach kulturalnych w Polsce i na świecie. Lata 90.*, Wydawnictwo Vesper, Poznań 2008.
- Reynolds S., *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Kosmos Kosmos, Warszawa 2018.
- Wasiak P., „Zwoje mięśni monstrowych rozmiarów i dużo nagiego ciała”. *Kultura popularna, nowe technologie medialne i legitymizacja socjalistycznego projektu kulturowego*, „Kultura Popularna” 2014, nr 2 (40).
- Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Hiperpowieść, czyli sieć w powieści*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012.
- Zalewski C., *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010.

Źródła internetowe

- Filiciak M., *Jak się żyło w epoce magnetowidów?*, „Polityka”, <https://bit.ly/2UUKb8K> (dostęp: 29.12.2019).
- Filiciak M., Tarkowski A., *Alfabet nowej kultury: N jak Nostalgia*, dwutygodnik.com, <https://bit.ly/3kQj2tZ> (dostęp: 1.12.2019).
- Kusina K., *VHS Hell — ocalić zapomniany nośnik i filmy, których nikt nie wznawia*, Igitmag.pl, <https://bit.ly/3wSNiCk> (dostęp: 2.12.2019).
- Zakrzewski P., *Seks, karate i kasety wideo*, culture.pl, <https://bit.ly/2TIGAvA> (dostęp: 1.12.2019).

Video and Walkman as Nostalgic Objects in the Latest Polish Literature

Summary

This article is devoted to analysing and interpreting nostalgic objects in contemporary culture. Video and Walkman have changed the way we listen to music and watch films. It is worth mentioning that contemporary Polish writers often come back to their childhood and describe objects that were important in their existence, such cassettes of their favorites artists and actors. Nostalgia is a crucial feeling in their writings and a result of the digital age we are living in. Walkman and video resemble an analogue time machine taking one back to a period when the past was written in objects.

Artykuły recenzyjne

Eleonora Imbierowicz

ORCID: 0000-0002-8939-2332

Uniwersytet Wrocławski

Gry cyfrowe wkraczają do kanonu lektur szkolnych

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.27.32>

Recenzja: *This War of Mine*, prod. 11 bit studios, 2014.

Słowa kluczowe: gry cyfrowe, gry wideo, groznawstwo, lektura szkolna, *serious games*

Keywords: digital games, video games, game studies, obligatory school reading, serious games

This War of Mine, gra wydana w 2014 roku przez warszawskie 11 bit studios, trafiła niedawno na listę lektur uzupełniających. Warto ją zatem przybliżyć. *This War of Mine* odniosła sukces bardzo szybko po swoim powstaniu — koszty jej produkcji zwróciły się w ciągu dwóch pierwszych dni sprzedaży. W 2015 roku była wielokrotnie wyróżniana: zdobyła między innymi tytuł najlepszej polskiej gry od Digital Dragons, nagrodę publiczności na Independent Games Festival w San Francisco oraz nagrody za najlepszy *gameplay* i najlepszy nowy świat gry w konkursie *Deutscher Computerspielpreis*. Powstały dodatki: między innymi *The Little Ones* (wprowadzający do gry dzieci) oraz fabularne rozszerzenia: *Father's Promise* (2017), *The Last Broadcast* (2018) i *Fading Embers* (2019). W ciągu pięciu lat sprzedano ponad 4,5 miliona egzemplarzy gry. Zaadaptowano ją też na grę planszową, która doczekała się własnego dodatku, zatytułowanego *Tales from the Ruined City*.

Zarówno podstawa, jak i dodatki do gry opowiadają historię oblężenia Pogoren, fikcyjnego miasta wzorowanego na Sarajewie. Gracz zajmuje się grupą cywiliów, których celem jest przetrwać wojnę. Fabuła wpisuje się w długą historię tekstów antyheroicznych, antywojennych, antywojskowych — obok *Na Zachodzie bez zmian* Ericha Marii Remarque'a (*Im Westen nichts Neues*, 1929; wyd. pol. 1930), *Szkarlatnego godła odwagi* Stephena Crane'a (*Red Badge of Courage*, 1895; wyd.

pol. 1955), *Ognia* Henriego Barbusse (*Le Feu*, 1917; wyd. pol. 1919), *Trzech żołnierzy* Johna Dos Passosa (*Three Soldiers*, 1921; wyd. pol. 1966), *W księżycową jasną noc* Williama Whartona (*A Midnight Clear*, 1982; wyd. pol. 1988), *Rzeźni numer pięć* Kurta Vonneguta (*Slaughterhouse-Five*, 1969; wyd. pol. 1972) czy musicalu filmowego *Hair* (reż. Gerald Freedman, USA 1967) i innych.

Tak jak wspomniane teksty *This War of Mine* patrzy na wojnę z perspektywy nie państw albo bohaterskich żołnierzy, ale dotkniętych nią osób. Tytuł luźno tłumaczony na „Ta moja wojna” przypomina *Tę naszą młodość* — piosenkę wykonywaną przez Halinę Wyrodek w Piwnicy pod Baranami, i jest to podobieństwo niebagatelne, bo dokładnie jak utwór gra mówi o cierpieniu prywatnym, subiektywnym, które chociaż dotknęło całe pokolenie, rozgrywa się w każdym człowieku z osobna. Takie traktowanie wojny w grach wideo jest rzadkie, a nawet innowacyjne i wyróżnia *This War of Mine* na tle gier o tematyce wojennej.

This War of Mine jako lektura pasuje do innych pozycji na szkolnej liście — znajdziemy tam na przykład utwory: *Zdążyć przez Panem Bogiem* (Hanna Krall, 1977), *Inny Świat* (Gustaw Herling-Grudziński, 1951; wyd. pol. 1980), *Rozmowy z katem* (Kazimierz Moczarski, 1977) czy wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego: *Gdy broń dymiąca z dłoni wyjmę...*, *Elegia o... [chłopcu polskim]*, *** (*Gdy za powietrza zasłoną...*) (wszystkie pochodzą z lat 1942–1944), Zbigniewa Herberta (na przykład *Ostatni atak. Mikołajowi*, 1998) i Tadeusza Różewicza (*Ocalony*, 1947). Od wspomnianych tekstów odróżnia ją przede wszystkim medium, co wpisuje się w widoczną od jakiegoś czasu tendencję do korzystania z nowych mediów w celach edukacyjnych: samo *This War of Mine* zostało wykorzystane przez Centrum Kreatywności Fabryka przy organizacji „gamingowych wakacji” w Łódzkiej Specjalnej Strefie Ekonomicznej, a w 2013 roku Muzeum Powstania Warszawskiego ogłosiło konkurs na pełnometrażowy komiks o powstaniu. Gry użytkowe są coraz częściej wykorzystywane w edukacji, również w polskich szkołach. Jak wskazuje Augustyn Surdyk,

godne pochwały są wszelkie próby wykorzystania gier i innych technik ludycznych w edukacji, zwłaszcza jeśli angażują się w to media na szerszą skalę — nawet jeśli propagowane gry nie należą do *stricte* edukacyjnych (np. uczących historii, języka obcego itd.), lecz posiadają walory kształcące i ogólnorozwojowe¹.

This War of Mine jest skutecznym narzędziem uzmysławiającym to, co dotychczasowy kanon już przekazuje, ale w inny, potencjalnie bardziej angażujący sposób. Należy jednak zaznaczyć, że *This War of Mine* nie jest specjalnie zaprojektowaną pomocą edukacyjną. Tak jak inne lektury jest całkowicie niezależnym tekstem, a o jego wartości świadczy nie medium, ale przede wszystkim świetna budowa formalna, dobrze skonstruowana fabuła i mechaniki (*mechanics*), które odróżniają ją nie tylko od tekstów literackich czy filmowych, ale przede wszystkim

¹ A. Surdyk, *Edukacyjna funkcja gier w dobie „cywilizacji zabawy”*, „Homo Communicativus” 2008, nr 3–5, s. 37.

od innych gier. Jest to ważne, gdyż dzisiejsi licealiści i tak są zanurzeni w świecie gier cyfrowych. Samo wykorzystanie gry fabularnej „wiosny nie czyni”, *This War of Mine* jest jednak grą niezwykle. Cechują ją bardzo nietypowe mechaniki zapisu, a właściwie częściowe zrezygnowanie z możliwości zapisu, co powoduje, że śmierć postaci jest nieodwracalna. Z kolei brak typowej dla gier modalności czasu i fabuły zaskakuje doświadczonych graczy i niesie z sobą nieoczekiwany ciężar.

Jak zauważa Ian Bogost, gry są modelami świata odwzorowującymi (lub zmieniającymi) zachodzące w nim procesy. To, jak te procesy są oddane (wiernie lub nie) i w jaki sposób oraz w jakim zakresie może w nich uczestniczyć gracz, składa się na przekaz płynący z gry, retorykę proceduralną². Może ona odnosić się do wartości i idei przekazywanych przez grę³. Wartością, na którą kładzie nacisk *This War of Mine*, szczególnie w kontekście innych cyfrowych tekstów o wojnie, jest ludzkie życie.

This War of Mine nie tylko każe graczom zmierzyć się z nieodwracalnością śmierci. Próbuje też przywiązać graczy do postaci tak, aby bardziej odczuli ich odejście, i zmusza ich do podejmowania trudnych decyzji, obarczając ich następnie skutkami tychże. Jak kiedyś powiedział Will Wright, gry mogą wywoływać tak samo intensywne uczucia jak inne teksty, ale niekiedy są to inne uczucia — mają większe możliwości wywoływania dumy albo poczucia winy⁴. I to właśnie ogromne poczucie winy umiejętnie wpisane w rozgrywkę w *This War of Mine* sprawia, że mimo iż to gra, trudno po graniu w nią patrzeć na wojnę jak na zabawę.

Czy to dobrze, że *This War of Mine* stała się lekturą szkolną? I tak, i nie. To, że gra wideo znalazła się w kanonie lektur, to krok w kierunku lepszego poznania medium. I słusznie, bo gry bywają nie tylko dobre i ważne, ale też mają coraz więcej odbiorców i warto, aby rozumieli je oni oraz potrafili z nich krytycznie korzystać. *This War of Mine* jest także dobrym wyborem przy wprowadzaniu gier do kanonu. Jest świetnym tekstem, zarówno pod względem formalnym, jak i fabularnym (i nadal, od kilku lat, moją ulubioną grą). W sferze przekazywanych wartości kładzie nacisk na empatię i troskę o drugiego człowieka, a osobom, które nigdy nie przeżyły wojny, pokazuje, że jest to doświadczenie graniczne: klęska i jednostek, i całego społeczeństwa, z której podnoszenie się trwa dłużej niż życie jednego pokolenia. W tym sensie jest to fabuła potrzebna obecnym nastolatkom, z których część już nie zna wojny z relacji naocznych świadków.

Jednocześnie jednak wydarzenia wojenne są już bardzo mocno reprezentowane w kanonie lektur. Skłania to do wniosku, że jego twórcy uważają wojnę za doświadczenie kształtujące polską tożsamość i coś, co należy przekazywać najdokładniej, jak to możliwe (o ile to w ogóle możliwe), bo bez tego nie będzie już

² I. Bogost, *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames*, Cambridge, MA 2007, s. 236–237.

³ M. Flanagan, H. Nissenbaum, *Values at Play in Digital Games*, Cambridge, MA 2016, s. 3.

⁴ A. Burdick, *Discover Interview: Will Wright*, „Discover Magazine”, <https://bit.ly/2W1Go5n> (dostęp: 13.09.2020).

Polski takiej, jaką znamy. I tak jak z jednej strony uświadamianie, jak straszna jest wojna i jak niezwykle ważne jest, żeby nie doszło do kolejnej, jest kluczowe, to z drugiej widać w kanonie tendencję — paradoksalnie, przy całym antywojennym, *nomen omen*, ładunku — do romantyzacji doświadczeń wojennych, które 75 lat po zakończeniu drugiej wojny światowej ciągle mają kształtować nowe pokolenia. A problemy tych generacji (prawdziwe, istotne, często nierozwiązane) schodzą na dalszy plan. Nic nie może się przecież równać z tamtym cierpieniem! Taki przekaz jest nie tylko niebezpieczny — to też nieprawda.

Bibliografia

Opracowania

- Bogost I., *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames*, The MIT Press, Cambridge, MA 2007.
- Flanagan M., Nissenbaum H., *Values at Play in Digital Games*, The MIT Press, Cambridge, MA 2016.
- Michael D., Chen S., *Serious Games: Games That Educate, Train, and Inform*, MA: Thomson Course Technology, [Boston 2006].
- Surdyk A., *Edukacyjna funkcja gier w dobie „cywilizacji zabawy”*, „Homo Communicativus” 2008, nr 3–5, s. 27–46.

Źródła internetowe

- 2015 Independent Games Festival Winners, IGF, <https://bit.ly/36NQf0J> (dostęp: 1.05.2019).
- And the Award Goes to... Die Gewinner des DCP 2015, Der DCP, <https://bit.ly/36PcP9i> (dostęp: 1.05.2019).
- Burdick A., *Discover Interview: Will Wright*, „Discover Magazine”, <https://bit.ly/2W1Go5n> (dostęp: 13.09.2020).
- Centrum Kreatywności Fabryka zaprasza na gamingowe wakacje, TVP.pl, <https://bit.ly/2V2SH0w> (dostęp: 13.09.2020).
- Hunicke R., Leblanc M., Zubek R., *MDA: A Formal Approach to Game Design and Game Research*, ResearchGate, <https://bit.ly/3wTuVBE> (dostęp: 7.09.2020).
- Komiks 1944: Konkurs na komiks o powstaniu warszawskim, „Newsweek”, <https://bit.ly/3wUrxpU> (dostęp: 7.09.2020).
- McWhertor M., *Games for Change 2015 award finalists include “Never Alone”, “This War of Mine”, “Bounden”*, Polygon, <https://bit.ly/2V24iwT> (dostęp: 1.05.2019).

Gry

This War of Mine, prod. 11 bit studios, 2014.

Digital Games Enter Polish Schools' Reading Lists

Summary

This War of Mine, a critically acclaimed game by 11 bit studios, is the first game to be on the list of supplementary school readings in Poland. The game released in 2014 is an anti-war narrative built around the story of a group of civilians trying to survive the war in Pogoren, city based on war-torn Sarajevo. The game is unique in its mechanics as well as in its serious treatment of death and suffering, but can also be played for pleasure and in that matter is not moralistic, but entertaining. It is an ideal game to offer young people, both as a means of developing their sensitivity and as an encouragement to seek pleasure in experiencing narratives. However, it also fits with other school readings on the cruelty of war, and thus there is a risk it will be used as other texts have been — as a story to make teenagers think about war as a formative experience which makes one a true Pole.

Iga Pękala

ORCID: 0000-0001-6520-3122

Uniwersytet Wrocławski

Ucieleśniona percepcja filmowych gier umysłowych

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.27.33>

Recenzja: Barbara Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej w Łodzi, Łódź 2018, ss. 319.

Słowa kluczowe: kino gier umysłowych, percepcja, narracja

Keywords: mind-game films, perception, narration

Monografia Barbary Szczekały *Mind-game films. Gry z narracją i widzem* została wydana w 2018 roku nakładem Narodowego Centrum Kultury Filmowej. Autorka koncentruje się w niej na tak zwanym kinie gier umysłowych, szczególnie w wymiarze procesu odbiorczego tych dzieł, a zatem — na doświadczeniu skomplikowanych, mozaikowych narracji. Publikacja nie jest kompendium dzieł z zakresu *mind-game films* (termin zaczerpnięty od Thomasa Elsaessera¹) ani nie wskazuje rozwiązań struktur fabularnych przywołanych obrazów tego nurtu; autorka zajmuje się głównie teoretyczną percepcją tego typu dzieł ze świadomością, że opisane przez nią doświadczenie odbiorcze znajduje wyraz w przeżyciach widzów oraz kinofilskich dyskusjach². Kolejne części pracy poświęcone są zatem aspektom odbioru, kontekstom narracji, ucieleśnionego doświadczenia, procesom identyfikacji, a także umiejscowieniu kina gier umysłowych w kontekście współczesnej kultury. W *Mind-game films* zostaje połączona perspektywa literaturoznawcza z kategorią doświadczenia — percepcja filmów mozaikowych wiązałaby się zatem zarówno z odbiorem rewolucyjnej fabuły dzieł, jak i z procesami z zakresu neuroestetyki.

Na światowym gruncie naukowym literatura na temat *mind-game films* jest wysoce rozwinięta — w Polsce publikacja B. Szczekały jest jednym z pierwszych tekstów analizujących kino gier umysłowych³. Opierając swoje rozważania w dużej mierze na procesach odbiorczych, badaczka daje asumpt do dalszych rozwa-

¹ Zob. T. Elsaesser, *The Mind-Game Films*, [w:] *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. W. Buckland, Oxford 2009, s. 13–41.

² B. Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Łódź 2018, s. 11.

³ Jednym z pierwszych, ponieważ warto sięgnąć również do publikacji Mirosława Przyłipiaka, *Fala trzecia: filmy z lamigłówkami*, [w:] *idem, Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Sopot 2016. O kinie gier umysłowych pisała wcześniej także autorka monografii, zob. B. Szczekała, *Mózgotrzepy i puzzle, czyli jak współczesne kino gra z widzem*, „EKRAŃy. Film & Media”

zań także na temat cielesnego paradygmatu popularnego we współczesnym filmoznawstwie. *Mind-game films* są według autorki omawianej publikacji wpisane w akt aktywnego oglądania, nierzadko połączony z dyskomfortem, i oparte na perspektywie afektywno-poznawczej⁴.

W monografii zaprezentowane zostaje wielowymiarowe spojrzenie na kino gier umysłowych, co znajduje odzwierciedlenie w strukturze publikacji. W rozdziale pierwszym (*Mind-game films. Konteksty narracji, produkcji i doświadczenia*⁵) mamy do czynienia z podstawami metodologicznymi, wskazanymi przez Szczekałą jako główne ścieżki teoretyczne. Za twórcę pojęcia *mind-game films* autorka uznaje T. Elsaessera, który oprócz samego terminu zaproponował podstawowe motywy i kategorie z nim związane. „Filmy gier umysłowych” dzieli się jego zdaniem na dwa podstawowe rodzaje. W pierwszym z nich to bohaterowie grają w psychologiczne gry, jak w *Milczeniu owiec* (*The Silence of the Lambs*, reż. J. Demme, USA 1991). W drugim wymienionym przez teoretyka rodzaju obrazów gra może toczyć się między twórcą a widzem, kiedy to wiele informacji pozostaje ukrytych do samego końca — albo zagadka może nie zostać w ogóle rozwiązana⁶.

Oprócz wspomnianego już twórcy pojęcia *mind-game films* w monografii Szczekały pojawiają się również odwołania do analiz rekonstruowania skomplikowanych narracji w wykonaniu Davida Bordwella⁷, a także podejście wyodrębnione przez autorkę — perspektywa „postdeleuzjańska”⁸, która prowadzi nas do ucieleśnionego doświadczenia filmów-zagadek.

Jak wskazuje sama badaczka, wielość koncepcji oscylujących wokół kina gier umysłowych oddaje charakter analizowanego zjawiska⁹. W publikacji Szczekały pośród licznych teorii i odniesień pojawia się pewna spójność, która skomplikowaną sieć postaw teoretycznych wokół *mind-game films* układa w syntetyczną całość. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą położenia nacisku na doświadczenie odbiorcze — pozornie rozproszone koncepcje znajdują część wspólną w sytuacji widza i wpływu, jaki wywierają na nim dzieła kina gier umysłowych. Co więcej, perspektywa widza dobrze koresponduje ze zwrotem afektywnym, do którego odniesienia możemy znaleźć w omawianej monografii. Autorka patrzy na analizowane dzieła przez pryzmat subiektywnego odbioru, emocjonalnych reakcji wynikających z kontaktu z kinowym spektaklem oraz zabiegów podkreślających uczucia bohatera.

2014, nr 1 (17) oraz *eadem*, *Eksperymenty i kompromisy: mind-game films we współczesnym kinie amerykańskim*, „Kwartalnik Filmowy” 93–94, 2016, s. 93–94.

⁴ B. Szczekała, *Mind-game films...*, s. 27.

⁵ *Ibidem*, s. 19.

⁶ T. Elsaesser, *op. cit.*, s. 14.

⁷ Zob. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.

⁸ B. Szczekała, *Mind-game films...*, s. 39.

⁹ *Ibidem*, s. 41.

Rozdział drugi (*Eksces nagromadzenia w mind-game films. Chwyty uniezwykające na poziomie narracji*¹⁰) przenosi nas w świat konkretnych zabiegów stosowanych przez twórców, zabiera w podróż pełną manipulacji czasowych, niekończących się pętli, filmowych antycypacji i historii szkatułkowych. Klasyczna struktura narracyjna uległa tutaj przemianom wynikającym z rozproszonego charakteru współczesnej kultury — na ten temat autorka pisze w rozdziale czwartym (*Wirtualne światy, rozszczerzone osobowości i ideologiczna partyzantka*¹¹). Filmy gier umysłowych wydają się trafnie oddawać mozaikowość naszej rzeczywistości — twórcy kreują symulakra¹² przewrotnie potęgujące emocjonalny odbiór, ponieważ identyfikujemy te rozproszone światy jako bliskie naszemu doświadczeniu codzienności. W tym kontekście na dzieła omawianego nurtu możemy spojrzeć zarówno z perspektywy narracji, jak i według klucza psychoanalitycznego. Psychoanalityczna teoria filmu może być w tym wypadku zasadna, jako że *mind-game films* nierzadko wprost opowiadają o zaburzeniach psychicznych, traumie i zagubieniu¹³.

Najwięcej o naszej percepcji kina gier umysłowych Szczekała pisze w rozdziale trzecim (*Ucieleśnione doświadczenie odbiorcze i terror identyfikacji*¹⁴), w którym pojawia się analiza procesów identyfikacji, pociągających za sobą cielesne odczucie filmu. Badaczka przechodzi od afektywnego wymiaru kinowych dzieł, przez rozważania Thomasa Elsaessera i Malte Hagenera na temat tego, czy odbiór filmu wymaga ciała i świadomości¹⁵, aż do klasycznych dzieł filmoznawczych, w których pojawiają się głosy o wielozmysłowym doświadczeniu kina, jak rozprawa Siegfrieda Kracauera¹⁶. Wydaje się, że brakuje tutaj bezpośredniego odwołania do zmysłowej teorii kina, łączącej odbiór filmu z jego fizycznym i sensualnym odczuwaniem¹⁷, która może być także pomocna w kontekście analiz dyskomfortu,

¹⁰ *Ibidem*, s. 59.

¹¹ *Ibidem*, s. 241.

¹² Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

¹³ Dobre przykłady filmów podejmujących wymienione wątki to: *Mechanik (El Maquanista)*, reż. B. Anderson, Francja-Hiszpania-USA-Wielka Brytania 2004), *Podziemny krąg (Fight Club)*, reż. D. Fincher, Niemcy-USA 1999) i *Memento* (reż. Ch. Nolan, USA 2000).

¹⁴ B. Szczekała, *Mind-game films...*, s. 119.

¹⁵ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Gdańsk 2015, s. 198.

¹⁶ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.

¹⁷ Zmysłowa teoria kina wydaje się spotykać z kinem gier umysłowych szczególnie w analizie tego, co i w jaki sposób dzieła tego nurtu komunikują (jak pisała Vivian Sobchack), a także na jakiej zasadzie możemy odczuwać wrażenia płynące ze skomplikowanych struktur narracyjnych. *Mind-game films* zdają się w wysokim stopniu haptyczne (w świetle koncepcji Laury U. Marks), a zatem zanurzają nas w nieoczywistym doświadczeniu bohaterów, jednocześnie wywołując w nas doznanie oparte na tych zapamiętanych przez nas wcześniej. Zob. V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, London 2004; oraz L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham-London 2000.

w myśl Szczekały mającego znaczenie w kontakcie z *mind-game films*. Perspektywa *sensuous theory* mogłaby się okazać przydatna w aspektach multisensorycznego odbioru konkretnych struktur narracyjnych i środków filmowego wyrazu. Zwróćmy uwagę na to, że dzieła z nurtu *mind-game films* są najczęściej nasycone intensywnym montażem, kolorem i dźwiękiem — to pośród formy filmowej odbiorca doszukuje się rozwiązania zagadki czy gubi w mozaikowych światach. Analiza cielesnych reakcji widzów w kontakcie z kinem gier umysłowych mogłaby zatem stanowić kolejną furtkę interpretacyjną.

Mocną stroną publikacji jest sięgnięcie do wielu metodologii (jak narratologia czy podejście emocjonalno-afektywne) i perspektyw spojrzenia na kino i jego percepcję. Z tego względu monografia Szczekały może stanowić punkt wyjścia do szczegółowych analiz konkretnych dzieł z tego nurtu. Autorka sygnalizuje również zasadność rozpatrywania tego zjawiska na polskim gruncie, w tym kontekście przywołując między innymi *Palimpsest* (reż. K. Niewolski, Polska 2006) oraz *Wojnę polsko-ruską* (reż. X. Żuławski, Polska 2009).

W publikacji Szczekały wartościowe jest również interdyscyplinarne podejście do tematu i połączenie rozprawy teoretyczno-filmowej z wątkami analitycznymi. Dzięki temu zostaje podkreślona wielowymiarowość zjawiska, a za sprawą interpretacji konkretnych dzieł autorka łączy wątki monografii z wcześniejszymi tekstami na temat *mind-game films*. Tak jak rośnie zainteresowanie kinem gier umysłowych — zarówno na polskim, jak i zagranicznym gruncie naukowym — tak z marginesów kinematografii omawiane zjawisko przechodzi do kina głównego nurtu¹⁸. Książka Szczekały może zatem dać asumpt do badania kultury popularnej odzwierciedlającej charakter współczesności. Natomiast bardzo dobry i plastyczny styl monografii, dzięki któremu, czytając, można wręcz zatopić się w opisywanych przez autorkę filmowych światach, powoduje, że *Mind-game films. Gry z narracją i widzem* może być wartościowa nie tylko dla środowiska naukowego, lecz także dla pasjonatów kina.

Bibliografia

- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985.
- Elsaesser T., *The Mind-Game Films*, [w:] *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. W. Buckland, Wiley-Blackwell, Oxford 2009, s. 13–41.
- Elsaesser T., Hagener M., *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015.
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Marks L.U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham-London 2000.

¹⁸ B. Szczekała, *Eksperymenty i kompromisy...*, s. 140.

- Przylipiak M., *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016.
- Sobchack V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2004.
- Szczekała B., *Eksperymenty i kompromisy: mind-game films we współczesnym kinie amerykańskim*, „Kwartalnik Filmowy” 93–94, 2016, s. 140–152.
- Szczekała B., *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2018.
- Szczekała B., *Mózgotrzepy i puzzle, czyli jak współczesne kino gra z widzem*, „EKRAŃy. Film & Media” 2014, nr 1 (17), s. 14–18.

Filmografia

- Mechanik (El Maquanista)*, reż. B. Anderson, Francja-Hiszpania-USA-Wielka Brytania 2004.
- Memento*, reż. Ch. Nolan, USA 2000.
- Milczenie owiec (The Silence of the Lambs)*, reż. J. Demme, USA 1991.
- Palimpsest*, reż. K. Niewolski, Polska 2006.
- Podziemny krąg (Fight Club)*, reż. D. Fincher, Niemcy-USA 1999.
- Wojna polsko-ruska*, reż. X. Żuławski, Polska 2009.

An Embodied Perception of Cinematic Mind-Games

Summary

The article reviews Barbara Szczekała's publication *The Mind-Game Films: Plating with Narration and the Viewer*. It contains an analysis of subsequent parts of the monograph; special emphasis was placed on the perception of the films and special emphasis was placed on the perception of the films and concepts of theoreticians dealing with this topic (for example, Thomas Elsaesser).

Karol Poręba

ORCID: 0000-0002-3230-7723

Uniwersytet Wrocławski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich

**Robi z nami to, co robi.
O *Chwale supermanom...* Przemysława Witkowskiego**<https://doi.org/10.19195/0867-7441.27.34>Recenzja: Przemysław Witkowski, *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2017, ss. 318.**Słowa kluczowe:** ideologia, kultura masowa, kultura popularna**Keywords:** ideology, mass culture, pop culture

Gdzie wyzyskuje Bruce Wayne? [...] Jaki związek mają zombie i partie socjaldemokratyczne? Co ma Batman do bailoutu? [...] Co ma wspólnego Ragnar Lodbrok z Donaldem Trumpem? Dlaczego boimy się Mariusza Trynkiewicza? Kogo podnieca Sasha Grey, a kogo Magda Gessler? Czy bieda jest *sexy*? Gdzie skończy Justin Bieber? Dlaczego Miley Cyrus pozuje nago dla Terry'ego Richardsona? [...] Jaką lekcję historii naprawdę przerabiamy, płacąc w sklepie za bułki? I co na to wszystko Sherlock Holmes?¹

— powtarzam za Przemysławem Witkowskim niektóre z pytań rozpoczynających jego książkę eseistyczną *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura*, opublikowaną w 2017 roku, ograniczając się jednocześnie wyłącznie do tych, które z różnych względów wydały mi się mniej lub bardziej intrygujące (czy może raczej — zastanawiające). By rozwiać wątpliwości, należy zaznaczyć, że inicjalne pytania, rzecz jasna celowo prowokujące, nie są — wbrew pierwszym odczuciom — jedynie pytaniami retorycznymi, jak można się przekonać, przerzucając kolejne strony *Chwały supermanom...* Pozbawione są też ironii. Witkowski obiecuje wiele, od początku sugerując, że książka nie jest li tylko próbą opisu pewnego zjawiska, ale bez mała uniwersalną analizą rzeczywistości w ogóle, swoistą makronarracją; do tego analizą poprowadzoną rzekomo z zewnątrz, z perspektywy zachowującego obiektywizm badacza. Przyglądając się zatem różnym tekstom kultury popularnej, masowej czy ludowej — filmom, serialom, muzyce, programom telewizyjnym, książkom i wszelkim fenomenom popkulturowym (ów niedomknięty katalog potwierdza tylko wyjściowe ambicje autora) — Witkowski stara się odpowiedzieć na zasadnicze dla swojej książki pytanie: jak i dlaczego kultura po-

¹ P. Witkowski, *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura*, Warszawa 2017, e-book. We wszystkich cytatach pochodzących z tego wydania poprawiono interpunkcję.

pularna² robi z nami to, co robi? Przy czym odpowiedź, udowodnianą następnie na kolejnych 300 stronach, czytelniczki i czytelnicy znajdą w postaci tezy już na początku wywodu:

Często uznawane za powierzchwniową rozrywkę filmy akcji, horrory, seriale, programy, portale plotkarskie przy bliższej analizie okazują się mieć wbudowany w sobie [*sic!*] silny komponent ideologiczny. Nasz wygląd, czas wolny, dieta czy stroje wynikają często z naszych doświadczeń z popkulturą. Jej pozorny chaos kryje w istocie rzeczy konserwatywno-liberalną hegemonię, na terenach byłego Bloku Wschodniego dodatkowo zabarwioną nacjonalistycznie³.

I dalej: zdolność popkultury „do tworzenia nowych nisz rynkowych pozwala trwać kapitalistycznej akumulacji i poszerzać pola gotowe do zaorania »niewidzialną ręką rynku«, a „dzieła popkultury są [...] nieprzebraną skarbnicą wiedzy o fantazjach sprzedawanych klasie pracującej, jej snach, jej marzeniach, życiu, jakie chciałyby prowadzić”⁴.

Zbieg okoliczności sprawił, że w 2017 roku na polskim rynku wydawniczym pokazały się (co najmniej) trzy ważkie i szeroko komentowane, zasadniczo od siebie różne książki poświęcone kulturze popularnej⁵: *Chwała supermanom...* Witkowskiego, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* Doroty Masłowskiej⁶ oraz opracowany przez Adama Poprawę tom *Odbiorca ubezwłasnowolniony...*, zbierający publikowane na przestrzeni wielu lat (najstarsze pochodzą z 1970, najmłodsze — 1998 roku) teksty Stanisława Barańczaka o „kulturze masowej i popularnej”⁷. Perspektywa Masłowskiej — pisarki i publicystki pełnymi garściami czerpiącej z wyobraźni popkulturowej, twórczo ją przepracowującej i przechwytyjącej (wystarczy przypomnieć słynny niegdyś projekt mu-

² Rzykując terminologiczne uproszczenie, na potrzeby niniejszej recenzji w miejscach, gdzie wydaje mi się to zasadne, sprowadzam trzy występujące w książce Witkowskiego określenia: „kultura masowa”, „kultura ludowa”, „kultura popularna” do tego ostatniego — najbliższego, jak sądzę, rozumieniu autora *Chwały supermanom...*

³ P. Witkowski, *op. cit.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ Zauważa i odnotowuje to także Teresa Walas w opublikowanym w „Nowej Dekadzie Krakowskiej” (2018, nr 1, s. 106–114) artykule *Odsłony popkultury. Od Barańczaka do Masłowskiej.*

⁶ Zob. D. Masłowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Kraków 2017, e-book. Publikacji tej wiele miejsca, omawiając ją punkt po punkcie wraz z książką Witkowskiego, poświęca Przemysław Czaplński w artykule *Uciekaj albo płyn*, „Dwutygodnik” 2017, nr 12, <https://bit.ly/3zksVDQ> (dostęp: 2.09.2020).

⁷ Zob. S. Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, oprac. A. Poprawa, Wrocław 2017. Warto dodać, że mimo iż interesują mnie w tym miejscu teksty o charakterze publicystycznym, zarówno spora część książki Barańczaka, jak i eseje Witkowskiego niepozbawione są lepiej lub gorzej skrywanego aparatu dyskursywnego. W wypadku *Chwały supermanom...* głównymi punktami odniesienia są: marksizm (nie zawsze dobrze zrozumiany), szkoła frankfurcka (przede wszystkim myśl Theodora W. Adorno z jego krytyką kultury masowej), pisma Antonia Gramsciego i Luisa Althussera oraz szeroko pojęta perspektywa socjologiczna i antropologiczno-kulturowa.

zyczny, realizowany pod pseudonimem Mister D.⁸) — jest, mówiąc ogólnie, krytycznie afirmatywna; Przemysław Czapliński pisze wręcz o płynącej z prądem podmiotce⁹. Liczne w książce autorki *Wojny polsko-ruskiej...* fragmenty ociekające sarkazmem, „pogięte i przegięte”¹⁰, skierowane są nie — jak u Witkowskiego — przeciw kulturze popularnej jako takiej, ale przeciw problemom i zjawiskom społecznym. Dzięki temu tam, gdzie poeta zauważa odmianę „kapitalizmu magicznego”, amerykańskiego snu w polskim, postpeerelowskim wydaniu (program *Kuchenne rewolucje*), prozaiczka widzi silną kobietą bohaterkę (Magdę Gessler, „herod-babę”), swoją postawą i obcesowością dekonstruującą damsko-męskie stereotypy¹¹. Najciekawsza — bo uśredniona, wyważona i najlepiej chyba odpowiadająca rzeczywistości — wydaje się jednak propozycja Barańczaka, który, kontestując tradycyjne wówczas kategorie, w 1994 roku mówił w wywiadzie:

Nie uznaję podziału na kulturę wysoką i niską. Uznaję tylko podział na kulturę wartościową (w której mieszczą się moim zdaniem Bach i Szekspir, ale również Charlie Parker i Monty Python) i kulturę bezwartościową, czyli kulturę kiczu (w której mieszczą się dla mnie: piosenkarka Madonna i film *Rambo*, ale również koncert fortepianowy Czajkowskiego i film *Podwójne życie Weroniki*)¹².

Zamiast wzmiankowanych pojęć, kojarzących się z konserwatywną, mieszczańską aksjologią, proponował własne, postulując następujące określenia: kultura ubezwłasnowolniająca (zawężająca horyzonty, ogłupiająca, manipulacyjna) oraz — przeciwnie — kultura, która uwalnia, nawet jeśli wyzyskuje zakorzenione w głównym nurcie klisze i konwencje.

„Rekonstruuje” ową niebyłą polemikę, której zainscenizowanie umożliwił wspólny mianownik w postaci roku wydania, by uwyraźnić zasadniczy problem z książką *Chwała supermanom...* Witkowskiego. Jakkolwiek pełna sugestywnych, momentami fascynujących, kiedy indziej po prostu ciekawych interpretacji i analiz, wyrasta ona z przedustawnego założenia, że kultura popularna — użyjmy na próbę upraszczającego ekwiwalentu: kultura rozrywkowa — rozrywce nie służy. Składa zamiast tego trybut kapitałowi w sposób nie tyle bezrefleksyjny, bo pozbawiony kontekstu klasowego (co też jest skądinąd tezą totalną i w tym sensie niejednokrotnie daleką od rzeczywistości), ile bez mała rozmyślnie — chciałoby się rzec, popadając w nieco paranoidalny czasem ton Witkowskiego, cynicznie. Autor traktuje kategorię przyjemności podejrzliwie: immersja czy satysfakcja odbiorcza jest dla niego sygnałem ostrzegawczym, a fikcje — rozumiane nieco wulgarnie jako zaprzeczenie „prawdy” czy zdrada rzeczywistości samej w sobie — budzą niechęć.

⁸ Zob. np. Mister D., *Chleb*, [na płycie:] *Spółczesność jest niemile*, Raster Gallery, utwór 3; dostępny także online: <https://bit.ly/3Bn2LIX> (dostęp: 2.09.2020).

⁹ P. Czapliński, *op. cit.*

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ D. Masłowska, *op. cit.*

¹² S. Barańczak, *op. cit.*, s. 447.

Inna sprawa, że trudno traktować tę uwagę jako zarzut, bo w gruncie rzeczy — i to kolejny poważny mankament ostatecznie spójnego metodologicznie i kompozycyjnie wywodu autora *Chwały supermanom...* — Witkowski w żaden sposób nie definiuje przedmiotu swojej opowieści. Pojawiają się wyznaczniki, ale ich mglistość i inkluzywność sprawiają, że koniec końców eseista proponuje podziały ze względu na: oddziaływanie (powołując się przy tym na myśl Louisa Althussera czy Antonia Gramsciego, że kultura popularna jest wytworem i narzędziem ideologii dominującej oraz służy reprodukcji mechanizmów władzy) i skuteczność; zależność lub — jak pisze Czaplński — usytuowanie społeczne (teksty nie są wytworem samym w sobie, są uzależnione od istniejącego *status quo*)¹³; dwupoziomowość (pod znaczeniową powierzchnią kryją ładunek ideologiczny). Ów wątpliwej wartości poznawczej zestaw cech — zwłaszcza ostatni wyznacznik — jest nie do przyjęcia; za każdym niemal wypowiedzeniem kryje się bowiem aksjologia — nie zawęża pola badawczego, a jedynie „zabezpiecza” autora dobierającego podług własnej woli teksty kultury, milcząc przy tym o niewygodnych zwykle przypadkach granicznych. Pisząc zatem o serialach z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (na przykład serii *W labiryncie*), wskazuje na dominujące przesłanie, waloryzujące pozytywnie wolny rynek i prywatyzację, ale nie zauważa mnogości innych możliwych fabuł filmowych czy telewizyjnych o transformacji, które rzetelnie opisuje i z pieczołowitością „kataloguje” choćby Michał Piepiórka w książce *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*¹⁴.

Znacznie lepiej od metody doboru tekstów wypada z kolei zaproponowana przez Witkowskiego perspektywa badawcza, wedle której konstruuje on dynamiczne pole kultury popularnej, zyskującej na znaczeniu wraz z rozwojem kapitalizmu po 1989 roku: od obszaru do zagospodarowania, przez ekspansję i przenikanie do innych pól, aż po hegemonię popu i rozpoczęcie swoistych rozgrywek wewnątrz pola; rozgrywek między emancypującą proletariata kulturą plebejską (reprezentowaną w książce Witkowskiego przez muzykę disco polo) a pacyfikującą wyobraźnię społeczną kulturą popularną, zasadzającą się na narracjach neoliberalnych i nacjonalistycznych.

Chwała Supermanom..., mimo że nominalnie jest brawurowym, „popisowym” esejem publicystycznym, nie jest wolna od ambicji uniwersalizujących i opisowych, właściwych często ważnym i potrzebnym książkom popularnonaukowym. Nie chcę przy tym powiedzieć, że teksty Witkowskiego są czytelniczkom i czytelnikom w Polsce zbędne, ale uproszczenia, których dopuszcza się autor w imię ideologicznych założeń organizujących późniejsze tezy, sprawiają, że w publikacji tej wpada on w pułapki, przed jakimi jednocześnie stara się ostrzeżać: formą swojego eseju Witkowski opowiada się po stronie literatury, która ma

¹³ P. Czaplński, *op. cit.*

¹⁴ Zob. M. Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wrocław 2019.

oddziaływać i ma być skuteczna, podczas gdy jego narracja jest (anty)zależna od mainstreamu i — wbrew pozorom — do neoliberalnego mainstreamu przemawia najpełniej; jest wreszcie dwupoziomowa (ale — to *in plus* — stara się tego nie ukrywać). Czy to już monografia kultury popularnej ostatniego trzydziestolecia, jak (niezbyt stanowczo) proponuje Czaplński¹⁵, a może po prostu literatura popularna?

Bibliografia

Teksty

Witkowski P., *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2017, e-book.

Opracowania

Barańczak S., *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, oprac. A. Poprawa, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2017.

Czaplński P., *Uciekaj albo płyń*, „Dwutygodnik” 2017, nr 12, <https://bit.ly/3zksVDQ> (dostęp: 2.09.2020).

Masłowska D., *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, e-book.

Piepiórka M., *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019.

Walas T., *Odśtony popkultury. Od Barańczaka do Masłowskiej*, „Nowa Dekada Krakowska. Dwumiesięcznik kulturalny” 2018, nr 1, s. 106–114.

It Does What It Does: On *Chwała Supermanom...* [Hail to the Supermen...] by Przemysław Witkowski

Summary

Hail to the Supermen: Ideology and Pop Culture (Chwała supermanom. Ideologia a popkultura) by Przemysław Witkowski has been considered by Przemysław Czaplński as ‘the monograph’ of pop culture created in the last thirty years. In his essay, Witkowski has made several attempts to reveal how the neoliberal and nationalistic ideologies are related to the popular or mass movies, TV series and shows, music, books, and other pop cultural phenomena. This article is a review of *Hail to the Supermen...* The author reconstructs the main assumptions and points out some of the most noticeable simplifications and general problems with the book.

¹⁵ P. Czaplński, *op. cit.*

Spis treści

Z żałobnej karty

Waldemar Kuligowski, „Subkultura wiedzy” Wojciecha J. Burszty.
Wspomnienie 9

O baśni

Barbara Kaczyńska, Motywacja metamorfozy a potworność cielesna i duchowa
w wybranych realizacjach wątku *Pięknej i Bestii* 21

Hanna Dymel-Trzebiatowska, Nie tylko o Buce. Egzemplifikacje i ewolucje
motywu lęku w książkach o Muminkach Tove Jansson 39

Karolina Stępień, Nastoletnia krucjata przeciwko dorosłym i kulturze
popularnej w *Los poseídos de Luna Picante* Martina Sancier 51

Marta Niewieczyzna, „Biorę życie i zamieniam w idealny kamień” —
rzecz o warszawskim Bazyliżku 63

Krzysztof Rybak, Minotaur, Morlok, bestia... Obrazy niemieckich żołnierzy
w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie 75

Natalia Panuszewska, Koszmar władzy. Potworność we *Wrońcu*
Jacka Dukaja 85

Maciej Skowera, Nikczemne skrzaty i inne (nie)baśniowe potworności
dzieciństwa w *Złodziejach snów* Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby 95

Literackie światy i zaświaty

Jakub Z. Lichański, *Złociejowo* Katarzyny Ryrych — czy powieść o kryzysie
współczesnej cywilizacji? 111

Anna Maciejewska, O elementach fantastyki w literaturze XVI i XVII wieku.
Wizje niezwykłych krain, państw i miast 125

Joanna Kokot, Zbrodnicze umysły i muzyczne harmonie. *Tajemnica Edwina*
Drooda Charlesa Dickensa jako utwór protodetektywistyczny 139

- Angelika Pelka, *Powiatki cmentarne* Bolesława Prusa — literatura grozy na miarę drugiej połowy XIX wieku? **155**
- Adam Mazurkiewicz, Szekspirowskie przywołania w polskiej literaturze kryminalnej (rekonesans) **167**
- Adriana Sara Jastrzębska, Narkopowieść latynoamerykańska: rzeczywistość z Szekspirem w tle **191**
- Miodrag Milovanović, Science Fiction in Belgrade in the 1920s: A Possible Contribution to the Development of Metropolitan Belgrade **203**
- Dorota Ucherek, Magiczno-religijna mozaika. Źródła obrazów postaci bogów Krain Wewnętrzznego Morza z „Sagi o Zbóju Twardokęsku” Anny Brzezińskiej **213**
- Krystyna Walc, Kilka uwag o księgach, nie tylko uczonych, w prozie Andrzeja Sapkowskiego **247**
- Adriana Dziemitko, *Jutro należy do kotów*. Problemy (*eco*) science fiction w powieści Bernarda Werbera **261**
- Angelika Moskal, Oblicza słowiańskich bóstw w *Amerykańskich bogach* Neila Gaimana **275**
- Paulina Korzeniewska-Nowakowska, Literary Representation of Sport in Historical Turmoil: On Józef Hen’s *The Boxer and The Death* **291**

Teksty i konteksty kultury

- Magdalena Roszczyńska, Jakub Knap, Mapowanie teorii. Geobiografia teorii literatury fantastycznej w Polsce — propozycja badawcza i dwa studia przypadku **303**
- Agnieszka Szurek, Problemy badań literatury lokalnej na przykładzie mikroregionu podwarszawskiego w latach 1989–2016 **335**
- Izabela Poręba, Historia, problematyka i związki studiów postkolonialnych z badaniami kultury popularnej **355**
- Marta Widy-Behiesse, Zarys ewolucji kultury popularnej tworzonej przez muzułmanów w wybranych krajach Zachodu. Od *Le thé au harem d’Archi Ahmed* po *Madina Oh na na!* **375**

Maciej Sztąberek, Jak wywołać grozę? Analiza porównawcza powieści i serialu *Terror* 395

Elżbieta Szyngiel, *Duma i uprzedzenie i zombi* Setha Grahame-Smitha i Jane Austen jako popkulturowy recykling kanonu 415

Wojciech Sitek, Widma dawnych wartości. Kryzysy ekonomiczne w filmach o nawiedzonych domach 431

Michał Chudoliński, Korozja władzy. Dystopijna zapowiedź przyszłości w komiksie *Sędzia Dredd. Ameryka* (1990) Johna Wagnera i Colina MacNeila 455

Oskar Meller, Posthumanizm i „syntezoidealny mimetyzm” w komiksie *Vision* Toma Kinga i Gabriela Hernandezza Walty 467

Michał Pick, Poetyka wideoklipu muzycznego 481

Dariusz Piechota, Magnetowid i walkman jako przedmioty nostalgiczne w najnowszej literaturze polskiej 495

Artykuły recenzyjne

Eleonora Imbierowicz, Gry cyfrowe wkraczają do kanonu lektur szkolnych (Recenzja: *This War of Mine*, prod. 11 bit studios, 2014) 509

Iga Pękała, Ucieleśniona percepcja filmowych gier umysłowych (Recenzja: Barbara Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej w Łodzi, Łódź 2018, ss. 319) 514

Karol Poręba, Robi z nami to, co robi. O *Chwale supermanom...* Przemysława Witkowskiego (Recenzja: Przemysław Witkowski, *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2017, ss. 318) 519

Contents

In Memoriam

Waldemar Kuligowski, “Subculture of Knowledge”:
A Memoir of Wojciech J. Burszta 9

About Fairy Tale

Barbara Kaczyńska, Motivation of the Metamorphosis, and Physical
and Spiritual Monstrosity in *Beauty and the Beast* Retellings 21

Hanna Dymel-Trzebiatowska, Not Only about The Groke: Exemplification
and Evolution of the Fear Motif in the Moomin Books
by Tove Jansson 39

Karolina Stępień, Teen Crusade against Adults and Popular Culture
in *Los poseídos de Luna Picante* by Martín Sancia 51

Marta Niewieczyża, “I Take Life and Turn It into a Perfect Stone” —
the Story of the Warsaw Basilisk 63

Krzysztof Rybak, Minotaur, Morlock, a Beast... Images of German Soldiers
in Polish Children’s Literature about the Holocaust 75

Natalia Panuszewska, A Nightmarish Power: Monstrosity in *Wroniec*
by Jacek Dukaj 85

Maciej Skowera, Wicked Gnomes and Other (Non-)Fairy-Tale Childhood
Monstrosities in Małgorzata Strękowska-Zaremba’s *Złodzieje snów*
[The Dream Stealers] 95

Literary Worlds and Afterworlds

Jakub Z. Lichański, *Złociejowo* by Katarzyna Ryrych — a Novel about
the Crisis of the Contemporary Civilization? 111

Anna Maciejewska, On Elements of Fantasy in 16th- and 17th-Century
Literature: Visions of Amazing Lands, Countries and Cities 125

Joanna Kokot, Criminal Minds and Musical Harmonies: *The Mystery*
of *Edwin Drood* by Charles Dickens as a Protodetective Work 139

- Angelika Pelka, *Powiatki cmentarne* [Cemetery Tales] by Bolesław Prus — Horror Literature Suitable for the Second Half of the 19th Century? **155**
- Adam Mazurkiewicz, Shakespearean Elements in Polish Crime Fiction (Reconnaissance) **167**
- Adriana Sara Jastrzębska, The Latin American Narconovel: Reality with Shakespeare in the Background **191**
- Miodrag Milovanović, Science Fiction in Belgrade in the 1920s: A Possible Contribution to the Development of Metropolitan Belgrade **203**
- Dorota Ucherek, A Magic-Religious Mosaic: Sources of Images of the Gods of the Lands of the Inner Sea from “Saga o Zbóju Twardokęsku” [The Saga of Twardokęsek the Brigand] by Anna Brzezińska **213**
- Krystyna Walc, A Few Remarks on the Books, Not Only Books of Knowledge, in Andrzej Sapkowski’s Prose **247**
- Adriana Dziemitko, *Tomorrow the Cats*: (Eco) Science Fiction Problems in Bernard Werber’s Novel **261**
- Angelika Moskal, Faces of Slavic Deities in the *American Gods* by Neil Gaiman **275**
- Paulina Korzeniewska-Nowakowska, Literary Representation of Sport in Historical Turmoil: On Józef Hen’s *The Boxer and The Death* **291**

Culture’s Texts and Contexts

- Magdalena Roszczynialska, Jakub Knap, Mapping of Theory: Geo-Biography of Fantastic Literature Theories in Poland — Research Project and Case Studies **303**
- Agnieszka Szurek, Problems of Research in Local Literature: The Case of Warsaw Suburban Microregion in the Years 1989–2016 **335**
- Izabela Poręba, History, Issues, and Relation between Postcolonial and Cultural Studies of Popular Culture **355**
- Marta Widy-Behiesse, Evolution of Popular Culture Created by Muslims in Western Countries: From *Le thé au harem d’Archi Ahmed* to *Madina Oh na na!* **375**
- Maciej Sztąberek, How to Evoke Atmosphere of Horror? A Comparative Analysis of the Novel and the TV Series *Terror* **395**

Elżbieta Szyngiel, *Pride and Prejudice and Zombies* by Seth Grahame-Smith and Jane Austen as a Pop Culture Recycling of Canon 415

Wojciech Sitek, Ghosts of Old Values: Economic Crises in Haunted House Movies 431

Michał Chudoliński, Corrosion of Power: A Dystopian Preview of the Future in the Comic Book *Judge Dredd: America* (1990) by John Wagner and Colin MacNeil 455

Oskar Meller, Posthumanism and “Synthesoid Mimetism” in the Comic Book *Vision* by Tom King and Gabriel Hernandez Walta 467

Michał Pick, Poetics of Music Video 481

Dariusz Piechota, Video and Walkman as Nostalgic Objects in the Latest Polish Literature 495

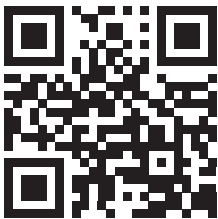
Review Articles

Eleonora Imbierowicz, Digital Games Enter Polish Schools’ Reading Lists (Review: *This War of Mine*, 11 bit studios, 2014) 509

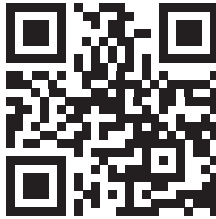
Iga Pękala, An Embodied Perception of Cinematic Mind-Games (Review: Barbara Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej w Łodzi, Łódź 2018, 319 pp.) 514

Karol Poręba, It Does What It Does: On *Chwała Supermanom...* [Hail to the Supermen...] by Przemysław Witkowski (Review: Przemysław Witkowski, *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2017, 318 pp.) 519

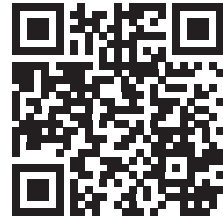
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.
Wrocław University Press
pl. Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
uniwersytecka@uwur.com.pl



Księgarnia internetowa
Online bookshop
sklep.uwur.com.pl



Strona główna
Website
uwur.com.pl



Facebook
@wydawnictwouwr