

# LITERATURA I KULTURA POPULARNA



**LITERATURA  
I KULTURA  
XXVIII  
POPULARNA**

**pod redakcją  
Anny Gemry**

**WYDAWNICTWO UNIwersYTETU WROCLAWSKIEGO**

Rada Redakcyjna/Advisory Board

Dejan Ajdačić (Kyjiwsi'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 (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

Kamila Kowalczyk (Uniwersytet Wrocławski)

Maciej Skowera (Uniwersytet Warszawski, Polska/Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy —

Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, Polska)

Komitet Redakcyjny/Editorial Board

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

Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Agnieszka Szurek (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Recenzenci/Reviewers

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

Dariusz Brzostek (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)

Iłona 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)

Miroslaw 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)

Joanna Kokot (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Polska)

Mariusz Kraska (Uniwersytet Gdański, Polska)

Michał Kuran (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Natalia Lemann (Uniwersytet Łódzki, Polska)

Jakub Z. Lichański (Uniwersytet Warszawski, Polska)  
Jolanta Ługowska (Uniwersytet Wrocławski, Polska)  
Wojciech Małecki (Uniwersytet Wrocławski, Polska)  
Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska)  
Michał Moch (Polska Akademia Nauk, Warszawa)  
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 2022

ISSN 0239-6661 (AUWr)  
ISSN 0867-7441 (LiKP)

Pierwotna wersja czasopisma: papierowa  
Strona internetowa czasopisma: <https://wuwr.pl/lkp>  
Journal's Website: <https://wuwr.pl/lkp>  
Informacje dla autorów: <https://wuwr.pl/lkp/for-authors>  
Informations for Authors: <https://wuwr.pl/lkp/for-authors>  
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel. 71 3752474, e-mail: sekretariat@wuwr.com.pl



# **Z żałobnej karty**





**Rafał Kochanowicz**

ORCID: 0000-0003-0378-0455

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Fantastyka Antoniego Smuszkiewicza

**Słowa kluczowe:** Antoni Smuszkiewicz, fantastyka, literatura dla dzieci, paidologia, science fiction

**Keywords:** Antoni Smuszkiewicz, fantasy, children's literature, paidology, science fiction

W październiku 2021 roku pożegnaliśmy Profesora Antoniego Smuszkiewicza: legendarnego naukowca, bardzo dobrego człowieka i genialnego dydaktyka — po prostu Mistrza, którego znawcy i miłośnicy fantastyki nigdy nie zapomną. Nie chodzi tu tylko o serdeczne relacje towarzyskie czy przyjacielskie, ale o to, że Antoni Smuszkiewicz stworzył pojęciowy „alfabet” polskiej fantastyki, rozwinął go w struktury bardziej złożone i jako pierwszy określił rodzimą wersję tej konwencji w perspektywie historycznoliterackiej. Nie chodzi jednak wyłącznie o obszar badań, lecz także o funkcjonowanie środowiska polskich czytelników i pisarzy fantastów, które Profesor Smuszkiewicz integrował i na swój sposób nadał mu tożsamość. Prace tego wybitnego badacza miały, mają i bez wątpienia będą stale mieć niebagatelną funkcję kulturotwórczą, której bezpośrednim przełożeniem pozostaje choćby — wciąż rosnąca — popularność poznańskiego Pyrkonu.

### Kwazarowe początki i stereotypy

Związki Smuszkiewicza z polską społecznością miłośników i twórców fantastyki sięgają przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, czyli przypadają na początkowy okres działalności zorganizowanych klubów, których rozwój niestety mocno zahamowało wprowadzenie stanu wojennego.

Smuszkiewicz jako prelegent uczestniczył w spotkaniach miłośników fantastyki i publikował na łamach „Kwazara”. To amatorskie czasopismo, w cało-

ści redagowane przez fanów, było jednym z niewielu wówczas fanzinów zdobywających prestiż nie tylko w Polsce, lecz także poza granicami kraju. O randze „Kwazara” decydowało bowiem to, że oprócz tłumaczeń fantastycznej prozy na jego łamach pojawiały się również profesjonalne naukowe analizy i ambitniejsze artykuły. Poznański badacz już w roku 1980, w numerze czwartym „Kwazara”, opublikował *Modele fabularne fantastyki naukowej*<sup>1</sup>. Kontynuował współpracę z fanzinem niemal do samego końca jego funkcjonowania, czyli do 1987 roku. Wkrótce nazwisko poznańskiego badacza stało się rozpoznawalne w całym kraju, a ponieważ polska fantastyka nie cieszyła się uznaniem krytyków, którzy ją po prostu ignorowali i odsuwali poza obszar tak zwanego głównego nurtu, to zarówno znakomite prace Smuszkiewicza, jak i sam fakt jego obecności w środowisku fanów — jako badacza traktującego rodzimą, popularną fantastykę poważnie i analitycznie — spowodowały, że bardzo szybko został niewątpliwym autorytetem, zyskując w środowisku przydomek „Profesora-Fantastyka”. I choć wydana w 1980 roku pierwsza książka Smuszkiewicza — *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej* — nie trafiła od razu do wszystkich zainteresowanych, to do dziś urzeka przenikliwością analizy i terminologiczną precyzją<sup>2</sup>. Ponadto ujęte w niej spostrzeżenia i wnioski cały czas funkcjonują w naukowym obiegu i są wykorzystywane także w badaniach dotyczących tak zwanych nowych mediów, szczególnie gier cyfrowych.

Strukturalistyczne podejście Smuszkiewicza do pewnych prawidłowości określających charakter popularnej fantastyki naukowej i opisane przezeń funkcjonalne modele opowieści czy struktura modelu aktantalnego wydają się dziś jednymi z niezbywalnych narzędzi do analizy cyfrowych fabuł, konstrukcji questów i niektórych aspektów mechaniki gry. I rzecz nie w tym, że blisko 80% współczesnych gier jest utrzymane w konwencji fantastycznej, a ich twórcy prześcigają się w światotwórczych zabiegach, ale w tym, że Smuszkiewicz, precyzyjnie opisując stereotypy fabularne, stworzył analityczne narzędzie, które doskonale uzupełnia zarówno *Morfologię bajki magicznej* Władimira Proppa, jak i *Bohatera o tysiącu twarzy* Josepha Campbella<sup>3</sup>. Poszczególne opisane przez badacza funkcjonalne modele (na przykład „opowieści o cudownym wynalazku”, „wyprawie ratunkowej”, „sytuacji konfliktowej”) mogą też — podobnie jak to ma miejsce w przypadku Campbellowskiego schematu podróży bohatera mitologicznego — stać się swoistą inspiracją dla twórców: pisarzy, filmowców czy scenarzystów cyfrowych opowieści.

Trzeba także podkreślić, że mimo iż zawarte w książce Smuszkiewicza refleksje mają charakter analityczny, równocześnie zaskakują czytelnika bogactwem literackich przykładów, będących jednoznacznym świadectwem doskonałej orien-

<sup>1</sup> A. Smuszkiewicz, *Modele fabularne fantastyki naukowej*, „Kwazar” 1980, nr 4.

<sup>2</sup> A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław 1980.

<sup>3</sup> W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011; J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997.

tacji — wówczas młodego badacza — w obszarze rodzimej fantastyki. Autor przywołał bowiem ponad setkę utworów — opowiadań i powieści — uwzględniając zarówno twórczość uznanych już pionierów powojennej polskiej fantastyki (na przykład Krzysztofa Borunia, Andrzeja Trepkę, Stanisława Lema, Konrada Fiałkowskiego, Janusza Zajdla), jak i jeszcze wtedy mniej rozpoznawalnych pisarzy (na przykład Marka Skalnego). *Stereotyp...* powstał w latach siedemdziesiątych i jest opublikowaną wersją pracy doktorskiej Smuszkiewicza, którą obronił w 1977 roku. Nie bez znaczenia pozostaje też to, że naukowym przewodnikiem i promotorem młodego badacza fantastyki był jeden z najwybitniejszych humanistów w dziejach polonistyki — Jerzy Ziomek.

### *Zaczarowana gra*

Pierwsza książka Smuszkiewicza mogła co prawda przeciętnym miłośnikom fantastyki wydać się trudna i „zbyt naukowa”, ale to w niczym nie zmienia faktu, że kolejną — *Zaczarowaną grę. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej* — powitano z ogromnym entuzjazmem<sup>4</sup>. Jak wspomina w *Waszym cyrku, moich malpach. Chronologicznym alfabecie moich autorów* Maciej Parowski: „Książka wyszła jesienią tuż przed debiutem »Fantastyki«; na jedno i drugie trwały w Polsce nerwowe łowy”<sup>5</sup>. Był to rok 1982, a więc ponure czasy stanu wojennego, lecz dla rozwoju kultury fantastycznej okres szczególny. „Fantastyka” była bowiem pierwszym — i przez lata *de facto* jedynym — w Polsce czasopismem w całości poświęconym tej literackiej odmianie, a jej zaistnienie znacząco zmieniło charakter literackiego obiegu. Wcześniej polscy fanteści mogli publikować swoje opowiadania jedynie na wypożyczonych stronach takich periodyków, jak na przykład „Politechnik”, „Problemy”, „Przekrój”, „Przegląd Techniczny”, „Młody Technik” czy „Nowy Wyrz”, czyli pism głównie naukowo-technicznych i o zróżnicowanej tematyce, gdzie nie było miejsca na analizę czy krytycznoliterackie ujęcia polskiej science fiction. „Fantastyka” ogniskowała zatem uwagę miłośników, stała się źródłem informacji, miejscem debiutów i swoistym forum dyskusyjnym. Ograniczone łamy miesięcznika nie były jednak w stanie pomieścić wszystkiego, a to, co się na nich nie znalazło, dalej rzecz jasna ukazywało się w amatorsko redagowanych fantastycznych fanzinach. Na charakter i kierunek rozwoju czasopisma, ale i całej polskiej fantastyki w tamtych latach istotnie wpłynął wszak

<sup>4</sup> A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982.

<sup>5</sup> Por. M. Parowski, *Wasz cyrk, moje malpy. Chronologiczny alfabet moich autorów*, t. 1, [https://books.google.pl/books?id=8-RBEEAAQBAJ&pg=PT219&lpg=PT219&dq=retoryka+wsp%C3%B3%C5%82czesnej+polskiej+powie%C5%9Bci+historycznej+dla+m%C5%82odziezy+\(dostęp:4.03.2022\)](https://books.google.pl/books?id=8-RBEEAAQBAJ&pg=PT219&lpg=PT219&dq=retoryka+wsp%C3%B3%C5%82czesnej+polskiej+powie%C5%9Bci+historycznej+dla+m%C5%82odziezy+(dostęp:4.03.2022)).

także ów drugi przywołany przez Parowskiego fakt — wydanie *Zaczarowanej gry* Antoniego Smuszkiewicza. Tak wspomina ten moment Marek Oramus:

W ciemnej nocy stanu wojennego przebiegały się tu i ówdzie promyki słońca. Takim jaśniejszym momentem było niespodziewane wydanie w 1982 roku *Zaczarowanej gry* poznańskiego polonisty Antoniego Smuszkiewicza, który przedstawiał w niej zgodnie z podtytułem zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej.

Książka ukazała się w idealnym momencie: fantastyka polska znajdowała się wtedy w trakcie przełomowych zmian, imponowała rozmachem i odchodzeniem od wytartych schematów. *Zaczarowana gra* intensyfikowała ten proces — pokazując dotychczasową drogę gatunku, dawała nam, twórcom, mocne przekonanie, że nie wypadliśmy sroce spod ogona. Niektórzy traktowali dzieło Smuszkiewicza jako zalecenie: tyle zrobiono, ale wiele jest jeszcze do zrobienia<sup>6</sup>.

Wielokrotnie też zarówno Parowski, jak i Oramus podkreślali przy różnych okazjach, że wpływ *Zaczarowanej gry* miał *de facto* charakter „formacjotwórczy”. Książka sytuowała twórczość aktywnych pisarzy w dziejowym kontekście, a literacką publiczność uświadamiała, czym w istocie jest polska fantastyka i skąd się wywodzi. Warto pamiętać, że w tamtych latach środowisko pisarzy oraz czytelników fantastyki tworzyli w niemalym stopniu — by użyć słów Parowskiego — „osobnicy raczej z formacji inżynierskiej niż uniwersyteckiej”. Erudycja autora *Zaczarowanej gry* wprowadzała ich zatem w zupełnie nowe obszary wiedzy i rozwijała świadomość historyczno-kulturową. To zaś z czasem przekładało się na widoczne zmiany w funkcjonowaniu fanowskiej społeczności — która poniekąd spoważniała — i nowe trendy w popularnej polskiej fantastyce, jak kontestacja wyobrażeń optymistycznych związanych z wizerunkiem człowieka „zdobywcy”, zwrot w stronę ujęć bliskich antyutopii, wykorzystywanie fantastycznonaukowej konwencji na potrzeby wyrażania refleksji o profilu egzystencjalistycznym (człowiek jako byt rzucony we wrogie i niezrozumiałe dlań środowisko), politycznym, socjologicznym czy psychologicznym. Książka Smuszkiewicza odegrała w rozwoju tych procesów niebagatelną rolę. Autor nie tylko bowiem skrupulatnie uporządkował w ujęciu diachronicznym najważniejsze pola problemowe rodzimej fantastyki, ale również pokazał, jak można tę literaturę interpretować. W rozdziale *Gwiazda pierwszej wielkości*, który poświęcił prozie Stanisława Lema, między innymi na przykładzie *Edenu* omawia i wyjaśnia zarówno artystyczny kunszt pisarza, jak i głębię jego refleksji:

Taki sposób prezentacji rodzi refleksje natury ogólniejszej, czy człowiek jest w stanie zrozumieć do końca otaczający świat, skoro do wszystkich niespodziewanych i niecodziennych zjawisk przykłada własną miarę i stara się je sprowadzić do wąskiego kręgu utrwalonych już wcześniej pojęć:

„Jesteśmy ludźmi, kojarzymy i rozumiemy po ziemsku i wskutek tego możemy popełnić ciężkie błędy, przyjmując obce pozory na naszą prawdę, to znaczy układając pewne fakty w schematy przywiezione z Ziemi”.

<sup>6</sup> Por. M. Oramus, *Nie wypadliśmy sroce spod ogona*, <http://www.galgut.eu/nie-wypadlismy-sroce-spod-ogona/> (dostęp: 4.03.2022).

Ta wypowiedź jednego z bohaterów może odnosić się nie tylko do zarysowanej w utworze sytuacji pozaziemskiej, ale w równym stopniu także do każdej innej, w której człowiek po raz pierwszy spotyka się z nieznanym i próbuje w jakiś sposób określić to, co nie ma żadnych odpowiedników w jego zasobie leksykalnym. Każda próba opisanego zjawiska sprowadza się wówczas do opatrywania stwierdzeń licznymi zastrzeżeniami, podkreślającymi dystans mówiącego wobec własnej wypowiedzi<sup>7</sup>.

Doskonały literaturoznawczy warsztat Smuszkiewicza, niejako w ramach swojego *praelectio*, wprowadzał pisarzy-inżynierów i młodych fanów w meandry procesu pogłębionej lektury (miłośników twórczości Lema Smuszkiewicz uraczył ponadto wydaną w 1995 roku monografią poświęconą w całości temu pisarzowi<sup>8</sup>). W świadomości wielu z nich fantastyka przestała być li tylko rezerwuarem nietuzinkowych pomysłów na kolejne wersje „cudownych wynalazków” — stała się konwencją znacznie pojemniejszą i „literaturą problemową”. Ciekawostką pozostaje, że pod koniec lat osiemdziesiątych, a szczególnie po przełomie '89 roku i w latach dziewięćdziesiątych, wyedukowani przez Smuszkiewicza animatorzy kultury fantastycznej w Polsce dość niechętnie odnosili się do prób odchodzenia od „fantastyki problemowej” na rzecz *stricte* „rozrywkowej”. Tocząca się w rodzimym fandomie dyskusja na temat roli literatury fantastycznej nie umknęła uwadze autora *Zaczarowanej gry*. Smuszkiewicz nie opowiadał się jednak za żadną ze stron. Zachowując badawczy dystans, dokonywał kolejnych zabiegów periodyzacyjnych. W jednym z artykułów pisał między innymi:

Wiadomo, że krytyka literacka od dawna *a priori* uważała fantastykę za gatunek gorszy, za literaturę popularną, masową, niegodną ani głębszej uwagi, ani bliższego zainteresowania. Młodzi fani natomiast, nie chcąc z uporem, jak ich starsi koledzy, przeciwstawiać się temu, przyjmują ten fakt do wiadomości.

Chcecie rozrywki, będziecie ją mieli.

Tak więc można już mówić o wewnętrznym rozwarstwieniu literatury fantastycznej na ambitną „pierwszoobiegową” i na masową, popularną. Młodzi pisarze coraz głośniejszo odwołują się do jej drugiego nurtu, wyraźnie rozrywkowego, ale charakteryzującego się doskonałym rzemiosłem literackim<sup>9</sup>.

*Zaczarowana gra* pozostaje — jak do tej pory — jedyną historycznoliteracką monografią poświęconą rodzimej literaturze fantastycznej, a Antoni Smuszkiewicz jedynym badaczem, który podjął się tytanicznej pracy naukowego uporządkowania i określenia miejsca tej literatury w dziejach. Jego zakamuflowany apel o kontynuację historycznoliterackich badań związanych z rodzimą fantastyką nie doczekał się jeszcze odzewu.

<sup>7</sup> A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra...*, s. 241–242.

<sup>8</sup> A. Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań 1995.

<sup>9</sup> Por. A. Smuszkiewicz, *Problemy periodyzacji współczesnej fantastyki*, [w:] *Fantastyka w obliczu przemian*, red. R. Kochanowicz, D. Mrozek, B. Stefaniak, Poznań 2012, s. 24.

Ostatni siedemnastoletni okres w dziejach literatury jest zbyt krótki, by zauważyć w nim jakieś znamienne fazy rozwoju, ale za parę lat być może młodszy historyk literatury fantastycznej wyróżni coś, czego dziś jeszcze oczy moje nie dostrzegą<sup>10</sup>.

W 2016 roku ukazało się rozszerzone wydanie *Zaczarowanej gry* — autor umieścił w nim dodatkowy rozdział. Nie zaspokoilo to jednak w pełni rozbudzonego apetytu masowej publiczności, na co zwrócił uwagę między innymi Marek Oramus:

O kontynuacji *Zaczarowanej gry* mówiło się już w parę lat po pierwszym wydaniu. Stało się jasne, że polskiej fantastyce przydarzył się próg rozwojowy w postaci fantastyki socjologicznej czy politycznej, a później religijnej, cyberpunkowej i innej, bo w końcu rozsypało się to na miriady dróg, tendencji i wykonań. Sam rozmawiałem z autorem na ten temat co najmniej kilka razy. Antoni Smuszkiewicz od początku miał tego świadomość, ale już to natłok obowiązków akademickich, już to ogrom pracy do wykonania sprawiał, że odsuwał od siebie tę perspektywę, aż upłynęło ponad 30 lat. Jedną z przyczyn, i to nie ostatnią, był fakt, że nie udało się znaleźć sponsora ani grantu na to zbożne dzieło, a wymaganie, by autor poświęcał na gruntowne studia kilka lat darmowej pracy, w dzisiejszym świecie jest dalekie od rzeczywistości.

Smuszkiewicz wybrał w końcu wyjście salomonowe: dopisał ostatni obszerny rozdział, ujmując szkicowo okres do 2000 roku, a nawet niekiedy wybiegając poza tę granicę. Znalazły się w nim owe tendencje i zjawiska kiełkujące dopiero na początku lat 80., przede wszystkim owa fantastyka socjologiczna w wykonaniu Wnuka-Lipińskiego, Zajdla i innych. Autor wymienił dzieła, jakie się na nią złożyły, przedstawił niektóre z nich, lecz w porównaniu do poprzednich rozdziałów uczynił to na znacznym stopniu ogólności. Takie podejście pozwala traktować ów uzupełniający rozdział jako rodzaj szkicu lub konspektu do właściwej książki, która z rozmachem i skrupulatnością wyliczyłaby i omówiła krytycznie spektrum zjawisk, jakie przez ostatnie trzy dekady miały miejsce. Być może taka książka jest ponad siły jednego człowieka, bo przybór rzeczy do przeczytania jest zatrważający, więc Smuszkiewicz będzie musiał poszukać sobie współników<sup>11</sup>.

Badacz miał tego świadomość. Co więcej, w jednym z wywiadów zaprezentował gotową koncepcję potencjalnej kontynuacji:

Przyszła publikacja powinna — moim zdaniem — obejmować wszystkie odmiany literatury fantastycznej, a może nawet uwzględnić także inne dziedziny sztuki fantastycznej (film, komiks, malarstwo itp.), a nawet gry komputerowe. Wiedza o fantastyce poszerzyła się w sposób niebywały. Zainteresowani tą dziedziną czytelnicy mają do dyspozycji znakomite opracowania o charakterze wstępnych syntez, jak np. *Od gotycyzmu do horroru* Anny Gemry, *Fantastyka socjologiczna* Mariusza Lesia, *Modelowe boksowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna na przełomie lat 70. i 80.* Roberta Klementowskiego czy Adama Mazurkiewicza *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004* oraz *Z problematyki cyberpunku*. Objętościowo mniejszych pozycji w księgach zbiorowych i czasopismach trudno byłoby zliczyć. Tak więc wszystkie odmiany powinny być omówione, poczynając od fantastyki baśniowej, demonologicznej, naukowej aż po fantasy czy najnowsze realizacje tradycyjnych gatunków<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>11</sup> M. Oramus, *Nie wypadliśmy...*

<sup>12</sup> Por. M. Oramus, *Antoni Smuszkiewicz o „Zaczarowanej grze”*, <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:v2rRKhSdHkUJ:www.galgut.eu/antoni-smuszkiewicz-o-zaczarowanej-grze/+&cd=5&hl=pl&ct=clnk&gl=pl> (dostęp: 4.03.2022).

Próbował ją nawet zrealizować, ale już niesamodzielnie:

Wkrótce doszedłem do wniosku, że jest to zadanie przerastające moje siły i możliwości. Stworzenie odpowiedniego zespołu wymagało z kolei odpowiednich funduszy. Parokrotne próby uzyskania dotacji z różnych źródeł (m.in. z Komitetu Badań Naukowych) spełzły na niczym. Wysokie oceny projektu nie wpłynęły na pozytywne decyzje zarządzających finansami. A ponieważ żebractwo nie leży w mej naturze, wkrótce zrezygnowałem z poszukiwania sponsorów. A czas biegł. W ostatnich latach pojawiła się nadzieja na uzyskanie dotacji z Narodowego Centrum Kultury, które opłaciło zaledwie opracowanie szczegółowego projektu badań nad *Encyklopedią polskiej fantastyki* i wycofało się z finansowania dalszych prac. Zorganizowany przeze mnie Zespół Redakcyjny podjął jednak pracę i jego Uczestnicy zdecydowali się ją kontynuować w miarę swych możliwości i bez nadziei na jakąkolwiek zapłatę<sup>13</sup>.

Fatalne w skutkach decyzje o nieprzyznaniu dotacji na projekt Antoniego Smuszkiewicza to realna strata dla polskiej kultury i świadectwo całkowitej ignorancji urzędników. Przedsięwzięcie przeszło bowiem, jak mawiają fantaści, w „fazę hibernacji” — nie zostało jednak całkowicie porzucone. Trudno wszakże wyobrazić sobie efektywną działalność w tym zakresie, gdy odszedł Lider, który nie musiał „googlować” w poszukiwaniu tytułów fantastycznych utworów czy nazwisk pisarzy fantastów, naukowych artykułów i poświęconych fantastyce opracowań. Znał je wszystkie.

## W trosce o milusińskich

Antoni Smuszkiewicz, zanim rozpoczął karierę akademicką, był przez dwa-ście lat nauczycielem języka polskiego (1962–1974). I nigdy o tym nie zapomniał. Zdobywane przez ponad dekadę doświadczenie wykorzystywał w wielu obszarach. Przez siedem lat kierował Zakładem Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu imienia Adama Mickiewicza w Poznaniu i zawsze dbał, by także literatura fantastyczna, której czytanie sprawiało, sprawia i będzie sprawiać dzieciom i uczniom dużo radości, funkcjonowała w procesie dydaktycznym. Także w tym zakresie Smuszkiewicz był pionierem. Już w 1983 roku ukazała się jego metodyczna publikacja — *Fantastyka naukowa na lekcjach w kl. VI szkoły podstawowej* — zawierająca niezwykle błyskotliwe sugestie i wskazówki dotyczące tego, jak omawiać fantastykę z uczniami<sup>14</sup>. I choć była to książeczka niewielka, to do dziś pamiętają o niej poloniści. Tak wspomina ją wybitna metodyk Maria Kwiatkowska-Ratajczak, autorka wielu fundamentalnych książek poświęconych dydaktyce i aksjologii:

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> A. Smuszkiewicz, *Fantastyka naukowa na lekcjach w kl. VI szkoły podstawowej*, Poznań 1983.

Przypominając własne terminowanie u akademickich mistrzów, muszę przywołać też nazwisko Antoniego Smuszkiewicza. Jako nauczycielka korzystałam wielokrotnie z jego małej książeczki *Fantastyka naukowa na lekcjach w kl. VI szkoły podstawowej* [...] <sup>15</sup>.

Analiza, interpretacje i porządkowanie zjawisk z obszaru literatury dla dzieci i młodzieży były drugą, obok zainteresowań fantastyką, sukcesywnie i równolegle rozwijaną pasją Smuszkiewicza. Badacz znacząco pod tym względem wyprzedził epokę. Gdy w czasach PRL, ale też późniejszych, krytycy traktowali fantastykę z odrazą, badacze skupiali się głównie na teorii, a nauczyciele po prostu nie lubili tej odmiany literatury, bo nie wiedzieli, jak o niej z uczniami rozmawiać, Smuszkiewicz rozumiał, że nie można jej odsuwać. Poniekąd, chciałoby się powiedzieć, przeczuwał jej dzisiejszą — gigantyczną — popularność. I się w tych przeczuciach nie pomylił ani o milimetr.

Fantastyce i literaturze dla dzieci poświęcił (nie wliczając drugiego wydania *Zaczarowanej gry*) swoje dwie ostatnie, obszernie książki: *Fantastykę i pajdologię* oraz *Literaturę dla dzieci. Podręcznik dla studentów kierunków pedagogicznych* <sup>16</sup>. Pierwsza gromadzi między innymi poszerzone przedruki z rozproszonych w różnych czasopismach i monografiach artykuły, a druga, choć autor określił ją mianem podręcznika, jest *de facto* rozbudowaną monografią zawierającą wielowarstwowe, wnikliwe i porządkujące refleksje związane zarówno z historią, teorią, jak i analizą literatury dla dzieci — nie tylko fantastycznej. Smuszkiewicz omawia bowiem także na przykład *Zabawę i folklor*, *Poetyckie żarty językowe* czy *Zwrot ku liryce*. Osławiony styl badacza i jego umiejętność porządkowania refleksji, w której niezwykle detalu spotyka się z wartościową syntezą, a przywołany utwór funkcjonuje w zarysie szerszego kontekstu kulturowego i biograficznego, sprawiają, że ta książka dalece wykracza poza ramy podręczników akademickich.

## Porządek musi być!

Wiedza Antoniego Smuszkiewicza i doskonale rozeznanie w fantastycznej problematyce inspirowały go wielokrotnie do podejmowania — udanych — prób nie tylko porządkowania literackiej materii w ramach periodyzacji, ale też do określania i definiowania pojęciowego instrumentarium, które w przypadku fantastyki nacechowane jest niekiedy dość rozmytym zakresem znaczeniowym. W 1985 roku na łamach „Fantastyki” ukazał się artykuł *W kręgu współczesnej utopii*, będący — obok *Stereotypu fabularnego fantastyki naukowej*, *Zaczarowanej gry* i monografii poświęconej Lemowi — najczęściej cytowanym tekstem

<sup>15</sup> Por. M. Kwiatkowska-Ratajczak, *O roli uniwersyteckich mistrzów, dydaktyce i świecie wartości*, [w:] *Fantastyka — pajdologia — dydaktyka*, red. R. Kochanowicz, A. Gis, Poznań 2018, s. 10.

<sup>16</sup> A. Smuszkiewicz, *Fantastyka i pajdologia*, Poznań 2013; *idem*, *Literatura dla dzieci. Podręcznik dla studentów kierunków pedagogicznych*, Poznań 2015.



Smuszkiewicza<sup>17</sup>. Zawarte w nim sprostowania, ustalenia i wnioski wprowadzały jednak początkowo porządek głównie do umysłów pisarzy fantastów i czytelników tej literatury. „Fantastyka” — jako czasopismo uznawane za trywialne — w tamtych latach niemal w ogóle nie była dostrzegana w świecie naukowym, a równocześnie stanowiła jedno z niewielu miejsc, gdzie nieliczni, młodzi naukowcy zajmujący się tą literaturą mogli publikować wnioski i raporty z przeprowadzonych badań. Dziś już wszakże nikt nie ma raczej wątpliwości, że każda większa monografia poświęcona związkom utopii i fantastyki, w której zabraknie w bibliografii artykułu Smuszkiewicza, z trudem zyska opinię kompletnej. Poszerzoną wersję tego — niezwykle ważnego — tekstu można odnaleźć w przywołanej już *Fantastyce i pajdologii*, ale do roku 2013 przypisy w wielu rozprawach, artykułach i monografiach odsyłały do szóstego numeru „Fantastyki” z 1985 roku, choć studenci niekiedy mieli wątpliwości, czy w ogóle godzi się w naukowych rozprawach takie czasopismo przywoływać. Nie mieli jednak wyjścia — uporządkowanej refleksji i wniosków Smuszkiewicza nie dało się zastąpić.

Ich wyrazem pozostaje też kolejne dzieło autora *Zaczarowanej gry*, pisane wspólnie z Andrzejem Niewiadowskim (wydane w 1990 roku) podstawowe (ale jakże obszerne i wciąż aktualne) kompendium wiedzy związanej — wbrew tytułowi — z szeroko rozumianą fantastyką — *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*<sup>18</sup>. Współpraca dwóch wybitnych naukowców zaowocowała w tym przypadku dziełem, które ktoś piszący o fantastyce powinien mieć zawsze pod ręką. *Leksykon* zawiera bowiem doskonale opracowane biografie pisarzy, trudną do zliczenia liczbę definicji i wyjaśnionych pojęć, a także znakomitą i inspirującą kwerendę. Ponadto Smuszkiewicz, choć merytoryczne porządki — chciałoby się powiedzieć — rozpoczynał na łamach „Fantastyki”, to ugruntował swoją niezaprzeczną pozycję naukowego autorytetu, publikując obszerny artykuł hasłowy — *Fantastyka* — w prestiżowym *Słowniku literatury polskiej XX wieku* w 1993 roku<sup>19</sup>.

## Trochę obok, a jednak „na czasie”

W roku 1987 — na papierze drukowym klasy III, siedemdziesięciogramowym, 70 × 100 i w cenie 260 złotych — ukazała się książka, która wówczas przeszła trochę bez echa, ale czytana dzisiaj może zrewolucjonizować rodzimą refleksję dotyczącą retorycznych aspektów gier cyfrowych. Chodzi o opublikowaną rozprawę habilitacyjną Antoniego Smuszkiewicza zatytułowaną *Retoryka wspól-*

<sup>17</sup> A. Smuszkiewicz, *W kręgu współczesnej utopii*, „Fantastyka” 1985, nr 6, s. 60.

<sup>18</sup> A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.

<sup>19</sup> A. Smuszkiewicz, *Fantastyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1993, s. 281–287.

czesnej polskiej powieści historycznej dla dzieci i młodzieży<sup>20</sup>. Niski nakład, maszynowy, wręcz mikroskopijny druk, schyłek PRL, efekt reglamentacji i rynkowych ograniczeń Wydawnictwa Naukowego UAM nie pozostawały bez wpływu na recepcję i powszechny obieg tej publikacji. Jest to jednak książka, bez znajomości której współcześni polscy, młodzi adepci groznawstwa nie mają szans wdać się w dywagacje związane na przykład z retoryką proceduralną Iana Bogosta. Smuszkiewicz, odwołując się do zastosowania w badaniach literackich teorii retoryki, opracował w niej bowiem kolejne narzędzie, które w wielu aspektach koresponduje z *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames*<sup>21</sup> Bogosta, aczkolwiek Amerykanin wydał swoją książkę w 2007 roku — czyli dokładnie 20 lat po publikacji Smuszkiewicza. I choć zapewne jej nie znał, to zarówno w aspekcie uwarunkowań teleologicznych, jak i w zakresie funkcjonalnego opisu badanych tekstów (gier) podążył tropem znanym polskim czytelnikom już od lat. Smuszkiewicz co prawda nie analizował gier, ale zarysowana przezeń metodologiczna perspektywa nawet w ujętych we *Wstępie* przesłankach i początkowych rozważaniach nie tylko określa podejście do literatury, lecz w pełni znajduje zastosowanie w odniesieniu do komputerowych produkcji:

Wychodząc z fundamentalnego założenia poetyki odbioru, że każde dzieło literackie przeznaczone jest dla jakiegoś odbiorcy i że każdy środek artystyczny w tym dziele zastosowany obliczony jest na wywołanie odpowiedniej reakcji przewidywanego czytelnika, nietrudno zauważyć, jak bardzo współczesna teoria literatury zbliżyła się do poglądów leżących u podstaw starożytnej retoryki. Każdy chwyt literacki, rozpatrywany przez poetykę odbioru jako zadanie dla potencjalnego czytelnika, może być rozpatrywany również jako zabieg retoryczny nastawiony na mniejszą lub większą aktywność odbiorcy<sup>22</sup>.

Badacze cyfrowych tekstów kultury z miejsca dostrzegą w tym ujęciu zarówno interaktywny aspekt rozgrywki, zaprogramowaną akcję i reakcję gracza, jak i to, że te procesy mają wymiar teleologiczny i perswazyjny. Można więc tylko żałować, że książka Antoniego Smuszkiewicza nie została przetłumaczona na język angielski, a równocześnie być bezgranicznie dumnym z Mistrza, który niemal w każdej swojej publikacji porządkował przeszłość, torował ścieżki dla teraźniejszości, a swoimi pomysłami wyprzedzał epokę. Antku, dziękuję!

## Bibliografia

Bogost I., *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames*, MIT Press, Cambridge-London 2007.

Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

<sup>20</sup> A. Smuszkiewicz, *Retoryka współczesnej polskiej powieści historycznej dla dzieci i młodzieży*, Poznań 1987.

<sup>21</sup> I. Bogost, *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames*, Cambridge-London 2007.

<sup>22</sup> A. Smuszkiewicz, *Retoryka...*, s. 9.

- Kwiatkowska-Ratajczak M., *O roli uniwersyteckich mistrzów, dydaktyce i świecie wartości*, [w:] *Fantastyka — pajdologia — dydaktyka*, red. R. Kochanowicz, A. Gis, Wydawnictwo PSP, Poznań 2018.
- Niewiadowski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Propp W., *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, NOMOS, Kraków 2011.
- Smuszkiewicz A., *Fantastyka*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1993.
- Smuszkiewicz A., *Fantastyka i pajdologia*, Wydawnictwo PSP, Poznań 2013.
- Smuszkiewicz A., *Fantastyka naukowa na lekcjach w kl. VI szkoły podstawowej*, Poznański Instytut Kształcenia Nauczycieli im. W. Spasowskiego, Oddział Doskonalenia Nauczycieli, Poznań 1983.
- Smuszkiewicz A., *Literatura dla dzieci. Podręcznik dla studentów kierunków pedagogicznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Smuszkiewicz A., *Modele fabularne fantastyki naukowej*, „Kwazar” 1980, nr 4.
- Smuszkiewicz A., *Problemy periodyzacji współczesnej fantastyki*, [w:] *Fantastyka w obliczu przemian*, red. R. Kochanowicz, D. Mrozek, B. Stefaniak, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2012.
- Smuszkiewicz A., *Retoryka współczesnej polskiej powieści historycznej dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1987.
- Smuszkiewicz A., *Stanisław Lem*, Wydawnictwo Rebis, Poznań 1995.
- Smuszkiewicz A., *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.
- Smuszkiewicz A., *W kręgu współczesnej utopii*, „Fantastyka” 1985, nr 6.
- Smuszkiewicz A., *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1982.

## Źródła internetowe

- Oramus M., *Antoni Smuszkiewicz o „Zaczarowanej grze”*, <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:v2rRKhSdHkUJ:www.galgut.eu/antoni-smuszkiewicz-o-zaczarowanej-grze/+&cd=5&hl=pl&ct=clnk&gl=pl>.
- Oramus M., *Nie wypadliśmy sroce spod ogona*, <http://www.galgut.eu/nie-wypadlismy-sroce-spod-ogona/>.
- Parowski M., *Wasz cyrk, moje małpy. Chronologiczny alfabet moich autorów*, t. 1, <https://books.google.pl/books?id=8-RBEAAAQBAJ&pg=PT219&lpg=PT219&dq=retoryka+wsp%C3%B3lczesnej+polskiej+powie%C5%9Bci+historycznej+dla+m%C5%82odzieży>.

## Antoni Smuszkiewicz's Fantasy and Science Fiction

### Summary

The article is of a review and reminiscent nature. It presents the profile and scientific activity of one of the most outstanding Polish researchers of fantasy literature — Professor Antoni Smuszkiewicz. The Professor's works — books, articles, monographs — defined Polish fantasy not only in strictly literary studies, but also in the social dimension. Antoni Smuszkiewicz collaborated with the Polish fandom for many years and was recognized in the community of fantasy writers and lovers of this genre as the greatest authority in Poland. His *Enchanted Game: An Outline of the History of Polish Science Fiction* remains the only historical and literary study of phenomena and

tendencies in the field of Polish science fiction. Literature for children remains the second passion of Antoni Smuszkiewicz, who for many years was a Polish language teacher. Professor Smuszkiewicz — gifted with an extraordinary didactic talent — not only analyzed and discussed this literature, but also taught how to discuss it with students. The research concepts of Antoni Smuszkiewicz, despite the passage of time, still find their functional application, both in the field of literary studies and in game studies.

# Szekspiriana



**Agnieszka Szurek**  
ORCID: 0000-0002-4616-8293  
Uniwersytet Warszawski

## Szekspir i Dorothy L. Sayers — od zabawy cytatami do rekonstrukcji „przemilczanych opowieści”

**Słowa kluczowe:** *Busman's Honeymoon*, Dorothy L. Sayers, *Hamlet*, *Koriolan*, „nieopowiedziane historie”, William Szekspir

**Keywords:** *Busman's Honeymoon*, Dorothy L. Sayers, *Hamlet*, *Coriolanus*, ‘untold stories’, William Shakespeare

Nawiązania do twórczości Szekspira są w kryminałach Dorothy Sayers widoczne, często eksponowane, a niekiedy — chciałoby się powiedzieć — dość ostentacyjne. Można je znaleźć w tytule powieści<sup>1</sup>, w mottach rozdziałów<sup>2</sup> oraz w bardzo licznych, rozsianych w tekstach wszystkich utworów, cytatach i aluzjach. W niektórych kryminałach nawiązania te mogą być przemyślaną, ukrytą wskazówką dla czytelnika, tak jak w *Clouds of Witness* (1926), gdzie mottem rozdziału pierwszego jest cytat z *Otella*: „O, Who hath done this deed?”<sup>3</sup>, a mottem rozdziału 18, w którym następuje rozwiązanie zagadki, odpowiedź na zadane pytanie: „Nobody; I myself; farewell”<sup>4</sup>. Takie też jest rozwiązanie problemu — rzekome morderstwo okazuje się samobójstwem.

<sup>1</sup> Na przykład D. Sayers, *Gaudy Night*, London 1958; wyd. 1: 1935. Tytuł został zaczerpnięty z: W. Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, akt III, sc. 10. W tłumaczeniu Władysława Tarnawskiego fragment ten brzmi: „Hej, jeszcze jedna noc wesoła” — W. Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, przeł. W. Tarnawski, Kraków 1921, cyt. za: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/szekspir-antoniusz-i-kleopatra.html#> (dostęp: 11.07.2022).

<sup>2</sup> Na przykład motto rozdziałów 4 i 10 w *Gaudy Night* oraz rozdziałów 4, 11, 17, 18 i 20 w *Busman's Honeymoon*.

<sup>3</sup> D. Sayers, *Clouds of Witness*, London 1958, s. 15. „Lecz kto jest sprawcą?” — W. Shakespeare, *Otello*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1993, akt V, sc. 2, s. 183.

<sup>4</sup> „Nikt... ja sama... żegnaj” — W. Shakespeare, *Otello*, akt V, sc. 2, s. 184.

Przy całej jednak obfitości tych aluzji wydają się one bardzo powierzchowne. Czasami są tylko popisem erudycji — albo bohaterów (jak kiedy lord Peter zapowiada nadejście podejrzanego cytatem z *Cymbelina*: „Cyt! Cyt! Skowronek u nieba bram śpiewa”<sup>5</sup>), albo narratora (który na przykład nazywa „makbetowym smaczkiem” sytuację, kiedy na informację o otruciu gościa kucharka reaguje wykrzyknikiem „O, sir! [...] W naszym domu!”<sup>6</sup>). Cytaty te często są przywoływane dla żartu, a źródłem komizmu jest właśnie ich niestosowność, tylko pozorne dopasowanie do sytuacji. W *Busman's Honeymoon* (1937) jedną z poszlak są wypalone świece znalezione na kuchennym stole. Bohaterowie domyślają się, że zamordowany, dość nieprzyjemny stary szantażysta, czekał na którąś ze swoich ofiar; opisując jednak tę sytuację, używają cytatu z *Romea i Julii*: „Night's candles are burned out”<sup>7</sup>. W *Czyje to ciało?* (1923) lord Peter zaczyna swoją relację o tym, w jaki sposób dowiedział się o zbrodni, cytatem z *Kupca weneckiego*: „On such a night as this”<sup>8</sup>, w którym słowa te rozpoczynają romantyczne spotkanie kochanków. Jeżeli więc w *Gaudy Night* (1935) jeden z bohaterów kwituje kolejny cytat, mówiąc: „Wspaniały facet, ten Szekspir. Ma właściwe słowa na każdą okazję”<sup>9</sup>, również jest to żart — te „właściwe słowa” dobierane są na zasadzie luźnych skojarzeń, tym zabawniejszych, im bardziej są paradoksalne.

Taka gra cytatami wydaje się dość płytką, zwłaszcza na tle innych kryminałów „złotego wieku”. W *Córce czasu* (1951) Josephine Tey przedstawia inny obraz Ryszarda III niż ten utrwalony w dramacie Szekspira; nawiązania do sztuki odgrywają więc istotną rolę w konstrukcji zagadki. W utworach Agathy Christie odwołanie do Szekspira może uzupełniać opis sytuacji — pozwala czytelnikowi lepiej wyobrazić sobie wszystkie okoliczności, jak ma to miejsce na przykład w *Karaibskiej tajemnicy*, w której zamordowana kobieta zostaje porównana do Ofelii<sup>10</sup>. Nie jest to, jak u Sayers, skojarzenie odległe i paradoksalne: utopiona ofiara zostaje znaleziona w wodzie, oplątana wodorostami, przez pewien czas wydaje się też, że chodzi o osobę niezrównoważoną, dręczoną przywidzeniami. Nawiązania do Szekspira sięgają nawet dalej — jak wskazuje Susan Baker, mogą one pojawiać się u Agathy Christie w roli argumentu potwierdzającego winę, tak jak powoływanie się na *Otella* w *Kurtynie* (1975)<sup>11</sup>. Angielski dramaturg staje się „zna-

<sup>5</sup> D. Sayers, *Nieprzyjemność w klubie Bellona*, przeł. Z. Zinserling, Warszawa 1986, s. 138.

<sup>6</sup> D. Sayers, *Zjadliwa trucizna*, przeł. M. Ziemia, Warszawa 1993, s. 115.

<sup>7</sup> D. Sayers, *Busman's Honeymoon*, London-Paris 1947, s. 135. „Jak wypalone świece gasną gwiazdy” — W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1990, akt III, sc. 5, s. 117.

<sup>8</sup> D. Sayers, *Whose Body?*, Sevenoaks 1977, s. 23. W przekładzie polskim cytat ten został zastąpiony innym odwołaniem: „Nie marzyć, w taką noc jak dziś” — *eadem*, *Czyje to ciało?*, przeł. A. Wolnicka, Toruń 2012, s. 21.

<sup>9</sup> D. Sayers, *Gaudy Night*, s. 155.

<sup>10</sup> A. Christie, *Karaibska tajemnica*, przeł. M. Gołaczyńska, Wrocław 1998, s. 147.

<sup>11</sup> S. Baker, *Shakespearean Authority in the Classic Detective Story*, „Shakespeare Quarterly” 46, 1995, nr 4, s. 435.



czącą figurą autorytetu”<sup>12</sup>: cytaty z jego utworów mają uzasadniać sądy o ludziach i wartościach; stają się „konstrukcją pośredniczącą, zmieniającą fakty w materiał dowodowy, a ten z kolei w dowody”<sup>13</sup>. W *Porze przyływu* (1948) przywołany na początku i na końcu powieści fragment z *Juliusza Cezara* nie jest tylko ozdobnikiem — objaśnia sens utworu, tłumaczy postępowanie i sposób myślenia zbrodniarza i zarazem jest kluczem do rozumowania Poirota: „»Pora przyływu stosownie schwytana wiedzie do szczęścia...« Słusznie. Przyływ wynosi w górę, ale są także odpływy, które mogą porwać człowieka na bezkresne morza”<sup>14</sup>.

Na tym tle zabawa z aluzjami w kryminałach Sayers wydaje się niczym więcej niż sposobem na urozmaicenie stylu. Nawiązania do Szekspira nie odgrywają tak kluczowej roli dla fabuły jak w *Córce czasu* czy powieściach Christie. Bardzo rzadko pojawiają się w funkcji istotnej wskazówki — oprócz wspomnianego przykładu z *Clouds of Witness* w zasadzie jedynym oczywistym przypadkiem jest scena z *Have His Carcase* (1932), w której jeden z podejrzanych zostaje opisany przez przedstawiciela agencji aktorskiej jako „niezły do roli Ryszarda III”<sup>15</sup> — lord Peter orientuje się zatem, że chodzi o człowieka z lekko skrzywionymi plecami. W *The Nine Tailors* (1934) cytat z *Otella* pełni funkcję wskazówki, jednak o wiele mniej oczywistej. Lord Peter przywołuje słowa z tej sztuki — „Niech ten dzwon zmlknie”<sup>16</sup> — kiedy słucha bicia kościelnego dzwonu podczas pogrzebu ofiary zbrodni. „Problemem w tym utworze jest jednak nie zazdrość, jak można by się spodziewać z nawiązania do *Otella*, ale trudność w poznaniu prawdziwego charakteru człowieka: co tak naprawdę wiadomo o Mary Thoday? Czy jest ona winna, czy niewinna?”<sup>17</sup>.

W kryminałach „złotego wieku” bardzo istotne było to, że bohaterowie należeli do różnych klas społecznych: w powieści powinni pojawić się lord i kamerdyner, żona pułkownika i pokojówka, prosty policjant i wykształcony detektyw. Znajomość Szekspira bywała testem, który szybko pozwalał określić, do jakiej grupy należy konkretny bohater. Błędne użycie czy też nierozpoznanie cytatów, na przykład przez bohaterów z niższych klas społecznych, pozwalało na wprowadzanie do utworu nieskomplikowanego humoru. Dorothy Sayers często używała odwołań i aluzji — nie tylko z Szekspira — w tej właśnie funkcji. W *Unnatural Death* (1927) panna Climpson mówi, że nie lubi czuć się jak Hamlet: „cribbed, cabined and confined”<sup>18</sup>, podczas gdy cytat ten (brzmiący w rzeczywistości „ca-

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 428.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 426.

<sup>14</sup> A. Christie, *Pora przyływu*, przeł. T.J. Dehnel, Wrocław 2011, s. 246.

<sup>15</sup> D. Sayers, *Have His Carcase*, [w:] *eadem*, *Three Complete Novels: Strong Poison, Have His Carcase, Unnatural Death*, New York 1991, s. 325.

<sup>16</sup> D. Sayers, *The Nine Tailors*, Sevenoaks 1968, s. 102. Tłumaczenie cytatu za: W. Shakespeare, *Otello*, akt II, sc. 3, s. 67.

<sup>17</sup> L. Hopkins, *Shakespearean Allusion in Crime Fiction*, London 2016, s. 107; jeśli nie podano inaczej, przeł. A.S.

<sup>18</sup> D. Sayers, *Unnatural Death*, s. 424.

bined, cribbed, confined”) pochodzi z *Makbeta*<sup>19</sup>. Rozpoznanie cytatu z Szekspira może także zrehabilitować bohatera: w *Gaudy Night* bratanek lorda Petera popełnia kilka dość nagannych czynów, ostatecznie jednak czytelnik przekonuje się, że są to tylko błędy nierozważnej młodości, a nie zbrodnicze usposobienie — Jerry rozpoznaje cytat z Szekspira, co daje sygnał, że mamy do czynienia z bohaterem pozytywnym<sup>20</sup>. Ten prosty schemat zmienia się jednak w ostatniej powieści Sayers. W *Busman's Honeymoon* prosty wioskowy policjant od razu bezbłędnie identyfikuje cytat z Tennysona, a potem odwołania do wielu innych autorów — w tym do Szekspira — czym lord Peter jest przyjemnie zdziwiony. Jest to ważny element kreacji świata przedstawionego: w tej powieści autorka kreśli obraz idealnego życia na prowincji. Wioskowy policjant nie odznacza się błyskotliwą inteligencją, ale cechuje go powolna, solidna mądrość, a znajomość takich pisarzy jak Tennyson, Szekspir czy Bacon zdaje się mieć po prostu we krwi.

Aluzje do sztuk Szekspira mogą służyć opisom sytuacji, chociaż we wczesnych powieściach Sayers po prostu wzbogacają je o żartobliwe, erudycyjne popisy. W *Nieprzyjemności w klubie Bellona* starania lorda Petera, zmierzające do schwytania winnego, zostają opisane jako „zastawianie sideł na bekasa”<sup>21</sup>. W *Clouds of Witness* dłuższy cytat z *Henryka V* zostaje przywołany w mowie obronnej wygłoszonej w Izbie Lordów i ma stanowić argument na rzecz niewinności brata lorda Petera<sup>22</sup>. W późniejszych powieściach cytaty z Szekspira również pełnią funkcję ozdobnika, czasami jednak można się zastanawiać, czy za tą fasadową dekoracyjnością stylu nie kryje się głębszy sens. Na początku *Zjadliwej trucizny* lord Peter obserwuje proces Harriet Vane. Uważa, że sąd i ława przysięgłych kierują się pozorami i oskarżają niewinną osobę. Komentuje to cytatem z *Hamleta*: „Choćbyś był czysty jak lód, jak śnieg nieskalany, i tak nie unikniesz więzienia”<sup>23</sup>. Jego rozmówca obrusza się na to porównanie — w końcu Harriet żyła bez ślubu z kochankiem, jego zdaniem trudno więc odnieść do niej wykorzystane określenie. Lord Peter ucina rozmowę, ale ta krótka wymiana zdań ma prowadzić czytelnika do refleksji: czym tak naprawdę kieruje się ława przysięgłych (albo w ogóle ludzie), przesądzając o winie czy niewinności? Kto tak naprawdę jest „jak śnieg nieskalany”? Czy w ogóle właściwe jest stawianie kwestii w ten sposób? Tutaj cytat jest zatem czymś więcej niż sposobem na ubarwienie stylu — ma prowadzić do refleksji, jest też nie bez znaczenia dla rozwoju fabuły.

Dwie kończące serię o lordzie Peterze powieści Sayers (*Gaudy Night* i *Busman's Honeymoon*), chociaż nadal wykorzystują szekspirowskie aluzje do uroz-

<sup>19</sup> W. Shakespeare, *Makbet*, akt III, sc. 4. W przekładzie Stanisława Barańczaka fragment ten brzmi: „w pętach, w zamknięciu, w niewoli” — W. Shakespeare, *Makbet*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1992, s. 78.

<sup>20</sup> L. Hopkins, *op. cit.*, s. 106.

<sup>21</sup> D. Sayers, *Nieprzyjemność w klubie Bellona*, s. 127.

<sup>22</sup> D. Sayers, *Clouds of Witness*, s. 191.

<sup>23</sup> D. Sayers, *Zjadliwa trucizna*, s. 24.

maicenia stylu i zabawy cytataми, nadają im również głębszy sens. Warto przyjrzeć się zwłaszcza nawiązaniom do *Koriolana* i *Hamleta* w ostatnim kryminale. Pierwszy z tych dramatów zostaje przywołany w finałowej scenie *Busman's Honeymoon*:

- Moje wdzięczne milczenie — kto w ten sposób nazwał swoją żonę?
- Koriolan.
- Kolejny udreżony demon...<sup>24</sup>

To, że lord Peter sam siebie przyrównuje do Koriolana, jest nieoczekiwane i zadziwiające, tym bardziej że są to słowa niemal zamykające cały cykl utworów o tym bohaterze (właściwym zamknięciem jest wiersz Johna Donne'a, cytat z *Koriolana* pada jednak w przedostatnim akapicie).

Dlaczego Koriolan? Czy jest to tylko kolejny dowód erudycji bohatera, który po prostu znalazł w pamięci odpowiednie słowa na opisanie sytuacji, nie troszcząc się o ich źródło? O ile można dopatrywać się pewnego podobieństwa między arystokratą-detektywem a Hamletem (obaj ukrywają swoje prawdziwe zamiary za pozornie bezsensowną paplaniną), o tyle wydaje się, że lord Peter równie mało przypomina dumnego, egocentrycznego Koriolana co Harriet cichą, zalęknioną Walerię. Co więcej, Koriolan to bohater, który nie budzi ciepłych uczuć. „Na elementarnym ludzkim poziomie Szekspir »trafia« do nas z reguły poprzez swoich bohaterów i poprzez więzi współodczuwania, jakie sprzymierzają z nimi widza lub czytelnika. Od pierwszej sceny *Koriolana* jednak możliwość takiego utożsamienia się z bohaterem zostaje zdecydowanie odrzucona”<sup>25</sup>. Jest to więc dziwny wybór na zamknięcie cyklu o bohaterze, którego sama autorka — z czego nieraz czyniono jej zarzut — darzyła głęboką sympatią.

Pewnym wytłumaczeniem może być to, że *Koriolan* był w latach trzydziestych XX wieku sztuką często wystawianą, której interpretacja „oscylowała między biegunami skrajnej lewicowości i skrajnej prawicowości”<sup>26</sup>. Odczytywano go jako sztukę o wypaczeniach demokracji; bardzo łatwo było także powiązać treść sztuki z ideologią faszystów, widząc w niej albo ostrzeżenie przed nim, albo też jego usprawiedliwienie. W roku 1932 ukazał się nowy niemiecki przekład *Koriolana* — jego tłumacz, Hans Rothe, został jednak wkrótce zmuszony do opuszczenia Niemiec, zakazano też publikowania jego utworów<sup>27</sup>. *Koriolan* w innym tłumaczeniu pozostawał jednak na listach lektur w faszystowskich Niemczech — ukazywano go jako utwór o wypaczeniach demokracji, którym tylko władza silnej, wybitnej jednostki może położyć kres<sup>28</sup>. Przywołanie *Koriolana* w zakończeniu *Busman's Honeymoon* korespondowałoby więc z początkiem powieści, gdzie lord Peter wyjeżdża do Włoch, aby tam przeciwdziałać groźbie faszystów.

<sup>24</sup> D. Sayers, *Busman's Honeymoon*, s. 388. Cytat z *Koriolana* w tłumaczeniu S. Barańczaka.

<sup>25</sup> H. Levin, *Posłowie*, [w:] W. Shakespeare, *Koriolan*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1995, s. 219.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 226.

<sup>27</sup> L. Bliss, *Introduction*, [w:] W. Shakespeare, *Coriolanus*, Cambridge 2000, s. 80.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 81.

*Koriolan* był również odbierany jako dramat o społeczeństwie wewnętrznie podzielonym — pod względem politycznym, ale przede wszystkim społecznym czy klasowym. Dramat Szekspira odczytywano przez pryzmat przemian społecznych po pierwszej wojnie światowej lub też takich wydarzeń jak strajk generalny z roku 1926 czy wielki kryzys. W 1934 roku w Paryżu zamieszki podczas przedstawienia *Koriolana* stały się jednym z sygnałów do obalenia rządu Camille’a Chau-tempsa<sup>29</sup>. W czasie gdy Sayers pisała ostatnią powieść o lordzie Peterze, *Koriolan* był więc dramatem często wystawianym, postrzeganym jako bardzo aktualny, budzącym gorące dyskusje i prowokującym do radykalnie odmiennych interpretacji.

Nawet to nie do końca tłumaczy, dlaczego właśnie ten utwór został przywołany w zakończeniu cyklu. Lord Peter wydaje się wręcz odwrotnością Koriolana — cała powieść ukazuje, jak bardzo nie jest wyniosły w kontaktach z ludźmi z niższych warstw społecznych, nie angażuje się w polityczne spory, nie kieruje się ambicją. Jedyne, co przypomina w nim Szekspirowskiego bohatera, to głęboka więź z matką.

Jednak przy głębszym spojrzeniu można zauważyć, że kryminal Sayers porusza wiele tych samych tematów co dramat Szekspira. W obu utworach widzimy bohatera arystokratę, który musi ułożyć sobie relacje z ludźmi z o wiele niższych sfer. *Koriolan* rozpoczyna się od sceny zamieszek, kiedy „tłum zbuntowanych obywateli” wre oburzeniem, ponieważ patrycjusze opływają w dostatki, podczas gdy zwykli ludzie głodują. Wątek jedzenia, nadmiaru bądź braku żywności, powraca w całym dramacie<sup>30</sup>: od bajki o żołądku i innych częściach ciała opowiedzianej przez Meneniusza w pierwszej scenie do uczyty, na której Koriolan zjawia się, aby zdradziwszy Rzym, przystać do Wolsków. Podobnie w *Busman’s Honeymoon* znajdujemy na początku opis ślubnego przyjęcia lorda Petera, a niedługo potem opis improwizowanych posiłków w wynajętym domu. Najbardziej wyrazisty moment, budzący skojarzenia z ukazanymi w *Koriolanie* konfliktami między patrycjuszami a ludem Rzymu, to scena, w której lord Peter traci swoje przywiezione z wielką troską z Londynu zapasy porto. Wiejska gospodyni, widząc omszałe, pokryte pajęczynami butelki, wszystkie dokładnie umyła, wstrząsając z nich przy okazji zawartość. Po czymś takim oczywiście porto nie nadaje się do picia, co przez bohatera i jego kamerdynera jest odbierane jako absolutna katastrofa. Poczciwi sąsiedzi proponują w zamian lokalne wino pasternakowe lub też zakupienie porto w gospodzie, obawiają się jednak, że może to sporo kosztować: cztery szylingi i sześć pensów za butelkę. Oczywiście absurdem jest przypuszczać, że lord Peter mógłby pić porto w tej cenie — sąsiedzi zostają szybko uświadomieni, że porto, które pija jego lordowska mość, kosztuje przeszło cztery razy więcej i że ośmieszyli się, składając taką propozycję. Ton tej rozmowy żywo przypomina pierwsze sceny *Koriolana*. Sayers nie krytykuje jednak tych układów

<sup>29</sup> C. Calvo, *Coriolanus in France from 1933 to 1977: Two Extreme Interpretations*, [w:] *Shakespeare and European Politics*, red. D. Delabastita et al., Nework 2008, s. 126–133.

<sup>30</sup> H. Levin, *op. cit.*, s. 226.

klasowych czy społecznych — przeciwnie, pokazuje je jako idealnie funkcjonujący układ, z czego zresztą nieraz czyniono jej zarzut.

Między Koriolanem a lordem Peterem można dostrzec również inne podobieństwa. Obaj bohaterowie są silnie związani ze swoimi matkami, które w dużym stopniu organizują im życie i kontrolują — w przypadku Koriolana przebieg jego kariery politycznej, a w wypadku lorda Petera życie osobiste. Obaj bohaterowie nie chcą zabiegać o powszechną sympatię i często lekceważą przyjęte formy towarzyskie. Różnice między nimi wydają się jednak głębsze i bardziej znaczące: lord Peter nie rozpoczyna kariery politycznej, nie przechodzi też na stronę wroga. W pewnym sensie można spojrzeć na *Busman's Honeymoon* jako na alternatywną wersję *Koriolana*: jak inaczej mogłaby się rozwinąć podobna historia dumnego arystokraty? W podobny sposób na *Gaudy Night* można patrzeć jak na alternatywną wersję *Poskromienia złościcy*. Chociaż tytuł powieści został zaczerpnięty z innej sztuki Szekspira (*Antoniusza i Kleopatry*), fabuła zdecydowanie kojarzy się z tym pierwszym utworem. Dodatkową wskazówką jest nazwa fikcyjnego oksfordzkiego kolegium, na terenie którego toczy się akcja utworu: Shrewsbury College. Tak jak w komedii Szekspira mamy tu bohaterkę, która zdecydowanie nie chce wychodzić za mąż, i protagonistę, który chce ją do tego nakłonić. W powieści Sayers wątek ten jest jednak potraktowany poważnie; jeśli pojawia się w nim humor, jest on zupełnie innego rodzaju niż w sztuce Szekspira. I chociaż powieść, tak jak jej pierwowzór, kończy się porozumieniem bohaterów i nawiązaniem między nimi trwałego uczucia, dochodzi do tego w zupełnie inny sposób. Sayers opowiada więc historię, która jest daleko idącym przetworzeniem Szekspirowskich wątków — są one wciąż rozpoznawalne, został jednak zmieniony ich styl i sens.

Można powiedzieć, że Sayers w późniejszych powieściach „próbowała stworzyć bardziej pozytywną wersję tragedii Szekspira”. Określenia tego użył Tom Shippey w odniesieniu do Tolkiena<sup>31</sup>, pokazując, jak autor *Władcy pierścieni* na kanwie scen, kwestii, a czasami pojedynczych wyrazów ze sztuk Szekspira budował własne opowieści (na przykład przepowiednia, że Upiór Pierścienia nie zginie z ręki żadnego z „mężów tego świata”, i jej wypełnienie, kiedy zostaje zabity przez kobietę, są „alternatywną wersją” historii Makbeta i sceny, w której główny bohater ginie z ręki Macduffa). Shippey przedstawiał — oczywiście do pewnego stopnia z przymrużeniem oka — tego rodzaju grę z utworami Szekspira jako chęć „naprawienia” przez Tolkiena oryginału. Czy nie lepsza byłaby scena ukazująca las naprawdę podchodzący pod mury twierdzy, w której ukrywa się tyran, i stający z nim do walki? Czy król, którego ręce „mają moc uzdrawiania”, nie powinien sam pojawić się w opowieści, a nie tylko być wspomniany w wypowiedziach postaci? Czy wreszcie Szekspir, zamiast czerpać z wzorów późniejszych i płytszych, nie powinien zająć się prawdziwymi staroangielskimi opowieściami i — jak przedstawia to Shippey, „rekonstruuje” myśli Tolkiena — przestać zawracać

<sup>31</sup> T.A. Shippey, *Droga do Śródziemia*, przeł. J. Kokot, Poznań 2001, s. 215.

sobie głowę na przykład historią króla Leara, a opowiedzieć raczej o wyprawie Childe Rolanda do ciemnej wieży?<sup>32</sup> Można tu przywołać także *A Myth of Shakespeare* (1928) Charlesa Williama, książkę wykorzystującą twórczość Szekspira w jeszcze inny sposób, również daleki od prostej gry cytatami.

Tego rodzaju podejście pod pewnymi względami było oczywiście zupełnie obce Sayers, której nie interesowało rekonstruowanie „mitologii dla Anglii” i która nie wnikała aż tak głęboko jak Tolkien w historię języka czy jak Williams w teologię. Podobna jest w jej utworach jednak chęć „opowiedzenia na nowo” pewnych Szekspirowskich historii — opowiedzenia innego, głębszego, pokazującego nowe, szersze tło i nowe możliwości. Czy zamiast prostej, miejscami niewybrednej komedii o „poskromieniu złośnicy” nie lepiej pokazać skomplikowane uczucie dwóch silnych, niezależnych osobowości? Czy historia arystokraty tak dumnego i odległego od „prostego ludu” jak Koriolan nie mogłaby mimo wszystko mieć szczęśliwego zakończenia?

Z tego punktu widzenia ciekawe jest zakończenie ostatniej powieści o lordzie Peterze, ponieważ można spojrzeć na nie jako na „alternatywną wersję” nie tylko *Koriolana*, ale również *Hamleta*. Przede wszystkim jest ono oczywiście polemiką z modelem kryminału „złotego wieku”. Autorka zaznacza to wyraźnie w tekście — kiedy pisze o kryminalach, w których zakończeniu słynny detektyw prezentuje w błyskotliwej mowie rozwiązanie zagadki, po czym szybko znika ze sceny<sup>33</sup>, trudno nie przypuszczać, że ma na myśli przede wszystkim finałowe przemówienia Poirota, ujawniające bohaterom — i czytelnikowi — prawdziwy przebieg wydarzeń. Tymczasem, jak przekonują się bohaterowie *Busman's Honeymoon*, słynnemu detektywowi po tym, jak odsłoni przed zdumioną widownią kulisy swego rozumowania, pozostają do załatwienia o wiele mniej spektakularne czynności: składanie zeznań i dopełnianie żmudnych formalności. Sayers chce więc opowiedzieć tutaj to, co dzieje się po utrzymanym w wysokiej tonacji zakończeniu dramatu; chociaż takie zestawienie może wydać się niestosowne, robi mniej więcej to samo co Zbigniew Herbert w *Trenie Fortynbrasa*. W jej wersji nie mamy jednak dwóch przeciwstawionych sobie bohaterów, z których jeden wybrał „część łatwiejszą efektowny sztych”<sup>34</sup>, a drugi musi się zająć prozaicznymi sprawami, takimi jak projekt kanalizacji albo lepszy system więziennictwa. U Sayers to ten sam bohater po spektakularnym zdemaskowaniu przestępcy musi „posprzątać” swoje otoczenie i zmierzyć się z trywialną rzeczywistością.

Chociaż nawiązania do *Hamleta* nie są w *Busman's Honeymoon* tak ekspozowane jak te do *Koriolana*, są one z pewnością widoczne. Wątpliwości lorda Petera dotyczą nie tylko tego, kto popełnił zbrodnię, ale też tego, czy winę można udowodnić ponad wszelką wątpliwość i przede wszystkim — czy ma on prawo dochodzić sprawiedliwości za krzywdy, które nie zostały wyrządzone jemu

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> D. Sayers, *Busman's Honeymoon*, s. 353.

<sup>34</sup> Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa*, [w:] *idem, Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 271–272.

samemu? Wypada tu przypomnieć interpretację Stanisława Wyspiańskiego, którego zdaniem słynne „zwlekanie” Szekspirowskiego bohatera nie wynika z jego niezdolności do czynu, lecz z tego, że „Hamlet tylko te zbrodnie karze, na których spełnienie patrzy”<sup>35</sup> — dlatego też wymierza karę swojemu stryjowi dopiero wtedy, kiedy naocznie i na sobie samym przekona się o jego morderczych zamiarach. Lord Peter także wskazuje przestępcę dopiero wtedy, kiedy na własne oczy widzi to, w jaki sposób popełniono morderstwo. Można dostrzec również inne podobieństwa między tymi dwoma bohaterami: pod maską błazeństwa obaj skrywają konsekwentne dążenie do celu; dla obu podstawowy dylemat dotyczy tego, jaką postawę powinni przyjąć wobec zła, które ukrywa się pod powierzchnią spokojnego życia i w duszach sympatycznych, zwyczajnych ludzi.

Bezpośrednie odwołania do *Hamleta* pojawiają się w *Busman's Honeymoon* tylko w dwóch miejscach, ale jedno z nich, chociaż z pozoru wydaje się jedynie prostą grą z dwuznacznością wyrazu, jest bardzo znaczące. Kiedy lord Peter w jednym ze swoich erudycyjnych popisów wtrąca cytaty z dramatu Szekspira, jego rozmówca reaguje konwencjonalnym stwierdzeniem: „Jest wiele prawdy w *Hamlecie*”. Lord Peter podchwytuje wyraz „hamlet” w znaczeniu „mała wieś, przysiółek”: „Na Boga, ma pan rację. Wieś czy przysiółek [*hamlet*] w tym wesółym kraju — porusz tylko muł w wiejskim stawie, a smród, jaki się podniesie, przejdzie pańskie oczekiwania”<sup>36</sup>. Słysząc tu echo kwestii z dramatu Szekspira, zarówno tej, kiedy Klaudiusz mówi: „Smród mojej zbrodni bije aż pod niebo!”<sup>37</sup>, jak i słów Marcellusa: „Coś w samej rzeczy gnije w państwie duńskim”<sup>38</sup>. Znowu jednak Sayers opowiada jakby alternatywną historię: scena „odegrania” zbrodni doprowadza do ujawnienia przestępcy, ale „państwo” ostatecznie nie okazuje się aż tak dogłębnie „zgniłe”. Morderca zostaje schwytany i sprawiedliwie osądzony. Bohater, postawiony przed podobnym dylematem co Hamlet, nie musi przypłacić jego rozwiązania życiem, a naprawa rozbitej zbrodnią społeczności okazuje się trudna, ale możliwa.

W pewnym sensie więc to, o czym Szekspir pisał, okazuje się mniej ciekawe od tego, o czym NIE napisał lub o czym ledwie przelotnie wspomniął. „Słodko brzmią usłyszane melodie, lecz słodsze / Są te, których nie słysząc”<sup>39</sup> — wersy te, jak wskazuje Verlyn Flieger<sup>40</sup>, znajdują echo w liście Tolkiena: „Opowieść trzeba opowiedzieć, bo inaczej nie będzie opowieścią, a mimo to najbardziej poruszające

<sup>35</sup> S. Wyspiański, *Hamlet*, Kraków 1905, s. 140.

<sup>36</sup> D. Sayers, *Busman's Honeymoon*, s. 179.

<sup>37</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1997, akt III, sc. 3, s. 124.

<sup>38</sup> *Ibidem*, akt I, sc. 4, s. 42.

<sup>39</sup> J. Keats, *Oda do urny greckiej*, [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci. Antologia*, wyb., przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 313.

<sup>40</sup> V. Flieger, *Interrupted Music. The Making of Tolkien's Mythology*, Kent 2005, s. 143. Co ciekawe, Flieger mylnie podaje, że jest to cytat z *Wieczoru Trzech Króli*, podczas gdy w istocie pochodzi on z wiersza Johna Keatsa.

są opowieści nieopowiedziane”<sup>41</sup>. Sayers przyjmowała podobną postawę, choć rozumiała ją nieco inaczej; co innego z rzeczy „nieopowiedzianych” było dla niej interesujące, pod pewnymi względami korzystała jednak z twórczości Szekspira w taki sposób jak autor *Władcy pierścieni*. W jej wcześniejszych powieściach zabawa z tekstem Szekspira mogła być przykładem działania fantazji (w sensie, w jakim Tolkien pisał o niej w *O baśniach*) — swobodną grą tworzącą nieoczekiwane skojarzenia, czasami zabawne, czasami dziwaczne. Taka zabawa może pomóc czytelnikowi „odświeżyć” tekst oryginalny, spojrzeć na niego pod innym kątem, dostrzec w nim wcześniej niezauważone rzeczy. W późniejszych utworach tekst Szekspira staje się przedmiotem działania wyższej od fantazji zdolności ludzkiego umysłu, czyli wyobraźni — czynności racjonalnej, która zmierza nie do tworzenia alternatywnych wizji rzeczywistości, ale tę rzeczywistość w pewien sposób nadbudowuje czy nawet „subkreuje”. Dramaty Szekspira przestają być kopalnią erudycyjnych, śmiesznych lub nieoczekiwanych powiedzeń, a stają się kanwą, na której można snuć własną opowieść, uzupełniając to, co w tekstach wielkiego dramaturga pozostało nieopowiedziane.

## Bibliografia

### Teksty

- Christie A., *Karaibska tajemnica*, przeł. M. Gołaczyńska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.
- Christie A., *Pora przychywu*, przeł. T.J. Dehnel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2011.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008.
- Keats J., *Oda do urny greckiej*, przeł. S. Barańczak, [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów angielskich z 8 stuleci. Antologia*, wyb., przeł. i oprac. S. Barańczak, Znak, Kraków 1993.
- Sayers D., *Busman's Honeymoon*, The Albatross, London-Paris 1947.
- Sayers D., *Clouds of Witness*, Victor Gollancz, London 1958.
- Sayers D., *Czyje to ciało?*, przeł. A. Wolnicka, C&T, Toruń 2012.
- Sayers D., *Gaudy Night*, Victor Gollancz, London 1958.
- Sayers D., *Have His Carcase*, [w:] *eadem, Three Complete Novels: Strong Poison, Have His Carcase, Unnatural Death*, Wings Books, New York 1991.
- Sayers D., *The Nine Tailors*, New English Library, Sevenoaks 1968.
- Sayers D., *Nieprzyjemność w klubie Bellona*, przeł. Z. Zinserling, Iskry, Warszawa 1986.
- Sayers D., *Unnatural Death*, [w:] *eadem, Three Complete Novels: Strong Poison, Have His Carcase, Unnatural Death*, Wings Books, New York 1991.
- Sayers D., *Zjadliwa trucizna*, przeł. M. Zięba, Petra, Warszawa 1993.
- Shakespeare W., *Hamlet*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 1997.
- Shakespeare W., *Koriolan*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1995.
- Shakespeare W., *Makbet*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1994.

<sup>41</sup> J.R.R. Tolkien, *List do Christophera Tolkiena z 30 stycznia 1945 roku*, [w:] *idem, Listy*, przeł. A. Sylwanowicz, Poznań 2000, s. 166.



- Shakespeare W., *Otello*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1993.  
Shakespeare W., *Romeo i Julia*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1990.  
Tey J., *Córka czasu*, przeł. K. Jurasz-Dąmbska, Czytelnik, Warszawa 1974.  
Tolkien J.R.R., *List do Christophera Tolkiena z 30 stycznia 1945 roku*, [w:] *idem*, *Listy*, przeł. A. Sylwanowicz, Zysk i S-ka, Poznań 2000.  
Williams Ch., *A Myth of Shakespeare*, Humphrey Milford, London 1926.

## Opracowania

- Baker S., *Shakespearean Authority in the Classic Detective Story*, „Shakespeare Quarterly” 46, 1995, nr 4.  
Bliss L., *Introduction*, [w:] W. Shakespeare, *Coriolanus*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.  
Calvo C., *Coriolanus in France from 1933 to 1977: Two Extreme Interpretations*, [w:] *Shakespeare and European Politics*, red. D. Delabastita et al., University of Delaware Press, Newark 2008.  
Flieger V., *Interrupted Music. The Making of Tolkien's Mythology*, The Kent State University Press, Kent 2005.  
Hopkins L., *Shakespearean Allusion in Crime Fiction*, Macmillan Publishers, London 2016.  
Levin H., *Posłowie*, [w:] W. Shakespeare, *Koriolan*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1995.  
Shippey T.A., *Droga do Śródziemia*, przeł. J. Kokot, Zysk i S-ka, Poznań 2001.  
Tolkien J.R.R., *O baśniach*, przeł. J. Kokot, [w:] *idem*, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, Zysk i S-ka, Poznań 2000.  
Wyspiański S., *Hamlet*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1905.

## Shakespeare and Dorothy L. Sayers: From Playing with Quotes to the Reconstruction of ‘Untold Stories’

### Summary

This paper outlines the evolution in Sayers’ use of Shakespeare — from merely playing with quotes to deeper and more sophisticated relations. Sayers frequently uses quotations as mottos or titles, she also intertwines them to her heroes’ utterances, mainly to achieve comical effect. Tossing quotes around in this manner may seem rather shallow when compared to other ‘golden age’ authors, such as for example Josephine Tey (*Daughter of Time*) or Agatha Christie (*Taken at the Flood*). Shakespearean quotes in Sayers’ crime stories are mainly ornamental and rarely have an important function in the plot. In her two last novels, however, Sayers begins using Shakespeare’s plays in a different way: she tries to find ‘untold’ stories behind the text or tell an alternative, ‘better’ version. From this point of view, *Gaudy Night* may be considered an ‘improved’ version of *The Taming of the Shrew*, and *Busman’s Honeymoon* of *Coriolanus* and *Hamlet*. In certain aspects such practice resembles that of J.R.R. Tolkien and Charles Williams, although Sayers’ attention turned to different matters and different kind of stories.



**Joanna Kokot**

ORCID: 0000-0002-4648-3402

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## „Świat cały jest sceną...” Szekspirowskie aluzje w *Hamlet, Revenge!* Michaela Innesa

**Słowa kluczowe:** aluzje literackie, intertekstualność, Michael Innes, powieść detektywistyczna, William Szekspir

**Keywords:** literary allusions, intertextuality, Michael Innes, detective novel, William Shakespeare

Powieść Michaela Innesa<sup>1</sup> *Hamlet, Revenge!* wpisuje się w nurt angielskiej prozy detektywistycznej znajdujący się na przeciwnym biegunie w stosunku do utworów nawiązujących do tradycji powieści obyczajowej. W tekstach tych na pierwszy plan wysuwa się właśnie zagadka, i to szczególnego rodzaju. Zbrodnia podlega tu swego rodzaju „teatralizacji”<sup>2</sup>, w ramach której miejsce przestępstwa

<sup>1</sup> Michael Innes to pseudonim Johna Innesa Mackintosha Stewarta (1906–1994), pisarza i badacza literatury, absolwenta Oxfordu, autora między innymi monografii poświęconych twórczości Jamesa Joyce’a, Rudyarda Kiplinga, Josepha Conrada, Thomasa Hardy’ego czy Williama Shakespeare’a. Jako Michael Innes publikował powieści i opowiadania detektywistyczne, w tym cykl o inspektorze Applebym, obejmujący ponad 30 utworów. Okres, w którym tworzył, to schyłek tak zwanego złotego wieku literatury detektywistycznej, kiedy to pisarze, w tym Innes, zaczynają odchodzić od formuły *puzzle-clue* na rzecz na przykład wątków sensacyjnych. Warto wspomnieć, że echa zainteresowań badawczych Innesa można odnaleźć także w jego utworach detektywistycznych, pełnych odwołań do literackiej klasyki. Por. G.L. Scheper, *Michael Innes*, New York 1986; H. Haycraft, *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, New York-London 2041, s. 186–189.

<sup>2</sup> Na temat teatralizacji rzeczywistości przedstawionej w literaturze detektywistycznej i tworzenia iluzji przez sprawcę zbrodni por. np. R.A. York, *Agatha Christie. Power and Illusion*, Basingstoke 2007, s. 40–47; J.G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago-London 1971, s. 114–115; V. Wróblewska, *Teatr i teatralizacja*

i towarzyszące owemu przestępstwu okoliczności zostały starannie i z premedytacją zaaranżowane przez mordercę, wszystko okazuje się misternym układem naddanym przezeń na rzeczywistość, a częścią tego układu zostaje także — choćby na krótki czas — sam detektyw.

Postać mordercy jest tu niemal analogonem samego autora: wymyśla on intrygę kryminalną, dopracowując ją we wszystkich szczegółach i kreując sztuczny świat, w którym fikcja góruje nad prawdą. Tak skonstruowane jest na przykład uniwersum niektórych powieści S.S. Van Dine'a, w których przestępca popełnia kolejne zbrodnie według z góry ustalonego wzorca: w *Domu nienawiści* (*The Greene Murder Case*, 1928) będzie to podręcznik Grossa, natomiast w *Piosence śmierci* (*The Bishop Murder Case*, 1929) — dziecięce rymowanki; w drugim z tych tekstów rozliczne aluzje do gry w szachy każą dopatrywać się analogii między iluzjami stworzonymi przez mordercę a skodyfikowanym uniwersum przedstawionym na szachownicy. Podobnie rzecz ma się w utworach Johna Dicksona Carra, jakże często wykorzystującego motyw zbrodni w zamkniętym pokoju, zaaranżowanej w taki sposób, że prowokuje wręcz do mówienia o działaniu sił nadprzyrodzonych, jak choćby w *The Hollow Man* (*Człowiek widmo*, 1935), *The Plague Court Murders* (*Morderstwa w Plague Court*, 1934) czy *Hag's Nook* (*Zakątek Czarownic*, 1933); w pierwszej z tych powieści gra pozorów (której ofiarą, nawiasem mówiąc, pada sam morderca) została stworzona za pomocą luster — typowego akcesorium iluzjonisty.

We wspomnianych utworach zbrodnia nie jest już po prostu elementem życia, czymś przeciętnym i banalnym, co mogłoby się zdarzyć także w rzeczywistości pozatekstowej. Jest elementem układanki, i to układanki tworzonej na dwóch poziomach: w świecie przedstawionym przez mordercę i na poziomie samego tekstu przez implikowanego nadawcę. Co więcej, owa układanka — szczególnie w powieściach Carra — jest otwarcie wykreowanym „sztucznym” układem: zagadką i mistyfikacją zarazem, rzeczywistością podkreślającą swoją autonomię wobec pozatekstowego uniwersum.

\* \* \*

Z takimi właśnie sztucznymi układami mamy do czynienia w powieściach Michaela Innesa. Już w pierwszym utworze tego pisarza — *Death at the President's Lodgings* (*Śmierć w apartamencie prezydenta*, 1936)<sup>3</sup> — prowadzący śledztwo

*zbrodni w powieściach Agathy Christie*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, Kraków 2016, s. 99–116; M. Cook, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mysteries*, Basingstoke 2011, s. 85–111; czy M. Priestman, *Detective Fiction and Literature. The Figure in the Carpet*, New York 1991, s. 128, 133.

<sup>3</sup> Podstawą analizy jest wydanie: M. Innes, *The Michael Innes Omnibus. Death at the President's Lodging, Hamlet, Revenge!, The Daffodil Affair*, Harmondsworth 1983. Strony przytaczanych fragmentów podaję w nawiasach po cytacie (przeł. J.K.). Należy przy tym wspomnieć, że „prezydent”

inspektor Appleby doszukuje się literackich inspiracji w sposobie zaaranżowania samej zbrodni i miejsca odnalezienia zwłok:

Dlaczego Umpleby poniósł śmierć w tak książkowy sposób? [...] Umpleby zginął w okolicznościach wskazujących na wyszukaną pomysłowość. Jego śmierć miała kontekst literacki; ba, w pewnym sensie był to wręcz zamęt różnych kontekstów literackich. Bowiem w układzie materialnych śladów, wskazujących nie wprost (jak to ujął Appleby) na tego czy owego, rozpoznać można fortel rodem z tradycji literackiej obejmującej całe potomstwo Sherlocka Holmesa, podczas gdy w fantastycznym pomysle ze stosem kości było coś z niedorzeczności charakterystycznej dla powieści brukowej. Wydawało się, że poza tą sprawą krył się umysł myślący zarazem w kategoriach logicznego rozumowania, jak i makabry... Umysł, by tak rzec, myślący w kategoriach Edgara Allana Poeego. (s. 29–30)

Literackie proveniencje oczywiste są również w *Hamlet, Revenge!* (Pomsty, Hamlecie!, 1937), choć tu układem odniesienia jest nie literatura popularna, lecz tragedie Szekspira, szczególnie tytułowy *Hamlet*. Oto podczas amatorskiego przedstawienia tego dramatu w Scamnum Hall, siedzibie księcia i księżny Horton, zostaje zamordowany aktor grający Poloniusza. Co ciekawe, lord Auldearn ginie dokładnie w tej samej chwili, w której zginąć miał jego sceniczny odpowiednik, tyle że od kuli rewolwerowej, nie zaś od pchnięcia szpadą. Już same okoliczności zbrodni sugerują jej celową aranżację, podpowiadając paralele między sztuką Szekspira a motywami rzeczywistego zabójcy. Nadto owa staranna aranżacja sięga poza samo miejsce zbrodni — postaci biorące udział w przedstawieniu otrzymują (w różnej formie) anonimowe wiadomości będące cytatami z dramatów Szekspira. Tak więc od samego początku zbrodni w *Hamlet, Revenge!* jawi się jako zbrodnia „książkowa”, zorganizowana już na poziomie świata przedstawionego według literackich wzorców.

O tym, że mamy do czynienia ze zbrodnią „książkową”, przypomina przede wszystkim postać jednego z uczestników zdarzeń w Scamnum Hall — Gilesa Gotta, znanego już czytelnikowi z *Death at the President's Lodging* akademika z Oxfordu, a zarazem autora powieści detektywistycznych (oczywiście pisanych pod pseudonimem)<sup>4</sup>. Tak więc sama profesja (czy raczej hobby) protagonisty prowokuje do postrzegania rzeczywistości w kategoriach literackiej konwencji<sup>5</sup> — postaci traktują zdarzenia, w których uczestniczą, jako stosowny materiał na powieść. W *Death at the President's Lodging* pożegnalnym prezentem dla Gotta od prowa-

---

to tytuł przysługujący zwierzchnikom niektórych kolegów na takich uniwersytetach jak Oxford czy Cambridge.

<sup>4</sup> Gott jest, nawiasem mówiąc, swego rodzaju *alter ego* samego Innesa.

<sup>5</sup> Podobne uwagi nie są rzadkością w tego typu powieściach — szczególnie tych, które otwarcie modelują rzeczywistość według określonych wzorców. Podczas gdy autorzy kryminałów koncentrujący się na wątkach obyczajowych zazwyczaj ukrywali literackość (a raczej sztuczność) swoich produkcji, tacy pisarze, jak Edmund Crispin (pseudonim kompozytora Roberta Bruce'a Montgomery'ego), John Dickson Carr lub Michael Innes (a także ich narratorzy albo postaci), czynili powieść detektywistyczną tematem swoich wypowiedzi, przypominając swoim czytelnikom, z jakiego rodzaju tekstem mają do czynienia.

dającego śledztwo inspektora Appleby jest „tytuł książki, której zapewne nigdy nie będzie pan w stanie napisać: *Śmierć w apartamencie prezydenta*” (s. 220). Także w *Hamlet, Revenge!* Appleby, jadąc na miejsce zbrodni, stwierdza: „Śmierć w Scamnum Court — co za tytuł dla Gilesa Gotta!” (s. 293). Jeszcze przed morderstwem lord Auldearn pyta Gotta: „Ma pan zamiar napisać coś o przedstawieniu w Scamnum?” (s. 232), mając naturalnie na myśli powieść detektywistyczną. I nawet jeśli Gott zarzeka się: „Raczej nie powieść kryminalną, jak sądzę” (s. 232), okazuje się, że zdarzenia w Scamnum Hall mogą stać się tematem takiego właśnie utworu.

Równie, jeśli nie bardziej, istotną rolę odgrywa tu jednakże sztuka Szekspira. Punktem wyjścia zarówno kryminalnej intrygi, jak i dyskusji na temat konwencji literatury detektywistycznej i ich przekładania się na rzeczywistość<sup>6</sup> jest bowiem planowane przedstawienie. Już organizacja przestrzenna sceny elżbietańskiej, zrekonstruowanej na użytek przedstawienia w Scamnum Hall, okazuje się wymarzoną tłem kryminału:

Oto doskonale tło dla kryminalnej zagadki: galeria, scena wewnętrzna, zapadnie i co tam jeszcze. Czemu nie napiszesz czegoś takiego, Gott, a my moglibyśmy to opublikować razem z wycinanym modelem tego tu wszystkiego — Sali Bankietowej, elżbietańskiej sceny, zwłok i w ogóle? [...] Każdy mógłby złożyć swój własny model i na jego podstawie śledzić całą intrygę. (s. 264)

Morderstwo, które faktycznie zostanie popełnione, jest jakby realizacją owego pomysłu: w śledztwie brane będą pod uwagę wszystkie te aspekty tła przestrzennego, o których wspomniano w przywołanym fragmencie. Śmierć lorda Auldearna-Poloniusza ma miejsce na scenie wewnętrznej przy zaciągniętej kurtynie, a zatem zabójca — popełniając zbrodnię niemal na oczach publiczności — pozostaje w ukryciu; zapadnia wydaje się idealną drogą dotarcia na miejsce dla osoby znajdującej się na galerii, nadto balustrada galerii może dać znakomitą osłonę. Nawet moment, w którym dokonano zabójstwa, wydaje się starannie wybrany — Poloniusz ukryty za kotarą woła: „Hej, hej! Na pomoc, na pomoc, na pomoc!”<sup>7</sup>, a zatem gdyby Auldearn, ujrzawszy swego zabójcę, zaczął wzywać pomocy, jego słowa zostałyby wzięte za wypowiedź sceniczną.

Idealne tło powieści detektywistycznej — przedstawienie w teatrze elżbietańskim — okazuje się zatem tłem rzeczywistej zbrodni. Przypomina to nieco sytuację z wcześniejszej powieści Innesa, *Death at the President's Lodging*, w której przestrzenny kontekst morderstwa okazuje się dokładną realizacją literackiej fikcji, wariantu zagadki zamkniętego pokoju — przestępstwo ma tu miejsce w zamkniętej przestrzeni z ograniczoną liczbą podejrzanych:

<sup>6</sup> Przez „rzeczywistość” rozumiemy tu rzeczywistość przedstawioną w *Hamlet, Revenge!*, nie zaś pozatekstowe uniwersum. Podobnie „fikcja” oznacza tu fikcję drugiego poziomu — rozpoznawaną jako taka przez postaci Innesa (które przecież z perspektywy czytelnika same są fikcyjne).

<sup>7</sup> W. Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2004, s. 100.

Doktora Umpleby’ego zastrzelono o jedenastej zeszłej nocy. To pierwsza z kilku rzeczy, które sprawiają, że jego śmierć przypomina literacką fikcję. Zna pan dom zamordowanego ziemianina w samym sercu burzy śnieżnej? I wszystkie wymyślne wariacje na ten temat — liniowce na oceanie, łodzie podwodne, balony w powietrzu, zamknięte pokoje pozbawione nawet kominka? St. Anthony’s, podobnie jak każde inne kolegium, po wpół do dziesiątej każdego wieczora staje się właśnie czymś takim. (s. 17)

Przedstawienie *Hamleta* nie funkcjonuje jednak w powieści Innesa jedynie jako pretekst do zarysowania paraleli między powieścią detektywistyczną a rzeczywistością, jako idealna pod względem organizacji przestrzennej scenaria dla zbrodni. Sugestia innego rodzaju paraleli między literaturą a rzeczywistością pojawia się już w ostatnim rozdziale części pierwszej, w którym ma miejsce feralne przedstawienie przerwane przez śmierć lorda Auldearna. Rozdział ten poprzedza cytat z *Hamleta*; jest to przywołanie sceny, w której śmierć ponosi Poloniusz. Cytat ten funkcjonuje jako rodzaj motta i jako taki podpowiada interpretację zdarzeń — istnieje ścisły związek morderstwa z samą tragedią Szekspira, zatem okoliczności zbrodni nie są tu przypadkowe. Podobną podpowiedź niesie tytuł powieści, rzucający się w oczy głównie dlatego, że wbrew pozorom nie jest cytatem z *Hamleta*. Wysuwa on na plan pierwszy motyw będący przecież tematem przewodnim tragedii: motyw pomsty.

Wprawdzie początkowo wydaje się, że zabójstwo lorda Auldearna powiązane jest z aferą szpiegowską — znika bowiem ważny rządowy dokument, który był w jego posiadaniu — jednak hipoteza ta praktycznie upada, gdy okazuje się, że główny podejrzany współpracował przy tworzeniu owego dokumentu; skoro znał jego treść, nie miał żadnego powodu, by go kraść, a tym bardziej popełnić morderstwo. Nadto zguba wkrótce odnajduje się, i to w miejscu, gdzie — jak można przypuszczać — ukrył ją sam lord Auldearn. Kolejnych śladów dostarcza odkryta przeszłość ofiary i jednego z uczestników przedstawienia, podpowiadając nowy trop i inny motyw morderstwa: zemstę za wyrządzone przed laty krzywdy — motyw, jak wspomniano, ściśle związany z przewodnim tematem *Hamleta*.

Z pozoru motyw ten jest absurdalny. Chodziłoby bowiem o zdarzenia sprzed kilkudziesięciu lat, kiedy to lord Auldearn (wówczas po prostu młodzieńki Ian Stewart) miał poważny zatarg ze swoim kolegą-rywalem, obecnie również uczestniczącym w feralnym przedstawieniu — trudno byłoby przypuszczać, że pokrzywdzony będzie aż tak długo odwlekać odpłatę. Okazuje się jednak, że odpowiedzi dostarcza właśnie *Hamlet*:

— Giles [pyta Appleby przyjaciela], jak by pan określił główny problem w *Hamlecie*, to, nad czym człowiek najbardziej się głowi, analizując tę sztukę?

— Chyba największy kłopot sprawia wyjaśnienie zwłoki w dokonaniu pomsty przez Hamleta na królu Klaudiuszu. (s. 391)

Śmierć Auldearna miałaby więc być swego rodzaju przekazem: „Tak ginie lord Auldearn przez zemstę długo odkładaną” (s. 391). Hipoteza ta zyskuje pseu-

donaukową podbudowę od psychologa Richarda Nave'a (jednego z gości Scamnum Hall i uczestnika przedstawienia):

Zasadniczo uważam, że to całkiem możliwe. Przypuśćmy, że ktoś płonie żądzą mordu, przypuśćmy, że kieruje tę żądzę przeciw konkretnej ofierze i przypisuje sobie motyw, który określa jako „pomsta”. Głowę ma pełną pomsty i hołubi tę myśl. Określa się jako ktoś, kto odkłada zemstę na później, znajdując w tym przyjemność. Bawi się jak kot z myszą... (s. 392)

Uwaga jednej z uczestniczek rozmowy kieruje uwagę z powrotem na literacką proweniencję rozwiązania: „A to [...] jest jedną z interpretacji postępowania Hamleta” (s. 392). Podstawą wniosków Appleby'ego nie jest tu zatem psychologia czy nawet wiedza o przeszłości postaci, lecz sam Szekspir i wykreowany przezeń świat, co — nawiasem mówiąc — przyznaje sam detektyw, oznajmiając: „A teraz muszę zdobyć ważny dokument w tej sprawie. [...] Sztukę Szekspira” (s. 398). Zabójcy przypisuje się tu motyw fikcyjnej postaci, a elżbietańska tragedia funkcjonuje jako kod interpretacyjny rzeczywistości. W dodatku, jak się okazuje, dramat stanowi wzorzec raczej dla detektywa niż dla zabójcy, tym bardziej że — jak zauważy później Gott — skojarzenia Appleby'ego zostały sprowokowane nie tylko *Hamletem*, ale i sceną z baletu, który oglądał tuż przed wezwaniem go do Scamnum Hall:

[...] pana Appleby'ego — jak sam to wyznał — prześladowało wspomnienie baletu pod tytułem *Les Presages*. Wspomnienie to dotyczyło Losu czy Przeznaczenia, kiedy to widz uświadamia sobie, że postać ta stoi, niczym groźba, na skraju sceny. Los, odpłata, pomsta — pojmujecie, jak pracował umysł pana Appleby'ego. (s. 445)

Wersja zdarzeń w ujęciu Appleby'ego okaże się ostatecznie błędna; wynika ona z nałożenia na rzeczywistość zasad rządzących światem literackim czy też przekładania interpretacji tekstu literackiego na rzeczywistość. Może jednak zaskakiwać sam sposób, w jaki „pracował umysł pana Appleby'ego” — propozycja rozwiązania zagadki jak gdyby dopuszcza możliwość wzajemnego przenikania się życia i sztuki, gdzie skojarzenia wywołane przez teatralny spektakl czy tekst dramatu mogą być punktem wyjścia poszukiwań motywów zbrodni w realnym świecie. Nawet jeśli ostatecznie okazuje się, że skojarzenia te prowadzą na manowce, są one traktowane poważnie przez postaci i brane pod uwagę jako przesłanki w śledztwie.

\* \* \*

Twórczość Szekspira uwikłana jest jeszcze inaczej w morderstwa w Scamnum Hall. Staje się ona podstawą układanki stworzonej przez samego sprawcę, a funkcjonującej jako swego rodzaju szyfr, ostatecznie ujawniający tożsamość zabójcy. Jest to schemat podobny do tego, który został wykorzystany osiem lat wcześniej w *Piosence śmierci* S.S. Van Dine'a. W powieści amerykańskiego pisarza, jak już



wspomnieliśmy, zbrodnie organizowane są na podobieństwo dziecięcych rymowanek (*nursery rhymes*), detektyw zaś otrzymuje sygnały w postaci fragmentów owych wierszyków mających naprowadzić go na właściwy trop. Nadto każda ze zbrodni opatrzona jest specyficzną sygnaturą: jest to bierka szachowa, goniec, a w angielskiej nomenklaturze — biskup. I to właśnie ów specyficzny podpis mordercy stanowi wyzwanie dla śledczych: zarazem ukrywa i wskazuje na tożsamość sprawcy. Podobnie jak w powieści Van Dine’a tak też w utworze Innesa kluczem do rozwiązania okazuje się tekst literacki: w pierwszym przypadku jest to dramat Ibsena, w drugim — tragedie Szekspira.

Sześciu uczestników przedstawienia w Scamnum Hall otrzymuje anonimowe przesłania z cytatami z Szekspirowskich tragedii albo z utworów do owych dramatów nawiązujących — przesłania, które zapowiadają nadchodzącą katastrofę. Pierwszy komunikat to cytat z *Makbeta* — fragment monologu Lady Makbet wypowiedzianego tuż przed nadejściem Duncana:

Kruk by ochrypl,  
Kracząc o wejściu nieszczęsnym Duncana  
W okrąg mych murów<sup>8</sup>. (s. 233)

Wiadomość tę otrzymuje sam lord Auldearn — jest to karteczka znaleziona w jego samochodzie tuż po przybyciu lorda do Scamnum Hall — może więc funkcjonować jako swego rodzaju ostrzeżenie, zapowiedź śmierci przybywającego gościa. Zarazem tworzy ona swoistą klamrę z kolejnym fragmentem *Makbeta*, odtworzonym z płyty gramofonowej bezpośrednio przez przedstawieniem. Tym razem jest to urywek monologu Makbeta rozważającego mord na Banku:

Nim zdoła nietoperz  
Zakończyć lot swój dokoła klasztoru;  
Zanim Hekate czarna wezwie chrząszcza  
Narodzonego w gnoju, aby sennym  
Brzęczeniem zagrać Nocy ziewającej  
Pobudkę, będzie spełniony straszliwy  
Uczynek<sup>9</sup>. (s. 280)

W pozostałych przesłaniach dominuje motyw zemsty, jak gdyby podpowiadając pobudki, jakimi kieruje się ich nadawca. Mamy więc cytat z *Tytusa Andronikusa* — są to słowa Tamory, szukającej pomsty na Tytusie za śmierć syna:

I w uszy tchną mym straszliwym imieniem:  
Zemsta — a wówczas zbrodniarz drżeć zaczyna<sup>10</sup>. (s. 236)

Motyw zemsty pojawi się także w telegramie otrzymanym przez brata pana domu — „Pomsty, Hamlecie!” (s. 247), a także na nagraniu na woskowym wał-

<sup>8</sup> W. Shakespeare, *Tragedia Macbetha*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1980, s. 27.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 72.

<sup>10</sup> W. Shakespeare, *Najżałośniejsza rzymska tragedia Tytusa Andronicusa*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1986, s. 119.

ku („będę krzyczał: pomsty, Hamlecie” — s. 259). Co ciekawe, dwa ostatnie fragmenty nie pochodzą ze sztuk Szekspira, choć niewątpliwie odwołują się do najstynniejszej z nich, zakorzenionej w tradycji angielskiej *revenge tragedy* — do *Hamleta*. Ostatni z wymienionych tu komunikatów zdaje się przeczyć hipotezie, że to zemsta znajduje się u podłoża zabójstwa Auldearna, i sugeruje, iż przyczyn zbrodni należy poszukiwać gdzie indziej. Zawiera jednak istotny trop, wskazujący na sprawcę.

W części owych komunikatów pojawia się bowiem trzeci motyw przewodni, mniej oczywisty i początkowo przeoczony przez postaci. Trzy z cytatów przywołują motyw kruka — *raven*. Słowo to pojawia się we fragmencie monologu Lady Makbet („Kruk by ochrypl”); fragment „Nie będę krzyczał: pomsty, Hamlecie!” to fragment wiersza siedemnastowiecznego poety, Samuela Rowlandsa, zatytułowanego *The Night Raven* (Nocny kruk); a dalszy ciąg monologu Makbeta brzmi: „wrona ulata / ku kruczym borom”<sup>11</sup>, gdzie słowo *raven* zastąpiłoby jego synonimem: *crow*. Wraz z wiadomością telefoniczną otrzymaną przez Appleby’ego już po morderstwie — „kraczący kruk z wrzaskiem domaga się zemsty”<sup>12</sup> (s. 442) — ów powtarzający się motyw wskazuje na tożsamość sprawcy: miałby to być Richard Nave, którego nazwisko i inicjał imienia są anagramem słowa *raven*. Zlekceważone początkowo wiadomości, które wydają się niesmacznym żartem, zawierają zaszyfrowany podpis mordercy, są wyzwaniem rzuconym policji i pozostałym osobom uwikłanym w śledztwo.

Wszystko to jednak — podobnie jak u Van Dine’a — jest jedynie pozorem. Wyrafinowana pod względem i erudycyjnym, i intelektualnym szarada okazuje się siecią fałszywych tropów misternie utkaną przez prawdziwego sprawcę, „lekkomyślną i natchnioną istotę grającą w grę swego życia” (s. 476), na użytek jednego tylko widza — jego samego; „miało to zaspokoić [jego] prawdziwą żądzę teatru — żądzę efektu dramatycznego” (s. 472). Ofiarą tej gry pada także Gott, nie tylko rozszyfrowując „zadany” przez mordercę przekaz, ale i rekonstruując przebieg zbrodni na modłę powieści detektywistycznych — dodając w ten sposób kolejny układ odniesienia dla fałszywych rozwiązań. Jak powie Appleby: „to triumf pańskiego rzemiosła — fragment przemyślanej literackiej fikcji” (s. 459). Nic w tym dziwnego, skoro sama szarada jest przecież wymysłem czysto „książkowym”, mającym korzenie właśnie w literaturze detektywistycznej.

Czy jednak w powieści Innesa chodzi o to, że rzeczywistość to nie literatura, a utwory literackie — czy to pochodzące z literatury wysokiej, czy z literatury popularnej — nie mogą funkcjonować jako kod interpretacyjny realnego świata? Mogłoby się tak wydawać, zwłaszcza że *Hamlet*, *Revenge!* tylko z pozoru realizuje zasady powieści detektywistycznej. Samych postaci, które mogły popełnić morderstwo, jest tu około 30, co przeczy zasadzie ograniczonej liczby podejrzanych.

<sup>11</sup> W. Shakespeare, *Tragedia Macbetha*, s. 72.

<sup>12</sup> W. Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, s. 90.

nych w typowych utworach tego gatunku. Ponadto — po błyskotliwych wywodach najpierw Appleby’ego, później Gotta — okazuje się, że ostateczne rozwiązanie zagadki nie jest wynikiem czyjegoś logicznego rozumowania, lecz dziełem czystego przypadku; zaś jedyne dwa istotne tropy pojawią się dopiero w ostatniej, najkrótszej części utworu. Można by powiedzieć, że zakończenie powieści to zapknięcie sobie z oczekiwań typowego czytelnika prozy detektywistycznej — jego uczestnictwo w śledztwie to tylko pozór; co więcej, praktycznie całe śledztwo jest jedynie pozorem.

\* \* \*

To jednak niby mylące skojarzenia i fałszywe ślady, każące powieściowym detektywom podążać tropem Szekspira, okazują się istotnym aspektem modelu świata budowanego w powieści Innesa. Nawet jeśli same rekonstrukcje zbrodni — i ta dokonana przez Appleby’ego na podstawie skojarzeń z *Hamletem*, i ta przeprowadzona przez Gotta na podstawie fałszywych tropów podsuwanych przez mordercę — są błędne, wysuwają na plan pierwszy to, co w owej zbrodni było najistotniejsze: jej teatralny wymiar. Jak powie Appleby: „ma się wrażenie, że śmierć Auldearna to zasadniczo jeden z teatralnych efektów i w tajemniczy sposób powiązana jest z *Hamletem*” (s. 327).

Zarazem jest to przedstawienie będące przekazem niekoniecznie zrozumiałym dla postronnych obserwatorów. Oto jak Appleby komentuje hipotetyczne intencje „swojego” podejrzanego:

Czuję, że śmierć lorda Auldearna i *Hamlet* mogą być w jakiś sposób ze sobą powiązane, a sposób dokonania zabójstwa jest pewnym komunikatem; komunikatem czytelnym i satysfakcjonującym dla mordercy, choć z konieczności zagadkowym dla nas. (s. 391)

Podobnie znaczący miał być — zamierzony jakoby przez Nave’a — sposób zamordowania Auldearna (zgodnie z rekonstrukcją dokonaną przez Gotta):

Tym, co [...] pchało go do działania, była niepowtarzalna dramatyczna okazja — okazja, by stawić czoła Auldearnowi właśnie w postaci Nemezis i zabić go w chwili, gdy na próżno wzywa pomocy. (s. 352)

Znaczące miało być także pierwotnie wybrane narzędzie zbrodni. Nave, „naukowiec, twardy nominalista, agresywny ateista” (s. 451), który pielęgnuje swą nienawiść do lorda Auldearna, „prawdziwego symbolu pewnego dawnego porządku rzeczy [...] męża stanu, filozofa i teologa” (s. 451), odkrywa, że jednym z rekwizytów w przedstawieniu ma być krzyż.

Oto, tuż pod ręką, na klęczniku, miał stanąć ciężki żelazny krzyż. Jakiejż straszliwej symbolicznej mocy, mocy rytualnej, nabrałby czyn mordercy, gdyby pochwycił ów symbol i rozbiłby nim czaszkę ofiary! (s. 352)

Błąd, który popełniają interpretatorzy, polega nie tyle na nazbyt pochopnym przekładaniu fikcji literackiej na rzeczywistość, ile na założeniu, że owe „komunikaty” mordercy są niejako zadane postronnym obserwatorom. Komentując koncepcję Appleby’ego, Nave — mówiąc z perspektywy psychologa — stwierdza: „Ależ tak. Niemal każde zabójstwo ma pewne znamiona oświadczenia, manifestu. I tu wydaje się, że jest to jasne. Jasne i ukryte zarazem: wymowna zagadka” (s. 392). Podobny błąd znajdzie się w wersji Gotta z Nave’em w roli zabójcy. Dziwne komunikaty przesyłane przez mordercę odczytane zostają dokładnie tak samo — jako „wymowna zagadka”, zakodowany przekaz, który ma zostać odszyfrowany przez detektywa:

Nave ma w sobie coś takiego [...] co nie pozwoliłoby mordercy ująć bezkarnie. Dostarczył wskazówki policji, a gdy ta wyraźnie nie poczyniła żadnych postępów, dał jej kolejną odpowiedź. „Kraczący kruk z wrzaskiem domaga się zemsty”. (s. 451)

Ostatecznie okazuje się, że morderca wcale nie składa autografu pod popełnioną zbrodnią, o ile za taki podpis nie uznamy samej jej teatralności — nie funkcjonuje ona jednak jako komunikat skierowany czy to do samej ofiary, czy to do widowni. Widownia nie jest bowiem w ogóle brana pod uwagę, raczej jest nią sam wykonawca przedstawienia, aktor grający na własny użytek, dla samej przyjemności gry. Co więcej, kradzież dokumentu (początkowa hipoteza dotycząca afery szpiegowskiej okazuje się poprawna) nie wymagała zabójstwa: „Ale wszystko miało być na wskroś gwałtowne, miało zawierać morderstwo — to była część uciechy” (s. 473).

Wszystko miało być gwałtowne, katastroficzne i — by użyć wcześniejszych słów Gilesa — teatralne. A miało to służyć dwom celom: miało stworzyć atmosferę odległą od szpiegostwa (chyba że byłoby to szpiegostwo rodem z jakiejś szalonej powieści), a zarazem zaspokoić umiłowanie teatru [przez mordercę] — chodziło o efekt dramatyczny. (s. 472)

Ślady, które ostatecznie ujawnią tożsamość zabójcy, to nie komunikat, ale po prostu błąd w sztuce. Samo przedstawienie jest więc dość osobliwe, jako że nie zakłada obecności postronnych obserwatorów, którzy nie byłiby jego częścią. Rzeczywistość otaczająca mordercę zmienia się w scenę teatralną, gdzie wszyscy obecni stają się częścią niby-spektaklu.

Nie jest to jedyny obszar, w którym dokonuje się teatralizacja rzeczywistości w *Hamlet, Revenge!*. Jak zobaczymy, zbrodnia stanowi jedynie dosyć ponury aspekt tego, co jest samą istotą świata przedstawionego w powieści.

\* \* \*

Nawet jeśli wykorzystanie *Hamleta* jako klucza do zagadki kryminalnej nie do końca się sprawdza (jako że jest to narzędzie podsunięte detektywowi przez mordercę), postaci Innesa charakteryzowane są niekiedy przez analogię do posta-

ci z tej właśnie tragedii. Tak jest na przykład, gdy Giles Gott komentuje obsadę sztuki, dopatrując się podobieństw między szekspirowskimi *personae* a grającymi je aktorami — i to nie pod względem podobieństwa fizycznego, ale charakteru:

Gervase ma rodzinny sentyment do odgrywania roli [...]. W sztuce grał Ozyryka i Dru-giego Grabarza, co mniej więcej odzwierciedla to, co młoda panna Teeborg określiła jako jego personę: kogoś, kto jest zarazem dziwakiem i błaznem. (s. 346)

Z kolei pani domu wyjaśnia nieco eluzyjne zachowanie swojego męża jego podobieństwem do Hamleta, przy okazji proponując zupełnie inną interpretację motywu opóźnionej zemsty:

— Przypuszczam, że istnieją ludzie, którzy gdy u ich stóp otwiera się spektakl zła, zatrzymują się wyobcowani i nieruchomi przed czarną otchłanią. To jakby rodzaj czarnego fatalizmu w obliczu osobistej katastrofy. — Księżna westchnęła. — Teddy to Hamlet — rzekła. (s. 329)

I natychmiast stwierdza — komentując własną gotowość do pomocy — „Nie jestem Księciem Hamletem” (s. 230)<sup>13</sup>. Wprawdzie mówi słowami T.S. Eliota, ale odwołując się do tej samej interpretacji postawy i charakteru Hamleta, która okazała się przydatna w charakterystyce jej męża.

Nawet miłosne wyznania Gilesa i Elizabeth nie są wyartykułowane wprost, ale za pośrednictwem analogii do relacji, jakie łączą postaci z *Hamleta*:

— Może jeszcze raz wystawimy tę sztukę. — Elizabeth wcisnęła sprzęgło.  
— Byłabyś znów Ofelią — nawet gdybym to ja ją wystawiał?  
— Nawet gdybyś grał Hamleta, Gilesie — szalonego, szalonego Hamleta. (s. 480)

Przemieszanie porządku rzeczywistości i porządku literackiego sugerują też niezbyt precyzyjne uwagi Gotta, próbującego uchwycić atmosferę otaczającą samo przedstawienie; w jego interpretacji świat Hamleta i świat otaczający Gilesa zlewają się w jedno, przenikają się nawzajem czy raczej ten pierwszy wdziera się w ten ostatni:

Jeśli powiem jeszcze jedno słowo, dotknę spraw tak nieprzekonujących, że mogą się wydać fantazją. Najlepiej będzie chyba powrócić do stwierdzenia, że wszystko było powiązane ze sztuką — to pierwsze, co przyszło mi do głowy, żeby wam powiedzieć. Morderstwo zostało jakoś wplecione w sztukę — a sztuka wplotła się w przyjęcie. Nie chodzi o sam fakt, że w niej graliśmy, chociaż to niekiedy rodzi interesującą samoświadomość. Chodzi mi o szczególną atmosferę stworzoną — przez ludzi, dopomóż mi Boże — na użytek tej konkretnej realizacji *Hamleta*. Konflikty ze sztuki były obecne wśród nas podczas obiadu; coś w tym rodzaju. (s. 319–320)

Jednak owo przemieszanie porządków nie ogranicza się jedynie do analogii między Szekspirowskimi postaciami a postaciami Innesa. Równie istotne jest, że te ostatnie niejako „mówią Szekspirem”, w najzwyczajsze rozmowy wplatając

<sup>13</sup> T.S. Eliot, *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*, przeł. W. Dulęba, [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3, red. H. Krzeczkowski, J.S. Sito, J. Żuławski, Warszawa 1974, s. 304.

szekspirowskie frazy lub całe kwestie. Cytaty z dramatu zaczynają funkcjonować jako naturalny język postaci, gotowe zwroty opisujące otaczającą je rzeczywistość.

Pierwsze słowa, jakie padają przy spotkaniu Gotta i lorda Auldearna, to cytaty z *Króla Ryszarda II*:

- Czy widać zamek Barkloughly przed nami?<sup>14</sup> [...]
- Za tą kępą drzew stoi zamek<sup>15</sup> [...].
- A jego załoga liczy trzy setki ludzi, jak słyszałem<sup>16</sup>. (s. 230–231)

Podobnie „literackie” jest powitanie Gotta przez Appleby’ego — tym razem jest to cytat z *Hamleta*: „Cóż to ma oznaczać, że ty, umarłe, w stal zakute ciało, znowu nawiedzasz poświęcę księżycu?”<sup>17</sup> (s. 314); z tej samej sztuki pochodzą też słowa, którymi Melville Clay wita swojego współlokatora: „I cóż, Horatio! [...] Pobladłeś, drżysz cały; czyż nie jest rzecz ta więcej niż złudzeniem?”<sup>18</sup> (s. 369). Gdy zaś Gott i Appleby idą śladem ciągniętych zwłok kolejnej ofiary, Appleby niemal bezwiednie komentuje sytuację słowami Marcellusa z pierwszej sceny pierwszego aktu *Hamleta*: „Gwałt chcąc zadawać...” (s. 325) — mając istotnie na myśli demonstrację przemocy; Gott, wskazując na eleganckie, bogate i historyczne wnętrze, podchwytuje cytaty, uzupełniając go:

- Krzywdę czynimy mu, tak dostojnemu,
- Gwałt chcąc zadawać<sup>19</sup>. (s. 325)

Powieść zaś kończą słowa Gotta będące kolejnym cytatem z *Hamleta*: „Nimfo, wspomnij w modłach [...] na wszystkie grzechy me”<sup>20</sup> (s. 480) — te same, którymi Hamlet zwraca się do Ofelii. Co jednak wydaje się ważkie, Elizabeth nie słyszy już tych słów, a zatem brakuje na miejscu ich właściwego adresata. I właśnie ów brak wydaje się istotny.

Nie chodzi tu bowiem tylko o to, że rzeczywistość daje się opisywać słowami tekstów literackich<sup>21</sup>. Wszystkie szekspirowskie fragmenty jakby przychodziły w sposób naturalny — ujmując rzecz po bachtinowsku, słowo cudze staje się

<sup>14</sup> W. Shakespeare, *Tragedia króla Ryszarda Drugiego*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1984, s. 77.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> W. Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, s. 33.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>21</sup> Sztuki Szekspira to nie jedyne źródła cytatów w *Hamlet, Revenge!*. Pośród przytaczanych utworów znalazły się *Preludium (Prelude)* Williama Wordswortha (s. 361), jeden z sonetów Johna Donne’a (s. 364) i jego *Kazanie 8 (Sermon 8)* (s. 280), *Elegia (Elegy)* Thomasa Greya (s. 265), a nawet — nieco zmodyfikowany do doraźnych celów — anonimowy osiemnastowieczny poemat zatytułowany *The Rise and Progress of the Present Taste in Planting Parks* (Początki i postępy obecnego upodobania w zakładaniu parków) (s. 430). W wypowiedziach postaci przeważają jednak cytaty z Szekspira.

słowem własnym postaci. Ale też postaci, mówiąc językiem Szekspira, niejako przemieniają otaczający je świat w scenę teatralną. Jest to jednak scena szczególnego rodzaju.

\* \* \*

Już w ekspozycji powieści świat Scamnum Hall rysuje się jako rzeczywistość analogiczna do tej, która jest przedstawiona na scenie teatralnej:

I ciekawski wieśniak wraz ze swoją dziewczyną, widząc procesję samochodów sunącą przez park, wejdzie na wzgórze i ułoży się w koniczynie, aby spojrzeć w dół na świat równie odległy jak ów inny świat z obrazów Vermeera — drobne figurki, odziane w magię i klejnoty, płynące po tarasach w swojej własnej rzeczywistości. Raz po raz, gdy wiatr zmienia kierunek, ku wzgórzom szybują strzępy muzyki. Jest to niekiedy dziwna muzyka, która nie rozwiewa czaru i nie niszczy magii. (s. 227)

Co prawda, narrator prezentuje ukazaną rzeczywistość jako „ów inny świat z obrazów Vermeera”<sup>22</sup>, jednak ruch i dźwięk muzyki budzą raczej skojarzenia ze sceną teatralną, zwłaszcza w świetle mających nastąpić wydarzeń, kiedy to właśnie przedstawienie teatralne znajdzie się w centrum uwagi. Skojarzenie podtrzymane jest przez wzmiankę o potencjalnych obserwatorach, którzy nie należą do postrzeganej rzeczywistości, ale przyglądają się jej niczym widzowie w teatrze.

Później, gdy wprowadzane są najważniejsze *dramatis personae* zdarzeń w Scamnum Hall, narrator używa czasu teraźniejszego (mimo że narracja właściwa prowadzona będzie w konwencjonalnym czasie przeszłym), wyraźnie nawiązując do „teraz” świata przedstawianego i obserwowanego na scenie teatralnej. Uderza w owych opisach coś jeszcze — obserwatorzy, mający być niby-widownią, istnieją jedynie jako możliwość, na miejscu nie ma postronnych świadków zdarzeń, którzy nie byłiby zarazem ich uczestnikami:

Na wzgórzach nie ma żadnego turysty z lornetką w ręku, który zakłóciłby spokój owiec łągodnie skubiących trawę czy też snuł przypuszczenia co do sensu poczynania mieszkańców Scamnum. Nie ma nikogo, kto w drobnym człowieczku w pumpach, który właśnie przystanął przy stawie z liliami, aby porozmawiać z ogrodnikiem, rozpoznałby księcia Horton; nie ma nikogo, kto odgadłby, że młodzieniec w nienagannym stroju do konnej jazdy, idący powoli od strony stajen, to Noel Yvon Meryon Gylby, dziedzic tytułu; nie ma nikogo, kto domyśliłby się, że wysoka postać krocząca wzdłuż podjazdu to jego dawny nauczyciel Giles Gott, znany

<sup>22</sup> Porównanie do sceny z obrazu powtórzy się jeszcze w poetyckim opisie Scamnum cytowanym (a właściwie adaptowanym) z *The Rise and Progress of the Present Taste in Planting Parks*: „W Croome i w Cavesham, i w Scamnum [w oryginalne Bleinheim — J.K.] mamy / Dzicz Salvatora, urok Claude’a niezrównany, / Rodem z Risdale’a cudne jeziora i kaskady, /gdzie zmienna Natura odsłania swe powaby” (s. 430). I tu okolice Scamnum Hall budzą skojarzenia malarskie: z pejzażami rodem z obrazów Claude’a Lorraina, Salvatora Rosy i Jacoba van Ruisdaela. Nawet jeśli recytacja Noela ma głównie na celu zabawienie gościa, to jednak jego radosna paplanina jest echem słów narratora z początków powieści — świat Scamnum jawi się jako nie w pełni realna rzeczywistość.

badacz literatury elżbietańskiej, a piękna dziewczyna, która w zamyśleniu śledzi go wzrokiem z tarasu, to lady Elizabeth Crispin. (s. 228)

Jak widać, świat przedstawiony w *Hamlet, Revenge!* jawi się jako rzeczywistość homogeniczna, bez podziału na scenę i widownię, na aktorów i widzów. Wszyscy obecni — świadomie lub bezwiednie — stają się uczestnikami rzeczywistości, która „nie zna podziałów na wykonawców i widzów. Nie zna nawet zaczątków rampy”<sup>23</sup>. Motyw przedstawienia zaś podkreśla jeszcze ową homogeniczność, zamiast jej przeczyć. O tym, że tak jest w istocie, poświadcza zwrot, którym określa siebie lord Auldearn: „pantalon w kapiach” (s. 232). Słowa te to fragment słynnego monologu Jacques’a z *Jak wam się podoba*:

Świat cały jest sceną  
Wszyscy mężczyźni i wszystkie kobiety  
Są aktorami jedynie i mają  
Wejścia i wyjścia<sup>24</sup>.

Rzeczywiście, w powieści Innesa cały świat przedstawiony ulega steatralizowaniu, wszyscy w jakiś sposób odgrywają swoje „role”. Podobny zabieg podkreśla status przedstawionej w powieści rzeczywistości: jest to rzeczywistość otwarcie sztuczna, sam tekst zaś należałoby rozpatrywać w kategoriach metaliterackich czy metafikcyjnych. Jest to jednak także — jak się zdaje — komentarz na temat funkcji samej powieści detektywistycznej, będącej przecież (przynajmniej w okresie złotego wieku tego gatunku) funkcją nade wszystko ludyczną<sup>25</sup>, kiedy to morderstwo uwikłane jest w zabawę, w swego rodzaju grę intelektualną — odpowiedź na pytanie „kto zabił?” jest tu po prostu rozwiązaniem zagadki i właśnie ono (a niekoniecznie wymierzenie sprawiedliwości) przywraca ład w ukazwanym uniwersum. Można by więc rzec, że rolę widowni odgrywa czytelnik obserwujący to, co dzieje się w przedstawionej rzeczywistości, jednocześnie pozostając poza nią. Ale czy naprawdę poza nią?

Już sam proces lektury wikła odbiorcę w przedstawione uniwersum, choć jest to uwikłanie odmienne od wzajemnego przenikania się świata szekspirowskiego i rzeczywistości wykreowanej przez Innesa. Zgodnie ze sformułowanymi regułami dotyczącymi tworzenia powieści detektywistycznej (Knox, Van Dine, Freeman, Wells i inni) zakładaną rolą czytelnika jest rola rywala książkowego detektywa. Przystaje on być zatem jedynie obserwatorem, stając się uczestnikiem na podobnych zasadach, na jakich uczestniczą w powieściowej akcji Appleby

<sup>23</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 64.

<sup>24</sup> W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1983, s. 65.

<sup>25</sup> Naturalnie owa ludyczna funkcja nie neguje tragiczności samego faktu gwałtownej śmierci (choć jako znacznie bardziej tragiczna postrzegana jest przez postaci śmierć drugiej ofiary — zupełnie przypadkowa i nieplanowana). Mamy tu dość odległą analogię do przywoływanych w powieści sztuk Szekspira: są to tragedie, a zarazem tylko teatr, sztuki wystawiane ku uciesze panów i gawiedzi.



i Gott. Fakt, że sprawca morderstwa zostaje wykryty przez przypadek, wysuwa na plan pierwszy opowieści będące możliwymi wersjami zdarzeń: opowieści Gotta i Appleby’ego, ale także potencjalną opowieść konkretnego odbiorcy próbującego doszukać się sensu w gmatwaniu postaci, motywów i możliwości — opowieść, którą można będzie określić słowami Elizabeth: „To była naprawdę dobra historia” (s. 480), nawet jeśli nie byłaby prawdziwa.

## Bibliografia

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Cawelti J.G., *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1971.
- Cook M., *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mysteries*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.
- Eliot T.S., *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*, przeł. W. Dulęba, [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3, red. H. Krzeczkowski, J.S. Sito, J. Żuławski, PIW, Warszawa 1974, s. 301–305.
- Haycraft H., *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, D. Appleton–Century Company, New York-London 1941.
- Innes M., *The Michael Innes Omnibus. Death at the President’s Lodging, Hamlet, Revenge!, The Daffodil Affair*, Penguin Books, Harmondsworth 1983.
- Priestman M., *Detective Fiction and Literature. The Figure in the Carpet*, Palgrave Macmillan, New York 1991.
- Scheper G.L., *Michael Innes*, The Ungar Publishing Company, New York 1986.
- Shakespeare W., *Jak wam się podoba*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Shakespeare W., *Najżałośniejsza rzymska tragedia Titusa Andronicusa*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Shakespeare W., *Tragedia króla Ryszarda Drugiego*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Shakespeare W., *Tragedia Macbetha*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Shakespeare W., *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004.
- Wróblewska V., *Teatr i teatralizacja zbrodni w powieściach Agathy Christie*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, Wydawnictwo EMG, Kraków 2016, s. 99–116.
- York R.A., *Agatha Christie. Power and Illusion*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.

## “All the World’s a Stage...”: Shakespearean Allusions in *Hamlet, Revenge!* by Michael Innes

### Summary

While some of the golden age detective novels tend to rather concentrate on the social background or the psychology of the characters, thus utilizing the novel of manners conventions (Agatha

---

Christie, Dorothy Sayers, Margery Allingham, Martha Grimes), others focus on the criminal puzzle itself, presenting it as a challenge both to the fictional detective and to the reader. This is the case with Michael Innes's novel, where the context of the murder is a performance of Shakespeare's *Hamlet*, while quotations from this and other Shakespeare's plays function as clues. The paper explores both the utilization of Shakespeare's play as a code to decipher the puzzle, as well as the theatricalization of the presented reality itself, turning — even as viewed from the internal perspective — into a stage on which a drama is played.

**Krystyna Walc**

ORCID: 0000-0001-7945-5793

Uniwersytet Rzeszowski

## Szekspir z kryminałem w tle (albo odwrotnie)

**Słowa kluczowe:** *Hamlet*, Jennifer Lee Carrell, *Makbet*, *Szyfr Szekspira*, *Wciąż mnie prześladowają...*, William Szekspir, thriller

**Keywords:** *Hamlet*, Jennifer Lee Carrell, *Macbeth*, *Interred with Their Bones*, *Haunt Me Still*, William Shakespeare, thriller

Powieści Jennifer Lee Carrell: *Szyfr Szekspira* (*Interred with Their Bones*, 2007, wyd. pol. 2008; książka przełożona na 28 języków) i *Wciąż mnie prześladowają...* (*Haunt Me Still*, 2010, wyd. pol. 2011) dowodzą, że dramaty Williama Szekspira, a także tajemnice związane z samym dramaturgiem nie odeszły w zapomnienie — nieustannie inspirują autorów współczesnych narracji. Wspomniane utwory można zaliczyć do twórczości literackiej „akademików”. Autorka, urodzona w 1962 roku, doktor literatury amerykańskiej i angielskiej, prowadziła zajęcia na Harvardzie, ale też reżyserowała Szekspira dla Hyperion Theatre Company; obecnie zajmuje się pisarstwem.

Utwory łączy kilka elementów: para głównych bohaterów, wątki szekspirowskie, a także budowa tekstów — fragmenty „współczesne” przeplatają się z „interludiami”, których akcja toczy się w czasach Szekspira. Obie powieści zawierają wątki kryminalne (recenzenci używają określenia „thriller”, porównując jeden z tekstów do *Kodu Leonarda da Vinci*) — jest w nich kilka morderstw, dwa zabójstwa upozorowane, parę usiłowań oraz porwanie, a także pożary, w których zniszczone zostają między innymi cenne starodruki. W sprawie tych przestępstw prowadzą śledztwo „zawodowcy” — oficerowie policji. W *Szyfrze Szekspira* pojawia się Francis Sinclair — „gibki, skupiony mężczyzna z cynamonową skórą Jamajczyka, gładko wygoloną głową i brwiami wzniesionymi jak fale nagryzmolone czarnym atramentem”<sup>1</sup>, natomiast we *Wciąż mnie prześladowają...* na miejsce

<sup>1</sup> J.L. Carrell, *Szyfr Szekspira*, przeł. A. Grabowski, Warszawa 2008, s. 31.

zbrodni przybywa Sheena McGregor — „żyłasta, świdrooka, krótko ostrzyżona szatynka przed czterdziestką lub tuż po, woniejąca kawą i papierosami”<sup>2</sup>. Inspektory pojawiają się na miejscu zbrodni i podejmują typowe czynności śledcze — nie szczególnego. Śledztwo w sprawie kryminalnej rychło usuwa się jednak w cień, ustępując miejsca „śledztwu literackiemu”. Prowadzi je, obsadzona w znanej czytelnikom kryminału roli detektywa amatora, Katharine Stanley — była naukowiec z Harvardu, obecnie zajmująca się reżyserowaniem Szekspirowskich sztuk. Kate jest autorką publikacji o dramaturgu, której temat jest istotny zwłaszcza w drugiej z omawianych powieści.

O Szekspirze tajemnym [...]. Nie w sensie magii tajemnej, lecz tajemnic, które skrył w utworach [...]. To jedyny szekspirowski temat, na którym znam się lepiej niż Roz: długa i osobliwa historia zabiegów zmierzających do wydobycia zakazanej wiedzy, rozproszonej w jego dziełach<sup>3</sup>.

Jak widać, autorka obdarzyła protagonistkę swoimi cechami i biografią.

Wydarzenia związane ze śledztwami literackimi (po części również kryminalnymi) rozgrywają się w kręgu szekspirologów i miłośników dramaturga. Może to budzić skojarzenie z częstym w kryminale przeciwstawieniem genialnego amatora mało rozgarniętym przedstawicielom organów ścigania. To jednak tylko pozory. W obu powieściach policjanci są kompetentni i swoje zadania wykonują rzetelnie<sup>4</sup>. Tymczasem doprowadzić śledztwo do końca jest w stanie wyłącznie ktoś z „kręgu Szekspira”, znawca życia i dzieła dramaturga. Dlatego też bohaterka bez wyrzutów sumienia zataja przed śledczymi na przykład fakt otrzymania od Roz Howard tajemniczej broszki, a także znalezienia adresowanej do siebie kartki przy zwłokach kobiety, której ciało upozowano na postać Wisielca z kart Tarota.

Interesujące są również postaci, którym przypisano funkcję pomocników detektywa amatora. To także osoby w jakiś sposób związane z Szekspirem. Należy do nich (przynajmniej tak się początkowo wydaje) Henry Lee — aktor szekspirowski, powracający na scenę po okresie wypalenia zawodowego:

[Będący] tuż po sześćdziesiątce sir Henry od ponad trzech dziesięcioleci był sławą sceny i ekranu. W kwiecie wieku zagrał Achillea, Aleksandra, króla Artura, Buddę, Chrystusa, Edypa, Cezara i Hamleta. Jak na estetę ze starej szkoły przystało, ubierał się na Savile Row, pił Veuve Clicquot („w kwestii szampana, moja droga, tak wielu carów nie mogło się mylić”) i jeździł bentleyami prowadzonymi przez szoferów. Pochodzenie miał wszakże skromniejsze i niekiedy z rozkoszą dawał mu upust. Był potomkiem przewoźników z Tamizy. Jego krępkoręcy antenaci od wieków kursowali po tej rzece, przewożąc nią z jednego brzegu na drugi ludzi i towary<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> J.L. Carrell, *Wciąż mnie prześladowaj...*, przeł. A. Grabowski, Warszawa 2011, s. 122.

<sup>3</sup> J.L. Carrell, *Szyfr Szekspira*, s. 55.

<sup>4</sup> Inspektor Sinclair, podążający za Kate na drugą półkulę, swoją motywację określa słowami: „Ten drań spalił pomnikowe dzieło kultury na moim dyżurze” — *ibidem*, s. 212.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 23.

Malowniczą postacią jest Atenaida Dever Preston — milionerka tropiąca szekspirowskie pamiętki. Pojawia się również Matthew Morris — szekspirolog, były współpracownik Roz, a także Jaimie Clinton — uczona z Nowego Jorku. Jako swego rodzaju osobliwość należy wspomnieć uczonego nieistniejącego — Wesley North, autor książki stawiającej tezę, iż Szekspir to naprawdę hrabia Oxford, publikuje prace naukowe oraz zgłasza swój udział w rozmaitych konferencjach, ale nigdy na te imprezy nie dociera. Okazuje się, że za tym pseudonimem ukrywała się sama profesor Howard; po rozwiązaniu kryminalnych i literackich zagadek z *Szyfru Szekspira* Kate otrzymuje propozycję wcielenia się w rolę Northa w celu napisania jego kolejnej pracy naukowej. Postacią „z pogranicza” jest Benjamin Pearl, podający się za siostrzeńca Roz, by wzbudzić zaufanie Kate, przemawiający cytatami z Szekspira były agent służb specjalnych: „Wyszkolony przez jedną z formacji brytyjskich służb specjalnych, odszedł z niej i założył nowoczesną firmę ochroniarską. »Taką z ochroniarzami i pistoletami [...]. Nie od akcji i obligacji«”<sup>6</sup>.

Oba śledztwa: kryminalne i literackie, nie do końca są rozdzielne — w pierwszej powieści bohaterka postanowiła znaleźć zabójcę przyjaciółki, w drugiej proszono ją o uwolnienie z rąk porywacza wnuczki goszczącej ją arystokratki, byłej odtwórczyni szekspirowskich ról. W obu przypadkach jest to niemożliwe bez rozwiązania zagadek literackich. W *Szyfrze Szekspira* literackim dochodzeniem są poszukiwania rękopisu *Cardenia* — zaginionej sztuki Szekspira<sup>7</sup>. Niejako na marginesie pojawia się inna zagadka (inne śledztwo) — kim właściwie był Szekspir? Czy rzeczywiście był autorem sztuk publikowanych i wystawianych pod jego nazwiskiem? Podążający za kolejną wskazówką Kate i Ben trafiają między innymi na konferencję zatytułowaną „Kim był Szekspir?”<sup>8</sup>. Sama autorka w posłowniu

<sup>6</sup> J.L. Carrell, *Wciąż mnie prześladają...*, s. 48.

<sup>7</sup> Powieść J.L. Carrell nie jest jedynym współczesnym utworem poświęconym zaginionej sztuce Szekspira. Motyw ten pojawia się także w *Shakespeare's Don Quixote* Robina Chapmana. Zob. T. Kowalski, *William Shakespeare: fikcja w biografach, biografia w fikcjach*, Kraków 2018, s. 145. W posłowniu do *Szyfru Szekspira* autorka informuje, że impulsem do napisania powieści była książka E.K. Chambersa *Scena elżbietańska*, zwłaszcza rozdział *Zaginione sztuki*: „Oddałam się spekulacjom. A gdybym znalazła którąś z zaginionych sztuk? Gdzie można by ją wygrzebać? Co bym czuła po dokonaniu takiego odkrycia? Jak wpłynęłoby to na moje życie? Czy przyniosłoby mi coś jeszcze oprócz nagłego bogactwa i sławy? [...] Z czasem musiałam spojrzeć prawdzie w oczy: nie znajdę żadnej z zaginionych sztuk, za to więcej frajdy może mi dać opowiedzenie historii poszukiwań, w której będę miała kontrolę nad tym, co się przydarza i komu. Potem przyszedł mi do głowy kolejny pomysł: a gdyby tak dołożyć drugą, jeszcze większą tajemnicę? Kim właściwie był Szekspir?” — J.L. Carrell, *Posłowie*, [w:] *eadem, Szyfr Szekspira*, s. 407–408.

<sup>8</sup> Powodem snucia takich przypuszczeń jest między innymi znikoma wiedza o Szekspirze. Kate określa to następująco: „O Szekspirze, należącym do największych marzycieli, jacy chodzili po ziemi, nie wiadomo było prawie nic. W każdym razie nic jako o marzycielu. Nic jako o narratorsze historii. Cztery stulecia badań ujawniły jedynie, że się urodził, pośpiesznie ożenił, z rzadko widywaną żoną spłodził trójkę dzieci, inwestował w nieruchomości, migał się od płacenia podatków, procesował z sąsiadami, a oni z nim, i na koniec zmarł. Po drodze opublikował ponad trzydzieści

do powieści wspomina o licznych (zarówno naukowych, jak i przypominających sekty) stowarzyszeniach „antystratfordczyków” dowodzących, iż za dziełami opublikowanymi pod nazwiskiem Szekspira kryją się różni pisarze — wśród nich wymieniani są hrabia Oxford oraz Francis Bacon. Na kartach utworu spotykamy zwolenników (a właściwie zwolenniczki) obu teorii.

We *Wciąż mnie prześladową...* bohaterowie podążają tropem starszej niż oficjalnie znana wersja *Makbeta*, mającej rzekomo zawierać autentyczny magiczny rytuał znany autorowi sztuki. Poszukujący owych tekstów protagoniści w obu powieściach przenoszą się z kontynentu na kontynent, przemierzają labiryntowe przestrzenie starych bibliotek, sale muzealne, zaplecza teatrów czy wreszcie jaskinie. Są to: biblioteka Harvardu; zamek Fonthill, wybudowany przez aktora Edwina Forresta dla żony Catherine, zanim para hucznie się rozwiódła; Teatr Jej Wysokości w Londynie; Biblioteka Foldera i Hughtona czy klasztor Valladolid w Hiszpanii. Najciekawsza jest chyba opuszczona osada Shakespeare, wykupiona przez milionerkę Atenaidę Dever Preston. Wystrój tego miejsca przywodzi na myśl dekoracje teatralne. Bohaterowie wkraczają w przestrzeń opuszczonego miasteczka na Dzikim Zachodzie:

Opadająca w dół szeroka niebrukowana ulica kawałek dalej zakręcała w prawo. Po jej bokach ciągnęły się puste budynki, przeważnie z suszonej cegły, pokryte zardzewiałą blachą. Kilka wyglądało na sklecone z odpadów drewnianych pozostałych po budowie torów. Ulicę zamykały rudery u stóp wzgórza. Za nimi wznosiła się wieża. Przypuszczalnie ktoś wołał ukryć miejscowy kościół przed grzechami panoszącymi się na jedynej ulicy w osadzie<sup>9</sup>.

Okazuje się, że fronton ulicy ukrywa ogród z miniaturowym pałacem, który Kate rozpoznaje jako Elsynor (a poprawniej, jak podaje Atenaida, „Kronborg, w Helsingør nad cieśniną Sund” — milionerka zbudowała więc kopię Elsynoru na pustyni w Nowym Meksyku).

---

sztuk — z których garść zaliczano do najlepszych dramatów wszech czasów — oraz trochę wybor-nych wierszy” — J.L. Carrell, *Szyfr Szekspira*, s. 193. Na niedostatek dokumentów dotyczących życia Szekspira zwraca również uwagę Tomasz Kowalski: „Jednym z najistotniejszych problemów, z którymi zmierzyć się musi każdy badacz życia Shakespeare’a, jest bowiem brak jakichkolwiek osobistych zapisków, stanowiących zazwyczaj istotne podstawy biograficznych dociekań. Dramaturg zostawił nam jedynie sztuki i wiersze, nie zachowały się natomiast ich żadne rękopisy, nie wspominając już nawet o jakichkolwiek listach, dziennikach czy innej tego rodzaju spuściźnie. [...] Opisywanie życia Shakespeare’a wiąże się więc z nie lada wyzwaniem wynikającym z napięcia pomiędzy jego statusem kulturowej ikony, złączonej — na co wskazuje Ackroyd — z różnymi wartościami, których uosobieniem przez wieki czyniono jego postać, a ograniczoną liczbą potwierdzonych danych mogących rzucić światło na koleje jego życia oraz niemal całkowitym brakiem źródeł dających wgląd w jego osobowość, stąd też autorzy często zmuszeni są poruszać się w sferze hipotez” — *idem*, *op. cit.*, s. 9–10, 11–12. W największym skrócie ujmuje tę kwestię Stanisław Barańczak: „w biografii Shakespeare’a tak czy owak poświadczone i najzupełniej pewne fakty dałyby się spisać na kartce małego notesiku” — *idem*, *Wstęp: „Nie igraszka czasu”*, [w:] W. Shakespeare, *Sonety*, przeł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 2003, s. 14.

<sup>9</sup> J.L. Carrell, *Szyfr Szekspira*, s. 170.

Miejscem, gdzie wszystko się kończy, tajemnice się rozwiązują, a bohaterowie omal nie tracą życia, są w *Szyfrze Szekspira* jaskinie w Arizonie ze zwłokami pochodzącymi z XVI i XIX wieku (znalezienie zwłok rozwiązuje — po latach, a nawet stuleciach — podwójną zagadkę tajemniczych zaginięć).

Wróćmy jednak do samych zbrodni. Są to zgony, można powiedzieć, malownicze. W *Szyfrze Szekspira* morderca wystylizował je na śmiertelne przypadki ze sztuk Barda. Pierwszą ofiarą była Roz Howard, uczona z Harvardu, była naukowa mistrzyni głównej bohaterki.

Roz zasłynęła z encyklopedycznej wiedzy na temat szekspirowskich motywów wplecionych na przykład w przemowy członków Kongresu Stanów Zjednoczonych, pleniących się w radzieckich baletach i nazistowskiej propagandzie. Dzięki niej świat wiedział, że Szekspir czuł się jak w domu zarówno w japońskim teatrze kabuki, jak i przy obozowych ogniskach we wschodnioafrykańskim buszu. W swojej ostatniej książce [...] z rozkosznymi detalami opisywała popularność Szekspira na amerykańskim Dzikim Zachodzie wśród niepiśmiennych mieszkańców gór, pastuchów, ladacznicy, a nawet okazyjnie plemion indiańskich<sup>10</sup>.

Pani profesor zginęła wskutek wstrzyknięcia trucizny (zastrzyk wykonano w okolicy ucha), w dodatku stało się to we współczesnej replice teatru Glob, gdzie właśnie odbywały się próby *Hamleta*. Maxime Tom, docent anglistyki, dyrektorkę archiwum bibliotecznego w Uniwersytecie Południowym w Utah, znaleziono utopioną w stawie na wzór Ofelii. Profesor Nicolas Sanderson z Biblioteki Folgera został zamordowany na schodach jak Juliusz Cezar. Atenaidę Dever Preston, bogatą ekscentryczkę, kolekcjonerkę szekspirowskich pamiątek, próbowano otruć odpowiednio przyprawionym winem. Sir Henry Lee, aktor szekspirowski, podzielił los Poloniusza (później okaże się, iż była to mistyfikacja). Pani Quigley, przewodniczka po Wilton House, zginęła podobnie jak Kordelia z *Króla Leara*. Z kolei protagonistce gotowany był los Lavinii z *Tytusa Andronikusa* — w finałowych scenach ona i towarzyszący jej mężczyzna mieli umrzeć jak Romeo i Julia. Wyznaje to sam niedoszły zabójca:

Chodziło oczywiście o zabicie ciebie i potraktowanie zwłok według scenariusza. Przypuszczam, że gdyby zamordował [wspólnik mordercy] was oboje, zaaranżowałby scenę z Bassianusem i Lavinia w jamie. [...] W żadnym razie nie planowałem, że się w to wplącesz, moja droga. Przykro mi. Nawet nie masz pojęcia, jak bardzo. Ale nie mam wyboru... Przygotowałem dla was scenę, którą na pewno rozpoznacie. Z trucizną i sztyletem, w grobowcu! Piękna śmierć rzadko dana jest śmiertelnikom. Rad wyświadczyć wam choć taki zaszczyt<sup>11</sup>.

W drugiej z omawianych powieści zgony upozowane są między innymi na zabójstwa rytualne. Pierwsze zwłoki (które okazały się wcale nimi nie być), jakie pojawiają się w tekście, przypominają rytualny pochówek: „Dziewczyna miała ręce związane na plecach, a tułów mocno opasany zakrwawionym kawałkiem materiału, który biegł od krocza do węzła zaciśniętego na szyi”<sup>12</sup>. Natomiast pierwsza

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 375.

<sup>12</sup> J.L. Carrell, *Wciąż mnie prześladowaj...*, s. 43.

rzeczywista ofiara — mieszkanka okolicy wzgórza Dusinnan, Caledonia Gorrie, zwana starą Callie, ginie powieszona na jednym z trzech drzew ocalałych z lasu Birnam, a ułożenie nóg denatki przywodzi na myśl Wisielca, figurę z kart Tarota. Krwi kolejnych ofiar — niedoszłej odtwórczyni roli Lady Makbet oraz Eirchar-da Kinrossa (kowala, umiejącego wyprodukować nóż o prątkowanym ostrzu) — użyto do konsekrowania magicznych przedmiotów. Równocześnie z Kinrossem giną też kustosz europejskiej kolekcji muzeum Owen Knight i strażnik, ale tych zwyczajnie zastrzelono.

Akcja powieści *Wciąż mnie prześladową...* obraca się wokół dawnych i obecnych adaptacji *Makbeta*. Kate otrzymuje propozycję wyreżyserowania sztuki od lady Nairn, dawniej Janet Douglas, aktorki znanej z szekspirowskich ról. Wielbicielem Barda był również jej mąż, który jakiś czas temu zaginął. Odnalazł się wprawdzie, ale wkrótce zmarł jako osoba niespełna rozumu (powtarzał między innymi, że Dusinnan musi pójść do lasu Birnam — ustalenie, o co naprawdę chodziło w tym zdaniu, pozwala odnaleźć poszukiwany tekst).

Należy dodać, iż nie chodzi o „zwykłe” wyreżyserowanie sztuki. Kate otrzymuje polecenie znalezienia wersji *Makbeta*, w której scena z czarownicami różni się od powszechnie znanej. Wiąże się to z przypuszczeniem, że autor dramatu był świadkiem obrzędu odprawianego przez rzeczywiste czarownice, co utrwalił w swojej sztuce. Pojawiają się nawet podejrzenia, iż to czarom Szekspir zawdzięcza swój geniusz, a nawet że fabuła *Makbeta* jest przetworzeniem dawnego obrzędu. Kilka osób zaginioną scenę z czarownicami chce wykorzystać w różnych intencjach.

Śladem lady Nairn podąża Lucas Porter, reżyser filmów na podstawie sztuk Szekspira, oskarżający arystokratkę o to, że wychodząc za mąż, zniszczyła mu karierę (miała zagrać Lady Makbet w jego najnowszym filmie).

Obie powieści kończą się odnalezieniem poszukiwanych tekstów. *Cardenio* zostaje wyreżyserowany przez Kate, natomiast wersja *Makbeta*, mająca posłużyć do odprawienia obrzędu bardziej krwawego niż obchodzone obecnie święto Samhain (celtyckie święto ognia), ulega zniszczeniu podczas pożaru wieży. Niejako przy okazji bohaterowie rozwiązują dwie zagadki z dawnych czasów, dotyczącej tajemniczego zniknięcia Jeremy’ego Granville’a — poszukiwacza złota, hazardzisty, który założył się kiedyś, że w trzy dni przygotowuje się do roli Hamleta (to on znalazł rękopis *Cardenia*) — oraz zaginięcia Willa Sheltona, wysłanego z Hiszpanii do Ameryki zakonnika, dawniej złotowłosego chłopca, uwikłanego w trójkąt Szekspir–Shelton–tajemnicza „ciemna dama”.

Nieodłącznym elementem śledztwa są zwykle rozmaite dowody rzeczowe. W literackim śledztwie będą to oczywiście wydania tekstów Szekspira: tak zwane folio z 1623 roku i pierwsze wydanie sonetów. Najważniejsza jest jednak książka z Valladolid w Hiszpanii, z tajemniczym rysunkiem pod okładką:

Znajdujący się na odsłoniętej stronie zbrązowiały rysunek atramentem przedstawiał monstualnego stwora z długą szyją i głową łabędzia, rozłożonymi orlimi skrzydłami tworzą-



cymi łby dzików, orlim ogonem i szponami. W jednym szponie trzymał on dziecko w koszyku, w drugim grot<sup>13</sup>.

W *Szyfrze Szekspira* taką rolę odgrywała również broszka — owalny gagat z wymalowanymi kwiatami, osadzony w złotym filigranie — rozpoznana przez sir Henry’ego jako egzemplarz wiktoriańskiej biżuterii żałobnej. Kwiaty na kamieniu okazują się kwiatami z monologu Ofelii.

Rozmaryn i bratki, koper i orliki. Proszę spojrzeć: stokrotka, są nawet zwiędłe fiołki. I ruta. „Oto ruta, część jej wam daję, a część sobie zachowam; w niedzielę możemy ją nazywać zieleń łaski” [...]. Zieleń łaski! Bardziej zieleń śmierci i szaleństwa. W angielskich wydaniach kadzidło i mirra. Popularne w wiktoriańskiej biżuterii pogrzebowej upamiętniającej śmierć młodej kobiety<sup>14</sup>.

W pewnym momencie akcji (dokładnie po tym, jak wydarza się kolejne morderstwo) pojawia się druga broszka. Jedna z nich jest wykonanym ze złota dziewnastowiecznym egzemplarzem biżuterii, druga — współczesną kopią. Ozdoba ta, jak się później okaże (ujawni to sir Henry), ukrywa w sobie portret młodego mężczyzny.

Nicolas Hilliard był dla angielskiego malarstwa renesansowego tym, kim Szekspir dla angielskiego renesansowego dramatu. Namalował swojego modela w stroju codziennym, w luźnej płóciennej koszuli z szerokim koronkowym kołnierzem, niezwiązany z przodu. Młodzieniec miał jasne krótkie włosy, starannie przystrzyżony wąsik i hiszpańską bródkę, oczy inteligentne i wrażliwe, a brwi uniesione wysoko, jakby zastanawiał się, czyś na tyle bystry, żeby pojąć filuterny żart, którym cię przed chwilą poczęstował. W jego uchu skrzył się rubinowy krzyżyk. W dłoni trzymał błyskotkę na złotym łańcuchu, który zwisał mu z szyi. Widoczne w tle płomienie zdawały się migotać i posykiwać<sup>15</sup>.

Poza tym jako wskazówki w śledztwie służą listy, zapiski, pozostawione notatki — między innymi korespondencja profesora Francisa Childe’a, dokumenty Delii Bacon, listy Ofelii Granville, zdjęcie jej męża jako Hamleta, stare numery czasopism oraz fiszka ze zlikwidowanego katalogu bibliotecznego. Istotny jest także sposób znalezienia owych tropów — list ukrywa się między kartkami innego listu, w broszce ukryty jest portret itp.

W powieści *Wciąż mnie prześladową...* znajdujemy artefakty innego rodzaju — nóż o prążkowanym ostrzu z napisem wokół trzonka: „to jest tylko we mnie, czego nie ma” (oryg. „nothing is but what is not”), magiczne zwierciadło i rytualny kocioł wzorowany na zabytku z Gundestrup. Pojawiają się autentyczne kostiumy z Szekspirowskich sztuk — słynna suknia Ellen Terry jako Lady Makbet oraz portret aktorki pędzla Johna Singera Sargenta. Jako wskazówki w śledztwie

<sup>13</sup> J.L. Carrell, *Szyfr Szekspira*, s. 297.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 252. Rektor Królewskiego Kolegium Świętego Albana, monsinior Michael Armstrong, rozpoznał w miniaturze tak zwany portret męczeński. Istnieje rzeczywisty portret pędzla Hilliarda (opisywany jako portret nieznanego mężczyzny), bardzo podobny do przedstawionego w powieści, z jedną różnicą — mężczyzna na autentycznym obrazie ma ciemne włosy.

służą odnaleziona kopia (w rzeczywistości zachowały się jej fragmenty) filmowego *Makbeta* z 1916 roku z Herbertem Beerbohmem w roli głównej, a także znajdująca się w skrytce książka *Dee i teatr*.

Należy zwrócić uwagę na quasi-sceniczną konstrukcję obu powieści, nawiązującą do struktury dramatu charakterystycznej dla XVII wieku. W *Szyfrze Szekspira* zamiast spodziewanych rozdziałów mamy prolog oraz akty (podrozdziały odpowiadają scenom) przeplatane interludiami. We *Wciąż mnie prześladową...* zachowany został prolog (dodatkowo powieść kończy się epilogiem), funkcję tytułów rozdziałów pełnią natomiast nazwy rekwizytów i scenografii (kolejno: nóż, las, lustro, kocioł — odsyłające do treści dramatów Szekspira, jakkolwiek w świecie przedstawionym powieści występują ich współczesne odpowiedniki; do *Makbeta* nawiązuje również tytuł ostatniego „aktu”: *Bezimiennie dzieło*).

Szczególną uwagę wypada poświęcić interludiom, odsyłającym czytelnika do epoki Szekspira. Byłoby uproszczeniem traktowanie ich jako „przerywników”. Wydarzenia z obu warstw czasowych wzajemnie się objaśniają i uzupełniają, ukazując podobieństwo zdarzeń (na przykład dwa pożary teatru Glob — elżbietańskiego i jego współczesnej rekonstrukcji), uczestnicząc w dyskusji dotyczącej rzeczywistego autorstwa dramatów Szekspira, znanej jako spór stratfordczyków z antystratfordczykami, identyfikując osobę przedstawioną na portrecie itp. Interludia ujawniają tajemnice, które Kate i jej współpracownicy nie zawsze mogli poznać (w tych fragmentach narracja zmienia się na trzecioosobową).

Za życia Szekspira zakazano wystawiania *Cardenia*, ponieważ, choć motyw został zaczerpnięty z Cervantesa, łączono treść sztuki ze skandalem w rodzie Howardów (chodzi o trójkąć Frances Howard–Robert Carr–król Jakub). Narrator potwierdza też, że Bard rzeczywiście zetknął się z czarownicami, a podczas premiery *Makbeta* przywołano demona (odesłał go John Dee). Prawdą jest również, że lady Arran, Elizabeth Stewart, pierwowzór Lady Makbet, planowała zamordowanie króla. Rzeczona dama była czarownicą, którą Szekspir podpatrzył w trakcie tajemnych czynności. Natomiast Hall Berridge, młodociany aktor, który miał grać Lady Makbet, nie mógł umrzeć „na zapalenie opłucni”, ponieważ nigdy nie istniał — była to córka Elizabeth Stewart w przebraniu. Prawdą jest także, że sir Francis Walsingham, a po nim Robert Cecil, earl Salisbury, stworzyli siatkę szpiegowską złożoną z aktorów (jednym ze szpiegów był Christopher Marlowe).

O czym jeszcze informują nas książki Jennifer Lee Carrell? Między innymi ukazują *Makbeta* jako sztukę przeklętą:

Z mocy długiej tradycji nie wolno cytować *Makbeta* w teatrze z wyjątkiem prób i spektakli. Nie wolno nawet wymienić imion głównych bohaterów. Królowa to Lady M, a jej mąż to Szkocki Król. Albo po prostu Król i Królowa, tak jakby inni monarchowie, zmyśleni i prawdziwi, w ogóle się nie liczyli. Odpędzaniu zła rozpętanego przez naruszenie tego tabu służą zawiłe rytuały<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> J.L. Carrell, *Wciąż mnie prześladową...*, s. 23.

W powieściach znajdujemy nadto przykłady popularności Szekspira tam, gdzie najmniej byśmy się ich spodziewali:

Szekspir cieszył się na dawnym Zachodzie taką popularnością jak obecnie filmy. Wyrażenia z jego sztuk były w powszechnym użyciu [...]. Mieszkańcy Zachodu kochali Szekspira na miarę odpowiadającą przepaściściej głuszy, której podbój uważali za swoją powinność. Skutkiem owego afektu szekspirowskie nazwy nadawano kopalniom, miastom, złożom, a nawet rzekom i górcom, z których trudno zrobić eksponaty<sup>17</sup>.

Przede wszystkim obie powieści ukazują dzieło Szekspira jako wartość kulturową (zarówno finansową, jak i symboliczną), w imię której po kilku stuleciach ludzie wciąż zdolni są i zabijać, i ginąć. W *Szyfrze Szekspira* morderca rzuca się w przepaść, recytując słowa Barda. Wraz z nim przepada na zawsze rękopis listu, który być może pomógłby rozwikłać zagadkę autorstwa Szekspirowskich sztuk<sup>18</sup>.

Należałoby jeszcze zapytać o szerszy kontekst omówionych powieści. Pierwszy krąg zjawisk to liczne teksty klasyfikowane jako powieści kryminalne, ale także thrillery i horrory, w których pojawiają się postać artysty (czasami też uczonego) oraz dzieła sztuki<sup>19</sup>. Prześledzenie motywacji autorów przy wyborze akurat tych postaci i motywów wymagałoby osobnego opracowania, tu poprzestańmy na stwierdzeniu, iż osobowość twórcy, proces twórczy i samo dzieło wciąż zawierają element tajemnicy, dający się wykorzystać w literaturze.

Teksty J.L. Carrell można też umieścić w innym kontekście. Ostatnie dziesięciolecie obfitują bowiem w „przepisywane” biografie. Zjawisko to owocuje różnymi rozwiązaniami artystycznymi — bądź to uzupełnia się luki w znanych dotychczas życiorysach postaci (często o treści, jakich „nie wypadało” tam umieszczać w czasach, kiedy powstawały poprzednie teksty; w tym przypadku chodzi nie tylko o fikcję literacką), bądź to dokonuje reinterpretacji jednoznacznie zdefiniowanych bohaterów. Zdarza się nawet umieszczanie bohatera w fabułach skrajnie różnych od pierwotnej. Dotyczy to postaci zarówno autentycznych, jak i literackich. Takim zabiegom zostali w ostatnim czasie poddani na przykład Jakub Szela, Matka Makryna, Janosik, Robin Hood, ale także Sherlock Holmes, Alicja (z Krainy Czarów) czy Cezary Baryka. Jednym ze zjawisk tego nurtu jest, najbliższa omawianym utworom, kryminalna *historical fiction*.

<sup>17</sup> J.L. Carrell, *Szyfr Szekspira*, s. 120–121.

<sup>18</sup> A. Mazurkiewicz, *Szekspirowskie przywołania w polskiej literaturze kryminalnej (rekonstruksans)*, „Literatura i Kultura Popularna” 27, 2021, s. 167; zob. też A. Mazan-Mazurkiewicz, „Szekspir uważał, że należałoby ich wszystkich powiesić...” — czyli o tym, jak wielka sztuka służy morderstwu. Cykl powieściowy Alana Bradleya wobec twórczości Williama Szekspira, „Literatura i Kultura Popularna” 26, 2020, s. 77–92.

<sup>19</sup> Zob. np. M. Gregorio, *Krytyka zbrodniczego rozumu*, przeł. E. Rudolf, Kraków 2006; M. Pearl, *Cień Poego*, przeł. P. Łopatka, Kraków 2006; J. Rubenfeld, *Sekret Freuda*, przeł. P. Cichawa, Katowice 2007.

## Bibliografia

### Teksty

- Carrell J.L., *Szyfr Szekspira*, przeł. A. Grabowski, Świat Książki, Warszawa 2008.  
 Carrell J.L., *Wciąż mnie prześladują...*, przeł. A. Grabowski, Świat Książki, Warszawa 2011.  
 Gregorio M., *Krytyka zbrodniczego rozumu*, przeł. E. Rudolf, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.  
 Pearl M., *Cień Poego*, przeł. P. Łopatka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.  
 Rubinfeld J., *Sekret Freuda*, przeł. P. Cichawa, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2007.

### Opracowania

- Barańczak S., *Wstęp: „Nie igraszka czasu”*, [w:] W. Shakespeare, *Sonety*, przeł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Wydawnictwo a5, Kraków 2003, s. 5–24.  
 Carrell J.L., *Posłowie*, [w:] eadem, *Szyfr Szekspira*, przeł. A. Grabowski, Świat Książki, Warszawa 2008, s. 407–415.  
 Kowalski T., *William Shakespeare: fikcja w biografach, biografia w fikcjach*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2018.  
 Mazan-Mazurkiewicz A., „Szekspir uważał, że należałoby ich wszystkich powiesić...” — czyli o tym, jak wielka sztuka służy morderstwu. Cykl powieściowy Alana Bradleya wobec twórczości Williama Szekspira, „Literatura i Kultura Popularna” 26, 2020, s. 77–92.  
 Mazurkiewicz A., *Szekspirowskie przywołania w polskiej literaturze kryminalnej (rekonesans)*, „Literatura i Kultura Popularna” 27, 2021, s. 167–189.

## Shakespeare with a Crime Story in the Background (or Vice Versa)

### Summary

The author concentrates on two thrillers by Jennifer Lee Carrell: *Interred with Their Bones* (2007) and *Haunt Me Still* (2010). The protagonists, Katharine Stanley (theater director with a reputation as an expert in both Shakespeare and the Renaissance occult) and Benjamin Pearl (founder of an elite British security firm), are conducting a double investigation. They are trying to find the murderer who kills his victims in a manner resembling Shakespearean characters. The investigation leads them to literary riddles — in the first novel, they hunt for the lost play *Cardenio*, in the second — they try to find an unknown version of *Macbeth*. These are, of course, real murders and there are police officers who try find the killers. But only the people who are connected with Shakespeare (actors, scholars, etc.) can solve all the puzzles. The protagonists wander a maze of university libraries, dark museum rooms, theater scenes, and even caves with 17th- and 19th-century corpses. They visit a settlement named Shakespeare in the New Mexico desert, where an eccentric millionaire has built a replica of Elsinore.

The author of the article pays attention to the pieces of Shakespearian puzzle which are not widely known, such as *Macbeth* as a famously cursed play and Shakespeare authorship theories.

The most important element in both novels (in the author's opinion) is that Shakespeare's plays are still a value some people are ready to kill for or even die for.

# **O lekturach (nie tylko) dla młodzieży**



**Anita Has-Tokarz**

ORCID: 0000-0002-0552-3914

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

## **Kryminały (są) dla dziewczyn... — refleksje wokół cyklu detektywistycznego Karen Karbo o Minervie Clark**

**Słowa kluczowe:** gender, Karen Karbo, literatura dla dzieci i młodzieży, powieść detektywistyczna, powieść kryminalna

**Keywords:** gender, Karen Karbo, children's and young adult literature, crime novel, detective novel

### **O rynkowej „modzie” na kryminał dla dzieci i młodzieży**

Własnością najnowszej literatury dla dzieci i młodzieży jest jej „rozległa różnorodność”<sup>1</sup>, odnosząca się do zróżnicowania tematycznego, estetycznego i aksjologicznego tekstów. Różnorodność piśmiennictwa „czwartego”<sup>2</sup> obejmuje jeszcze jedną ważną kategorię — gatunki. W jego obrębie funkcjonują przecież coraz śmielej konwencje kojarzone dotychczas z prozą popularną wśród doro-

<sup>1</sup> M. Wróblewski, *Zmącone nadzieje, czyli literatura „czwarta” na najwyższym biegu*, „Polonistyka. Innowacje” 2018, nr 7, s. 30.

<sup>2</sup> Pojęcie Jerzego Cieślukowskiego wciąż jest punktem odniesienia i inspiracją dla współczesnych badaczy piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży. Zob. np. A. Czabanowska-Wróbel, *[Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 14; J. Ługowska, *Literatura dla młodego odbiorcy — „osobna” czy „czwarta”? O sposobie istnienia oraz o miejscu twórczości dla dzieci i młodzieży w systemie literatury*, [w:] *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci — perspektywy badawcze — problemy animacji*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2009, s. 229; J. Cieślukowski, *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*, „Literatura Ludowa” 1976, nr 1, s. 6.

słych czytelników. Jednym z przykładów ilustrujących tę tendencję jest kryminał, który spotyka się w ostatnich latach z rosnącym zainteresowaniem ze strony najmłodszych odbiorców. Świadectwem popularności beletrystyki kryminalnej wśród niedorośliwych czytelników jest niebywały przyrost tytułów intencjonalnie do nich skierowanych, który możemy zaobserwować w ofercie wydawnictw.

Niewątpliwie katalogi internetowe oficyn, a także oferta księgarni elektronicznych, gdzie (w każdej bez wyjątku) można znaleźć oddzielne zakładki z tego typu publikacjami, adresowanymi zarówno do kilkulatków, jak i dorastającej młodzieży, stanowią refleks rynkowej „mody” na książki kryminalne dla adolescentów. Oferta wydawców nierzadko obejmuje wielotomowe cykle, jak chociażby: „Biuro Detektywistyczne Lassego i Mai” oraz „Dawid i Larisa” Martina Widmarka, „Komisarz Gordon” Ulfa Nilsonna, „Latający Detektyw” Åke Holmberga, „Biuro Detektywistyczne Numer 2” Jørna Liera Horsta, „Detektyw Pozytywka” Grzegorza Kasdepkego, „Ignacy i Mela na Tropie Złodzieja” Zofii Staniszewskiej, „Detektyw Miś Zbys na Tropie” Macieja Jasińskiego, „Biuro Śledcze Tomuś Orkiszek i Partnerzy” oraz „Klub Poszukiwaczy Przygód” Agnieszki Stelmazczyk, „Szkoła Detektywów Emila Wykopka” Joanny Olech czy „Detektywów Para — Jacek i Barbara” Dariusza Rekosza. Co więcej, najnowszy repertuar wydawniczy stale poszerza się o książki zagranicznych i krajowych autorów, którzy tworzą nieszablonowe „dziecięce wersje” literackich narracji kryminalnych.

Dowodem atrakcyjności omawianego typu literatury jest nie tylko obserwowana „nadprodukcja” wydawnicza. Potwierdzają ją także rankingi czytelnicze. Raport *Czytelnictwo dzieci i młodzieży* (2014) przygotowany przez Instytut Badań Edukacyjnych wskazuje, że kryminały i sensacja to trzeci pod względem popularności typ książek wybieranych przez nastolatków do czytania w kontekście czasu wolnego (po fantastyce i literaturze obyczajowej). Wymieniło je 15% uczniów polskich gimnazjów, w tym aż 18% dziewcząt i tylko 10% chłopców<sup>3</sup>. Badania dotyczące wyborów lekturowych dzieci i młodzieży w Polsce oraz „chłopięcych i dziewczęcych sposobów używania literatury”<sup>4</sup>, które przeprowadziła Zofia Zasacka, potwierdzają tezę o rosnącym zapotrzebowaniu wśród młodych ludzi na literaturę wytwarzającą „atmosferę sensacji, thrillera czy horroru”<sup>5</sup>. Wskazują także na obniżanie się dolnej granicy wieku najmłodszych czytelników sięgających po tego typu utwory.

Inne istotne spostrzeżenie odnotowane w przywołanych raportach to uwaga, że w grupie młodych odbiorców kryminałów przeważają — co już zasygnalizowano — dziewczęta. Wnioski o stabilnej publiczności prozy kryminalnej wśród nastolatków sankcjonuje raport *Czytelnictwo młodzieży szkolnej 2017*, którego autorka stwierdza, że „Powieści sensacyjno-kryminalne mają stałą publiczność [...]”

<sup>3</sup> Zob. Z. Zasacka, *Czytelnictwo dzieci i młodzieży*, Warszawa 2014.

<sup>4</sup> Z. Zasacka, *Społeczne wymiary czytelniczych preferencji literackich*, „Roczniki Nauk Społecznych” 45, 2017, nr 4, s. 272.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 273.



wskazało na nie 16% czytelników”<sup>6</sup>. Dorosłe czytelniczki również najchętniej sięgają po powieści sensacyjno-kryminalne, co znajduje potwierdzenie w badaniach przygotowanych dla Virtualo<sup>7</sup>. Skłania to do postawienia pytania — ważnego w optyce podjętego tu tematu — nie tyle o to, czy dziewczęta i młode kobiety czytają kryminały, ile raczej: dlaczego to robią? Co decyduje o popularności tej odmiany literatury wśród płci żeńskiej?

Należy zaznaczyć, że kryminał dla młodych znalazł się w orbicie zainteresowań akademickiej krytyki literackiej. Warte odnotowania są literaturoznawcze wypowiedzi na ten temat Anity Has-Tokarz, Alicji Mazan-Mazurkiewicz i Adama Mazurkiewicza<sup>8</sup>. Przywołani badacze rozpatrują kryminał dziecięco-młodzieżowy jako „fakt kulturowy” — nierzadko warunkowany ekonomicznie<sup>9</sup> — o ogromnym potencjale wychowawczym<sup>10</sup>, sankcjonując tym samym jego miejsce w aktualnej rzeczywistości literackiej, społeczno-kulturowej i edukacyjnej<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Z. Zasacka, *Czytelnictwo młodzieży szkolnej 2017*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 51, 2020, s. 105.

<sup>7</sup> A. Niezgodna, *Polki najchętniej czytają książki sensacyjne i kryminały*, „Gazeta Współczesna”, <https://wspolczesna.pl/polki-najchetniej-czytaja-ksiazki-sensacyjne-i-kryminały/ar/12272947> (dostęp: 15.09.2021).

<sup>8</sup> Zob. A. Has-Tokarz, *Na tropie detektywa Pozytywki... — wokół serii detektywistycznej Grzegorza Kasdepkego*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, Kraków 2016, s. 353–370; A. Mazan-Mazurkiewicz, *Cykl „Biuro detektywistyczne Lassego i Mai” Martina Widmarka i Heleny Willis jako propedeutyka klasycznej powieści kryminalnej*, [w:] *Literatura kryminalna...*, s. 371–393; A. Mazurkiewicz, *Kryminał(ki) dla najmłodszych. O nurcie polskiej literatury kryminalnej adresowanej do dziecięco-młodzieżowego czytelnika po 1989 roku. Rekonesans*, „Literatura i Kultura Popularna” 23, 2017, s. 121–134.

<sup>9</sup> A. Has-Tokarz, analizując cykl detektywistyczny Grzegorz Kasdepkego o Pozytywce jako „markę kulturową”, pisze o pozaliterackich stimulatorach rozwoju literatury kryminalnej dla dzieci i młodzieży: „Protagonisci kryminału stają się rozpoznawalnymi markami (proces ten ma długą tradycję i rozpoczyna się wraz z wykreowaniem postaci Sherlocka Holmesa) w wymiarze symbolicznym, a także ekonomicznym. Oznacza to, że postać detektywa „wędruje” przez różne platformy medialne (książka, film, komiks, gra komputerowa *etc.*), by ostatecznie przekroczyć granicę kultury symbolicznej i pojawić się w obszarze kultury materialnej, czemu służą rozmaite gadżety produkowane obok produktu wiodącego. Ważnym kryterium jest tu czynnik zainteresowania książką/produktem poprzez nadanie jej rozgłosu medialnego, jak również wykorzystanie mediów masowych w jej promowaniu” — *eadem, op. cit.*, s. 365–366.

<sup>10</sup> Funkcje kryminałów dla dzieci sytuowane są poza rozrywką między innymi przez A. Mazurkiewicza, który pisze: „Dzięki swej specyfice modeli czytania, właściwej dla dzieci i młodzieży, akt lektury ma wymiar nie tylko ludyczny i poznawczy, ale też dydaktyczny” — *idem, op. cit.*, s. 122. Z kolei A. Mazan-Mazurkiewicz wskazuje na „propedeutyczny” wymiar kryminałów adresowanych do najmłodszych czytelników. W ocenie badaczki stanowią one swoisty „pomost” w przejściu do doświadczenia lektur tego typu w życiu dorosłym; zob. *eadem, op. cit.*, s. 390 i wcześniejsze.

<sup>11</sup> A. Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 122. Potencjał edukacyjny serii o detektywie Pozytywce dostrzegają A. Has-Tokarz: „Opowiadania zawierają niewątpliwie istotne treści poznawcze oraz wychowawcze, rozwijają twórczą inwencję dziecka, jego wyobraźnię, uczą elementów nauk przyrodniczo-matematycznych, obyczajowości i *savoir-vivre*, zdrowego stylu życia. Dziecięcy odbiorca w pracy detektywa Pozytywki może odszukać jeszcze inny ważny aspekt etyczno-moralny — poszukiwanie prawdy, co łączy się bezpośrednio ze zrozumieniem konsekwencji kłamstw” — *eadem, op. cit.*, s. 368.

## Cykl powieściowy Karen Karbo o Minervie Clark wobec wzorca klasycznej *detective story*

O ile w kryminałach dla kilkulatków akcenty dydaktyczne i moralizatorskie odgrywają najważniejszą rolę, o tyle w utworach przeznaczonych dla młodzieży częściej mają one charakter wtórny wobec intrygująco prowadzonej narracji. W tym drugim przypadku fabuła jest podporządkowana rozwiązaniu zagadki przez protagonistę, który przeżywa rozterki nieobce nieletniemu czytelnikowi. Doskonale tłumaczy to Małgorzata Strękowska-Zaremba:

Siłą kryminału dla młodych jest zagadka, to znaczy, że podlega on tym samym prawom, jakie rządzą kryminałem dla dorosłych, ponieważ niezależnie, czy autor uśmierca bohaterów, czy nie, esencją dobrego kryminału nie jest trup, a zagadka, tajemnica i przyjemność czerpana z jej rozwiązywania (niewątpliwa przyjemność detektywa, ale też przyjemność utożsamiających się z nim czytelników). Nieprzypadkowo praca detektywa porównywana bywa do pracy psychoanalityka. Z niejasnych śladów, przekreślonych zeznań i mglistych obrazów ma on stworzyć — i opowiedzieć w finałowej scenie — spójną historię, ma WYJAŚNIĆ ŚWIAT, PRZYWRÓCIĆ PORZĄDEK<sup>12</sup>.

Na prymarną rolę fabuły w powieściach kryminalnych dla czytelnika niedorosłego zwraca uwagę Ewa Kraskowska, dopatrująca się w tej własności ponadczasowej popularności utworów. Jej zdaniem:

prawidłowo zbudowana fabuła kryminalna powinna oferować odbiorcy możliwość niezależnego rozwiązania zagadki, a rozwiązywanie zagadek to jedna z najstarszych rozrywek *hominis sapientes*. Jest więc opowieść o zbrodni, jej motywach i wykrywaniu sprawy swoistą fabułą fabułą, strukturalnym modelem wszelkich opowiedzianych historii<sup>13</sup>.

W artykule chciałabym skupić uwagę na przykładzie reprezentatywnym dla takiego modelu kryminału dla młodych, w którym pierwszoplanowe są właśnie dwie własności wskazywane przez cytowaną badaczkę: zagadka oraz rozwiązujący ją bohater. Jest to trylogia spod znaku *mystery novels* o przygodach ekscentrycznej nastolatki Minervy Clark, którą wydawca zaadresował do dzieci w wieku 8–14 lat. Autorką powieści jest amerykańska pisarka Karen Karbo, znana także dorosłym czytelnikom<sup>14</sup>.

Cykl inauguruje tom *Minerva Clark Gets a Clue*, który w Stanach Zjednoczonych ukazał się w 2005 roku, nakładem tamtejszego oddziału londyńskiej oficyny Bloomsbury Children's Books. Książka natychmiast stała się bestsellerem amerykańskiego rynku wydawniczego, a pozytywne przyjęcie przez krytyków i nastoletnich czytelników dały impuls do wydania dwóch części nowych przy-

<sup>12</sup> M. Strękowska-Zaremba, *Memento mori a dylematy autora kryminałów dla młodych*, Portal Kryminalny, <http://www.portalkryminalny.pl/content/view/2453/39/> (dostęp: 15.09.2021).

<sup>13</sup> Cyt. za: J. Chłosta-Zielonka, *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 5–6.

<sup>14</sup> Szerzej o autorce zob. <https://www.karenkarbo.com/>.

gód młodej detektywki. Kolejno ukazały się: *Minerva Clark Goes to the Dogs* (2006) i *Minerva Clark Gives Up the Ghost* (2007). Polskim wydawcą książek jest oficyna W.A.B., która w 2008 roku opublikowała tom *Minerva Clark na tropie*<sup>15</sup>, dając tym samym początek serii „Z Kotem”, zaadresowanej do dziecięcych czytelników literatury kryminalnej<sup>16</sup>.

Rolę „dominandy fabularnej [...], swoistej »osnowy« dynamizującej powieść”<sup>17</sup> odgrywa w cyklu Karbo intryga kryminalna, zagadka/szarada, którą rozwiązuje protagonistka. Minerva Clark wykazuje nietypowy talent połączony z pasją do układania i rozwiązywania rebusów (*nota bene* zapisuje je w specjalnym zeszycie, który na ogół nosi przy sobie). „Lubiłam wymyślać rebusy i tylko to się liczyło. Wciąż miałam to dziwne uczucie spokoju, które z każdą chwilą stawało się coraz dziwniejsze”<sup>18</sup> — mówi o sobie dziewczyna. Jej pierwszą sprawą jest śledztwo dotyczące tajemniczej śmierci pracownika miejscowej księgarni i kradzieży jego tożsamości. Akcja powieści *Minerva Clark schodzi na psy*, która w Polsce ukazała się w 2009 roku<sup>19</sup>, koncentruje się wokół poszukiwania cennego pierścionka znajomej ze szkoły — kapryśnej i nieco zmanierowanej Chelsea de Guzman. Najbardziej niekonwencjonalne ze wszystkich śledztw nastolatka prowadzi w tomie *Minerva Clark traci ducha* (wyd. pol. z 2010 roku)<sup>20</sup>. Oto został podpalony okoliczny sklepik spożywczy, a ciesząca się renomą w rodzimym mieście młoda detektywka otrzymuje od właścicieli lokalu zlecenie dotyczące rozwikłania zagadki pożaru i odnalezienia „ducha”, w ich mniemaniu odpowiedzialnego za to przestępstwo.

Trylogię Karbo można zaliczyć do grupy utworów kryminalnych, które Otto Penzler nazywa klasycznymi powieściami detektywistycznymi (*detective story*) albo też detektywistyczno-obyczajowymi<sup>21</sup>. Podobnego rozróżnienia dokonuje

<sup>15</sup> K. Karbo, *Minerva Clark na tropie*, przeł. E. Świerżewska, il. O. Reszelska, Warszawa 2008.

<sup>16</sup> Jak czytamy w materiałach wydawcy: „SERIA Z KOTEM to seria, w której nasi młodzi czytelnicy znajdują to, co lubią najbardziej — tajemnicę, zagadkę, przebiegłych bohaterów, niewyjaśnione zdarzenia, jednym słowem — KRYMINAŁY. A dlaczego seria z kotem? Bo kot jest wszechwiedzący. Widzi to, czego nie widzą inni, i niestraszne mu ciemne sprawy. To on zaprowadzi wszystkich chętnych w świat złoczyńców i dzielnych detektywów [...]. Co roku kilka nowych mrozących krew w żyłach historii z nastoletnimi bohaterami. Nawet jeśli młodzi czytelnicy trochę się boją podejrzanych postaci i mrocznych opowieści — nie zawahają się z nimi zmierzyć. Wystarczy zaszyć się gdzieś z książką i uruchomić wyobraźnię. To działa!” — [https://czasdzieci.pl/ksiazki/ksiazka,50d12-minerva\\_clark\\_tropie.html](https://czasdzieci.pl/ksiazki/ksiazka,50d12-minerva_clark_tropie.html) (dostęp: 15.09.2021). Zob. trailer reklamujący serię dostępny pod adresem: <https://vimeo.com/26673751> (dostęp: 15.09.2021). Warto zaznaczyć, że w 2009 roku seria została wyróżniona Nagrodą Małego Kalibru za promowanie literatury kryminalnej wśród dzieci i młodzieży.

<sup>17</sup> A. Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 121–122.

<sup>18</sup> K. Karbo, *Minerva Clark na tropie*, s. 65.

<sup>19</sup> K. Karbo, *Minerva Clark schodzi na psy*, przeł. K. Rudzka, Warszawa 2009.

<sup>20</sup> K. Karbo, *Minerva Clark traci ducha*, przeł. K. Rudzka, Warszawa 2010.

<sup>21</sup> Otto Penzler wyróżnia trzy odmiany powieści detektywistycznej: klasyczną (*detective story*) z detektywem amatorem w roli głównej, powieść detektywistyczną (*private eye story*), w której bycie

Dennis Porter, który w obrębie piśmiennictwa kryminalnego wyodrębnia „opowiadania detektywistyczne” (*detective story*) oraz „mity o zbrodni” (*myth crime*), stawiające w centrum swego zainteresowania kwestie etyczne — problem zła, grzechu, występku przeciw transcendentnemu porządkowi moralnemu<sup>22</sup>. Z kolei pisarze realizujący model nazywany przez badaczy *detective story* z upodobaniem sięgają do czasu teraźniejszego, by w znaną sobie doskonale, ponowoczesną rzeczywistość wpleść intrygę, wątek sensacyjny. Chętnie egzemplifikują przy tym ważne cechy współczesnego życia społecznego, także rodzinnego (na przykład osłabienie więzi rodzinnych).

Na korelację między kryminałem dziecięco-młodzieżowym a prozą społeczno-obyczajową dla młodych czytelników, w której „centralnym zagadnieniem tematycznym pozostaje najbliższe środowisko bohatera wzorowanego na założonym czytelniku i jego relacje z otoczeniem”, wskazuje Adam Mazurkiewicz<sup>23</sup>. W jego opinii kreowanie w utworach kryminalnych dla młodych rzeczywistości współczesnej, dobrze im znanej z własnego doświadczenia, jest instrumentem wspomagającym immersję w wykreowany świat przedstawiony.

Inklinacja do prezentowania perypetii głównej bohaterki, w sposób uniwersalizowany, na tle współczesnego życia i szerszego kontekstu społeczno-kulturowego uwidocznia się w cyklu Karbo bardzo wyraźnie. Minerva wydaje się zwyczajną nastolatką: nieco krnąbrną i buntującą się przeciwko zastanemu porządkowi, który stanowią dorośli. Mieszka w dużym domu na przedmieściach, który — z sobie właściwą przekorą — nazywa „Domem Clarków”. Wedle relacji dziewczynki (narracja pierwszoosobowa) jest to „ogromny budynek” z jedenastoma pokojami i pięcioma łazienkami, który stylem przypomina „meksykańską restaurację”, a „pasuje do otoczenia jak kwiatek do kożucha, a wszystko przez różowe sztukaterie”<sup>24</sup>. Jedyńm detalem domu, który Minerva uznaje za interesujący, jest mosiężna rura łącząca drugie piętro z kuchnią na parterze. Nietrudno się domyślić, że stanowi ona kapitalne narzędzie służące dziewczynie do przemieszczania się po domu („To najlepsze ze wszystkiego!”)<sup>25</sup>.

Minerva wychowuje się w rodzinie nowoczesnej, o liberalnych zasadach. Rodzice trzynastolatki się rozwiedli: ojciec, z zawodu prawnik, nieustająco podryżuje służbowo; mama, która po rozstaniu przeżywa „drugą młodość”, wojażuje z nowym partnerem, fanatycznie praktykując jogę i proekologiczny styl życia. Dziewczynka ma trzech starszych braci, na których wsparcie zawsze może liczyć

---

detektywem przestaje być hobby, a staje się pracą, oraz czarny kryminał (*hard-bailed story*), w którym specjalizują się amerykańscy autorzy, jak na przykład Raymond Chandler. Zob. M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo detektywistyczne*, Gdańsk 2010, s. 30.

<sup>22</sup> D. Porter, *The Pursuit of Crime. Art. And Ideology in Detective Fiction*, New Haven-London 1985, s. 12.

<sup>23</sup> A. Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 121–122.

<sup>24</sup> K. Karbo, *Minerva Clark na tropie*, s. 43.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

(zwłaszcza jeśli w grę wchodzi sprawy damsko-męskie). Bracia, z których każdy „jest o dwa lata, dwa miesiące i dwa dni młodszy od poprzedniego”<sup>26</sup>, nie kontrolują dziewczyny przesadnie ani jej nie ograniczają, jednak bardzo dbają o to, by nie stała jej się krzywda, co bohaterka potrafi docenić.

Postacią szczególnie ważną w życiu dorastającej Minery jest najstarszy z braci — Mark Clark. Częściowo przejął on kompetencje rodzicielskie i stara się wprowadzać w codzienność młodszej siostry sporo zajęć i obowiązków, jak na przykład wakacyjny kurs elektroniki, którego ukończenie przydaje się dziewczynie do schwywania przestępcy w drugiej odsłonie przygód. Mark jest również inicjatorem eksperymentu opisanego w pierwszym tomie, podczas którego Minerva została porażona prądem:

Mark Clark podniósł zakończone gąbką końcówki elektrod i zanurzył je w miseczce ze słoną wodą. Powiedział zebranym, że słona woda najlepiej przewodzi elektryczność. Potem przyczepił mi po jednej elektrodzie na każdej skroni, jedną za uchem, a jedną na środku czoła. Nagle poczułam, że jestem nie tyle zdenerwowana, co wkurzona. Przez Marka Clarka wyglądałam idiotycznie z tą elektrodą na środku czoła, jakbym była jakimś głupkiem poddawany doświadczeniom w laboratorium. [...]

Mark Clark kombinował coś ze swoją maszyną. Jakby z oddali słyszałam, że kazał DeMaio, by powiedział zebranym, iż teraz rejestruje moje fale mózgowie na laptopie. Wszyscy gapili się na mnie, jakbym była cudacznym cudakiem. Byłam cudacznym cudakiem. Z jakiej innej przyczyny rodzice tak po prostu zostawiliby mnie na wychowanie moim braciom, którzy dla sztuki zamienili mnie w szczura doświadczalnego?

— Nawet fale mózgowie trzynastolatki mogą wytworzyć cudownie doskonale dzieło sztuki — mówił DeMaio. — Doskonale i piękne. Całkowita doskonałość.

Publiczność uśmiechnęła się z wyższością — znałam to spojrzenie! — i uderzył w nas piorun, jakby gigant upuścił kulę do kręgli prosto na dach.

DeMaio odskoczył wystraszony, mówiąc:

— Piękno doskonałości.

Wtedy jakby czarna kurtyna opadła na scenę kurtyna opadła przed moimi oczami. To ostatnia rzecz, jaką pamiętam — słowo „doskonałość” i drżenie szyb od grzmotu... później wszystko spowiła czerń<sup>27</sup>.

Niefortunny test radykalnie zmienia osobowość dziewczynki i wyzwala w niej detektywistyczny talent:

Porażenie prądem wcale nie było takie groźne, ale zrobiło mi w głowie osobliwe prze-meblowanie.

Jak każda normalna nastolatka strasznie się sobie nie podobałam.

Teraz, chociaż nikt nie jest w stanie mi wytłumaczyć, dlaczego tak się stało, podobam się sobie dokładnie taka, jaka jestem. [...]

Przed wypadkiem bardzo często mówiłam „tak”, nawet gdy chciałam powiedzieć „nie” [...]”<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 58–59.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 7.

Pozbawiona kontroli rodzicielskiej Minerva *de facto* dzieli swój czas pomiędzy zajęcia szkolne (znieawidzone rzecz jasna), grupę koleżanek (nierazko złośliwych i zmanierowanych), chłopaka Kevina i „podziemnego” (jedyne prawdziwego) przyjaciela Reggiego. Nieodłączną towarzyszką dziewczynki jest ukochana tchórzofretka Jupiter, którą najczęściej nosi w kieszeni swoich spodni. Jak na nastolatkę przystało, godzinami przesiaduje w swoim pokoju („Mimo że nasz dom był wielki, tak naprawdę żyłam w swoim pokoju. Uwielbiałam go — plakaty fretek, białe okiennice i łóżko z baldachimem”<sup>29</sup>), słucha muzyki, rysuje, rozmawia z przyjaciółmi przez Messengera. Niekiedy odwiedza galerię handlową albo restaurację oferującą *fast food*, w której spotyka się z rówieśnikami.

Ulubionymi rekwizytami protagonistki są — charakterystyczne dla netgeneracji — telefon komórkowy (nazywany przez nią „Komórką Na Wszelki Wypadek”) i komputer, z którymi — tak jak jej rówieśnicy — nigdy się nie rozstaje: „Nie miałam w sypialni telewizora, ale był komputer. Każcie mi siedzieć przez tydzień w pokoju! Nie mam nic przeciwko temu!”<sup>30</sup>. Nowe media i środki komunikacji elektronicznej, sprzyjające włączaniu ludzi w globalną sieć, na dobre zagościły w najnowszej prozie dla najmłodszych przedstawicieli „społeczeństwa mobilnego”<sup>31</sup>. Jak zauważyła Joanna Papuzińska, obecność technologii w tekstach literackich dla dzieci i młodzieży świadczy „nie tylko o tym, że media proporcjonalnie do tego, jak dzieje się w życiu, są w otoczeniu dziecka stale obecne, ale też i o tym, że stają się chętnie wykorzystywanym przez autorów tworzywem fabularnym”<sup>32</sup>. Badacze zwracają uwagę na dwojaki wymiar obecności nowych mediów i technologii cyfrowych w świecie przedstawionym współczesnej prozy dla młodych. Z jednej strony poszczególne detale związane z nowymi mediami mogą być elementami świata przedstawionego. Występują wówczas na ogół w postaci problematyki utworu (na przykład cyberprzemoc, uzależnienie od komputera) lub stają się bohaterami (na przykład programy komputerowe). Z drugiej — nowe media dostarczają literaturze dla młodych czytelników interesujących form podawczych (między innymi dziennik komputerowy, blog, Gadu-Gadu, SMS-y, maile)<sup>33</sup>.

Telefon komórkowy i laptop to integralne składniki codzienności bohaterki trylogii Karbo, a więc także jej świadomości. Jednocześnie rekwizyty te przydają się dziewczynie w rozwiązywaniu przestępstw. Korzysta z urządzeń mobilnych i Internetu jako źródeł informacji i wiedzy o problemach pojawiających

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 153.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Zob. J. Urry, *Socjologia mobilności*, przeł. J. Stawiński, Warszawa 2009.

<sup>32</sup> J. Papuzińska, *Wpływ świata mediów na kształt książki dziecięcej i style jej odbioru*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2006, s. 17.

<sup>33</sup> E. Kruszyńska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w nowej rzeczywistości, nowa rzeczywistość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Sztuka dziecięca i młodzieżowa a nowe media*, red. M. Wróblewski, E. Kruszyńska, A. Szwagrzyk, Toruń 2015, s. 84.

się w śledztwach, które prowadzi. Komputer jest tu wszechobecny jako medium uniwersalne, umożliwiające wykonywanie czynności dotychczas zupełnie niedostępnych. Skądinąd jest to immanentna cecha wszelkich powieści kryminalnych, których akcja rozgrywa się współcześnie. Wprowadzenie mediów do świata przedstawionego utworu uwiarygodnia fabułę i powoduje, że powieściowa rzeczywistość zostaje odebrana przez czytelnika jako „nieudawana”, prawdziwa, co „zwiększa szanse na to, że odbiorca zidentyfikuje się z przedstawionym w powieści światem”<sup>34</sup>.

## „Nawet ja nie jestem aż tak złośliwa...” — Minerva Clark jako detektyw(ka) amator(ka)

Przywoływana wcześniej M. Strękowska-Zaremba w eseju na temat dylematów towarzyszących autorom kryminałów dla młodych odnotowuje: „Nie w trupach siła książek kryminalnych dla młodego czytelnika. Ich siłą jest bohater — początkujący detektyw, tak samo młody i niedoświadczony jak czytelnik”<sup>35</sup>. Powołując się na ustalenia Wojciecha Jerzego Burszty i Mariusza Czubaja, wyartykułowane przez antropologów we wstępie do przewodnika po literaturze kryminalnej *Krwawa setka...*, pisarka uznaje, że także w kryminale dla dzieci i młodzieży muszą pojawiać się „bohaterowie zapadający w pamięć”<sup>36</sup>. Czy taką niecodzienną postacią jest Minerva Susan Clark? Karbo „rezygnuje z jednorazowej i całościowej charakterystyki wprowadzającej”<sup>37</sup>, opisuje postać protagonistki stopniowo, odsłaniając jej przymioty w trakcie zdarzeń będących jej udziałem. Na pewno jest to osoba specyficzna w sensie swojej fizyczności. Autorka obdarzyła dziewczynę wysokim wzrostem, wielkimi stopami, grubymi łydkami (Minerva sama siebie nazywa „Gigantorem, cudacznym cudakiem”<sup>38</sup>), „gniazdem” zamiast włosów, krzywym nosem, aparatem na zębach, sprawiającym, że wygląda — w jej mniemaniu — „głupkowato”, zbędnymi kilogramami („biust za płaski, a tyłek za duży”<sup>39</sup>), fretką i — jakby tych ekscentrycznych atrybutów było mało — tendencją do „nieustannego pakowania się w kłopoty” oraz brakiem asertywności (Minerva ma problem z wyrażaniem własnego zdania i często poddaje się wpływom innych).

<sup>34</sup> W. Kostecka, *Bohaterowie polskiej prozy dla dzieci i młodzieży jako użytkownicy nowych mediów. Rekonesans*, [w:] *Sztuka dziecięca i młodzieżowa a nowe media*, s. 40.

<sup>35</sup> M. Strękowska-Zaremba, *op. cit.*

<sup>36</sup> Zob. W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007.

<sup>37</sup> B. Darska, *Skutki „kopnięcia” prądem, czyli trzynastoletnia Minerva Clark w roli detektywki (Karen Karbo)*, [w:] *eadem, Śledztwo i pleć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, t. 2, Olsztyn 2011, s. 110.

<sup>38</sup> K. Karbo, *Minerva Clark na tropie*, s. 9.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Niedoskonałości w urodzie, które wpędzają młodą bohaterkę w kompleksy — skądinąd typowe dla dziewczyn w jej wieku — i sprawiają, że ma „wieczną ochotę schowania się pod łóżkiem”<sup>40</sup>, nie przeszkadzają jednak czytelnikowi dostrzec walory tej postaci, a nawet ją polubić. W końcu Minerva jest sympatyczną, dowcipną (ma dystans do siebie i nie unika autoironii), inteligentną i zaradną dziewczyną „z sąsiedztwa”. Uwielbia zwierzęta (zwłaszcza fretki), zna się na elektronice, jak każda „szanująca się nastolatka” czasem odwiedza galerię handlową (mimo że za tym nie przepada), nierzadko zdarza jej się „zapomnieć” użyć dezodorantu (co uświadamia sobie, gdy pod wpływem stresu zaczyna się pocić i wyczuwa nieprzyjemny zapach), a przede wszystkim rozwiązuje zagadki detektywistyczne przekraczające możliwości dorosłych. Co więcej, niejednokrotnie potrafi tych dorosłych zwieść na przysłowiowe „manowce”.

Model kreacji tytułowej bohaterki przyjęty przez Karbo sprawia, że trylogia wychodzi poza ramy „konwencjonalnego nurtu”<sup>41</sup> literatury kryminalnej dla młodych. Wpisuje się natomiast w domenę utworów, dla których punktem odniesienia jest dwudziestowieczna antypedagogika<sup>42</sup>, dokonująca „emancypacji” dziecięcego bohatera. W nurcie literatury „konspirującej z dziećmi przeciwko dorosłym”<sup>43</sup> zainteresowanie zostało przeniesione z dorosłego na dziecko i to z jego perspektywy jest prezentowana i interpretowana rzeczywistość świata przedstawionego<sup>44</sup>.

W takim razie zbrodnia/przestępstwo jedynie współtworzy, czasem dookreśla świat, w którym żyje nastoletni bohater kryminału. Grzegorz Leszczyński sugeruje, że takie rozłożenie akcentów przemodelowuje sposób czytania utworu, co jest najbardziej charakterystyczne dla prozy inicjacyjnej. Tutaj szczególna funkcja przypada figurze bohatera-rówieśnika — z nim bowiem najsilniej identyfikuje się odbiorca w procesie czytania:

lektura w znacznie mniejszym stopniu jest czynnością wykonywaną dla rozrywki czy „dla zabicia czasu”, w większym zaś angażuje czytelnika intelektualnie, uzewnętrznia napięcia, jakie

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>41</sup> A. Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 130.

<sup>42</sup> Zob. M. Chrobak, „Niebezpieczne książki”. *Echa antypedagogiki we współczesnej literaturze dla dzieci i nastolatków*, [w:] *W pobliżu literatury dziecięcej*, red. A. Ungerheuer-Gołąb, Rzeszów 2008, s. 80–90.

<sup>43</sup> M. Zając, *Konspirując z dziećmi przeciw dorosłym — Roald Dahl i jego twórczość*, [w:] *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Warszawa 2002, s. 136.

<sup>44</sup> Ryszard Waksmund pisze o „odkryciu dziecka”; zob. *idem*, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy — gatunki — konteksty)*, Wrocław 2000, s. 12. Zob. także A. Kubale, *Narodziny nowej postawy wobec dziecka*, [w:] *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*, red. M. Tyszkowa, B. Żurakowski, Warszawa 1989, s. 34; P. Hunt, *Literatura dla dzieci a dzieciństwo*, [w:] *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem*, oprac. M.J. Kehily, przeł. M. Kościelniak, Kraków 2001, s. 67–83; J.H. van den Berg, *Dziecko stało się dzieckiem*, przeł. M. Ochab, [w:] *Dzieci*, t. 2, oprac. M. Janion, S. Chwini, „Transgresje”, t. 5, Gdańsk 1988, s. 232–233.



rodzą się między nim i światem, którego jest częścią i wobec którego musi się opowiedzieć, wydobywa psychologiczne i światopoglądowe dylematy rówieśników<sup>45</sup>.

Wedle Marii Ostasz autorki współczesnej prozy społeczno-obyczajowej dla młodzieży, wykorzystując znajomość psychiki dojrzewającego człowieka, kreują świat powieściowych bohaterów w taki sposób, aby czytelnik mógł rozpoznać w nim również swoje problemy, związane z fizycznym, emocjonalnym i społecznym dojrzewaniem. W utworach dla młodzieży pojawiają się więc antagonizmy rodzinne, szkolne, środowiskowe, pierwsze młodzieńcze miłości, przyjaźnie i fascynacje, a także problemy przełamywania wewnętrznych i zewnętrznych ograniczeń człowieka<sup>46</sup>. W przypadku cyklu o Minervie Clark mamy do czynienia z prozą inicjacyjną adresowaną do dziewcząt. Bohaterka trylogii jest dziewczyną świadomą i niezależną oraz, co ważne, krytycznie odnoszącą się do konsumpcyjnego stylu życia. Ma zatem odmienną hierarchię wartości niż jej koleżanki. Przyzwyczajona do nieobecności rodziców reaguje niezadowolaniem, gdy w drugiej części cyklu niezapowiedziane odwiedza ją matka w towarzystwie nowego partnera. Postrzega kobietę jako osobę egzaltowaną, dlatego podchodzi do niej z dużym dystansem — nazywa ją mianem „pani Dagnitz”. Używanie nowego nazwiska matki w połączeniu z oficjalną formułą „pani” jest kolejnym przykładem ironicznego traktowania rodzicielki i świadomego podtrzymywania dystansu wobec jej osoby. Minerva męczy się w jej towarzystwie i z trudem towarzyszy jej w zakupach produktów na planowane przyjęcie weselne. Dziewczynka nie podporządkowuje się oczekiwaniom i stereotypom: „niezależność bohaterki jest zbyt duża, by dało się ją spacyfikować [...]. Chce być sobą, a nie panienką myślącą tylko o ciuchach, kosmetykach i chłopcach”<sup>47</sup>.

Także w relacjach damsko-męskich Karbo każe zachowywać się swojej protagonistce niestereotypowo<sup>48</sup>. W pierwszym tomie czytelnicy są świadkami rodzącej się młodzieńczej fascynacji miłosnej nastolatki i pragnienia, by przystojny Kevin, idol wszystkich dziewczyn w szkole, zwrócił na nią uwagę. W powieści *Minerva Clark schodzi na psy* czytelnicy obserwują ją, gdy wyczekuje na telefon od chłopaka i zastanawia się, czy ich nagłe zbliżenie na szkolnej imprezie tanecznej było chwilowym zauroczeniem, czy jest to poważne uczucie. Natomiast tom *Minerva Clark traci ducha* prezentuje bohaterkę zmęczoną relacją z Kevinem. Dziewczyna ze smutkiem odkrywa, że coraz częściej nie mają wspólnych tematów do rozmów, a swoboda, z jaką chłopak zadomowił się u niej, i jego dobry kontakt z braćmi zaczynają ją irytować. Jak zauważa Grażyna Lasoń-Kochańska:

<sup>45</sup> G. Leszczyński, *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji*, Warszawa 2016, s. 143.

<sup>46</sup> M. Ostasz, *Proza dziecięco-młodzieżowa w drugiej połowie XX stulecia*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiarum Pertinentia” 2008, nr 61, s. 90.

<sup>47</sup> B. Darska, *Skutki „kopnięcia” prądem...*, s. 118.

<sup>48</sup> Zob. A. Gemra, „Zbrodniarz i panna”: *damsko-męskie relacje w wątkach kryminalnych*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, Kraków 2015.

Bohaterki [...] współczesnych powieści, wchodząc w okres dojrzewanania, nie zapadają [...] w symboliczny sen. Przeciwnie, właśnie wówczas zaczynają odznaczać się dużą aktywnością. Autorki przywracają głos „niemej” dotychczas Śpiącej Królowie, czynią jej „przebudzenie” aktem jak najbardziej podmiotowym i dokonują w ten sposób swoistego *reclaiming*<sup>49</sup>.

Minerva Clark wpisuje się w barwną galerię ciekawych kreacji żeńskich zaangażowanych w śledztwo, które pojawiły się w dwudziestowiecznej literaturze kryminalnej za sprawą Agaty Christie i jej opowieści z panną Marple w roli głównej. Pisarka „konstruuje kryminały, odnosząc się do stereotypów kobiecości [...], otwierając tym samym inne spojrzenie na istotę kobiety i aspekt kobiecości”<sup>50</sup>. Protagonistki „kobiecej wersji kryminału” są odważne, niezależne, sprytnie, inteligentne, gotowe do podejmowania wyzwań i przekraczania granic stawianych przez trudne sytuacje<sup>51</sup>. Autorki wyposażają je w wiele cech będących *de facto* projekcją kobiecych potrzeb, uczuć czy emocji, kompensacją realnych problemów i napięć w ich życiu<sup>52</sup>.

Bez wątplenia Karbo stworzyła postać wymykającą się kulturowym stereotypom — dziewczynę aktywną, pewną siebie, a przy tym uczącą się asertywności. Na gruncie literatury dla dzieci taką nowatorską bohaterkę stworzyła jako pierwsza Astrid Lindgren. Kreacja Pippi Langstrumpf jest zdaniem badaczy figurą wyjątkową, „niemal całkowicie archetypową”<sup>53</sup>, zestawioną z odwiecznych kobiecych tęsknot za wprowadzeniem rewolty do patriarchalnego świata.

Literacka kreacja Minervy Clark budzi analogie z jeszcze inną postacią fikcji literackiej dla młodych czytelniczek — Nancy Drew, tytułową bohaterką amerykańskiego cyklu powieściowego „Nancy Drew Mystery Series”. Książki o młodej detektyw „w spódnicy za kolano”, wydawane w USA od 1930 roku przez Stratemeyer Syndicate, były pisane przez ghostwriterów i publikowane pod wspólnym pseudonimem Carolyn Keene. Do 2003 roku w Stanach Zjednoczonych ukazało się w sumie ponad 200 tomików o odważnej i niezależnej nastolatce zajmującej się rozwiązywaniem sensacyjnych zagadek kryminalnych. Sama Nancy Drew bardzo szybko stała się ikoną narodową, wzorem do naśladowania dla milionów młodych czytelniczek i domoroślých detektywek, wywierając ogromny wpływ na kulturę popularną<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiece repertuar topiczny*, Słupsk 2012, s. 202.

<sup>50</sup> D. Pucińska, *Wobec stereotypów kobiecości. Żony, matki, kochanki — kobiety-morderczynie w kryminałach Agaty Christie*, [w:] *Tożsamość kobiet — silne indywidualności w sztuce, literaturze i religii*, red. J. Poślusznna, B. Wałęciuk-Dejneka, Kraków 2014, s. 39.

<sup>51</sup> Zob. B. Wałęciuk-Dejneka, *Kobiety na tropie zbrodni: autorki i bohaterki (Joanna Szymczyk Ewa i złoty kot, Katarzyna Gacek i Agnieszka Szczepańska Moc i cesarzowa)*, „Prace Literaturoznawcze” 5, 2017, s. 159–168.

<sup>52</sup> Zob. J. Storey, *Studia kulturowe i badania literatury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Kraków 2003.

<sup>53</sup> G. Lasoń-Kochańska, *op. cit.*, s. 102–103.

<sup>54</sup> Zob. A. Scott MacLeod, *American Childhood: Essays on Children's Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Athens-London 1995.

Przez dziesięciolecia obecności na rynku wydawniczym postać ewoluowała, reagując zarówno na zmiany kulturowe, ideowe, jak i gusta młodych czytelniczek. W latach trzydziestych XX wieku Nancy nosiła się jak typowa dla tego czasu nastolatka „z lepszej dzielnicy” (jej ojciec, Carson Drew, był prokuratorem), do tego była zamożna, wykształcona i utalentowana (władza kilkoma językami, zgłębia psychologię), niezwykle sprawna i czynnie uprawiała sporty (jest pływaczką, wioślarką i podróżniczką). W książeczkach wydawanych od lat osiemdziesiątych XX wieku pojawia się Nancy dużo bardziej niezależna i wyemancypowana — bohaterka zrzuciła grzeczną sukienkę i założyła spodnie, ma też grzywę jasnych włosów w stylu Jona Bon Joviego. Kolejne okładki powieści o Nancy pokazywały nie tylko ewolucję samej bohaterki, ale też zachodzące zmiany społeczno-obyczajowe. Seria „Girl Detective”, wprowadzona na amerykański rynek w 2004 roku, podobnie jak wydawana od 2013 roku „Nancy Drew Diaries”, przedstawiają Nancy jako niezwykle nowoczesną i wyzwoloną młodą kobietę, która jeździ hybrydowym pojazdem elektrycznym i używa telefonu komórkowego.

Postaci Nancy Drew i Minervy Clark wpisują się we współczesny dyskurs na temat kobiecości i roli płci w kulturze popularnej. Popkultura stanowi wszakże przestrzeń, gdzie „zacierą się tradycyjny podział na postaci kobiece i męskie oraz zanika odmienność sposobów i konstruowania [...] w kulturze popularnej kobieta może odgrywać nie tylko dobrze znane role [...] ale również nowe [...]”<sup>55</sup>. Za taką — do pewnego stopnia — „nową rolę” kobiety i dziewczyny można uznać bycie detektywem<sup>56</sup>. W najnowszej prozie kryminalnej dla dziewcząt, która chętnie korzysta z topiki genderowej i feministycznej, przybywa kreacji detektywek amateerek. Dość wspomnieć postać Wandzi Węszynos z popularnej serii Agnieszki Urbańskiej pod takim samym tytułem czy protagonistkę cyklu detektywistycznej „Agata na Tropie” Steve’a Stevensona.

Bernadetta Darska w dwutomowej relacji o anglojęzycznych powieściach kryminalnych pisanych przez kobiety *Śledztwo i płeć* nie tylko pokazuje postaci kobiet w kryminałach, wskazując przy tym ich rolę w społeczeństwie, ale stara się dowartościować ten gatunek. Uważa, że „kryminał należy do najbardziej wyemancypowanych gatunków w kręgu pop”<sup>57</sup>. Dodaje także: „krytyczne czytanie literatury popularnej udowadnia, że znajdują się w niej treści o wiele ambitniejsze, niż bylibyśmy skłonni przypuszczać”<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> *Kobieca strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016, s. 9.

<sup>56</sup> K. Janczura, *Tropią, mordują, kochają. O kobiecej literaturze popularnej*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artukul/tropia-morduja-kochaja-o-kobiecej-literaturze-popularnej> (dostęp: 15.09.2021). Autor wskazuje, że postać detektywa to jedna z zarezerwowanych dla mężczyzn ról, które stały się dostępne dla kobiet za sprawą literatury popularnej, wprowadzającej tendencje emancypacyjne.

<sup>57</sup> B. Darska, *Śledztwo i płeć...*, t. 1, s. 12.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 13.

## Karen Karbo kuracja śmiechem — cykl o Minervie Clark jako kryminalna komedia (omyłek?)

Popularność trylogii o Minervie Clark, jak i całego nurtu kryminałów detektywistycznych dla dziewcząt można tłumaczyć na kilka sposobów. Oprócz „kobiecego repertuaru topicznego”<sup>59</sup> istotne są tutaj czynniki literackie, zwłaszcza humor uznany przez młodych odbiorców. Maria Gołaszewska pisze, że „o pojawieniu się komizmu jako wartości estetycznej decyduje pewna wizja świata wyrażona za pomocą takich środków, jak: ukazanie sprzeczności, zaznaczenie kontrastów, zawiedzenie oczekiwań, ukazanie niższości podmiotu, odbieganie od normy, niedorzeczności”<sup>60</sup>. Środki te biorą udział w budowaniu sytuacji komicznych. Bodźcami komizmu mogą być błędy, wady ludzkie, zachowania, sposób życia, niedostatki urody oraz detale, które coś wyolbrzymiają. Świat komizmu nie jest obcy dzieciom, jest ważną częścią ich samych. Rolę humoru jako czynnika gwarantującego powodzenie produktów adresowanych do najmłodszych podkreśla Martin Lindstrom w książce *Dziecko reklamy*<sup>61</sup>. Irena Słońska wskazuje trzy odmiany komizmu atrakcyjnego dla młodego odbiorcy: słowno-intelektualny, sytuacyjny i komiczność postaci<sup>62</sup>. W cyklu Karbo występują one jednocześnie.

Źródłem zabawnych efektów jest sama Minerva, o czym była już mowa, potraktowana przez autorkę w cokolwiek karykaturalny sposób. Działania bohaterki momentami wypadają niezgrabnie, zahaczają o absurd, zawsze jednak służą budowaniu atmosfery entuzjastycznej, wywołującej radość i sympatię czytelnika. Jak ma to miejsce w następującym fragmencie:

Pani Dagnitz włożyła rybę do piekarnika, a następnie przeniosła się na tylne podwórko i przystąpiła do wykonywania serii wieczornych ćwiczeń jogi. Jestem złym człowiekiem. Dokładnie w tym samym czasie wypuściłam na zewnątrz psa Neda. Potruchtął do Pani Dagnitz i dopóty czekał, podskakiwał i podgryzał ją po piętach, póki nie przegoniła go po ogródku<sup>63</sup>.

Rozwesela styl wypowiedzi protagonistki, niewolny od riposty i autoironii: „Ktoś sławny powiedział kiedyś, że prawda nas wyzwoli, czy tak? Nie mogę tego potwierdzić, ale jednej rzeczy jestem pewna: we mnie wyzwoliła potrzebę pyskowania”<sup>64</sup>.

Do treściowych czynników komediotwórczych w trylogii o Minervie Clark zaliczyć można również humorystyczną narrację (gra słów), scenki sytuacyjne i szczęśliwe zakończenie, czyli *happy end*. Jak odnotowuje M. Gołaszewska:

W utworze literackim to, co jest komiczne, w zasadzie dobrze się kończy, zwycięża dobro, prawda. Zakończenie jest dobre dla tego, kto się śmieje — jest on przekonany, że wszyst-

<sup>59</sup> G. Lasoń-Kochańska, *op. cit.*, s. 5.

<sup>60</sup> M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Wrocław 1987, s. 66.

<sup>61</sup> Zob. M. Lindstrom, *Dziecko reklamy*, przeł. A.M. Kawalec, Warszawa 2005.

<sup>62</sup> Zob. I. Słońska, *Dzieci i książki*, Warszawa 1959.

<sup>63</sup> K. Karbo, *Minerva Clark na tropie*, s. 81.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 77.

ko dobrze się skończy, a śmiech nie jest śmiechem z cudzego nieszczęścia. Zakończenie musi być dobre dla tego, z kogo się śmieje czytający, bowiem gdyby było odwrotnie, nie doszłoby do śmieszności. W sztuce istnieje wydobyta struktura komizmu. Rzeczywista sytuacja komiczna musi być artystycznie przeniesiona na dzieło literackie. Gdy w rzeczywistości nie wypada się śmiać z niektórych sytuacji, z ludzkiej ułomności, to po wprowadzeniu fikcji literackiej mały odbiorca może reagować na to, co się dzieje, śmiechem<sup>65</sup>.

Wprowadzany do powieści humor osłabia i redukuje napięcie. Egzemplifikacją jest tu scenka wprowadzona w tomie *Minerva Clark traci ducha*: „Mam teorię, że dzinsy nigdy nie wyjdą z mody, ponieważ można je zawsze wyciągnąć spod góry prania i nie będą wcale pogniecione. No i wyglądają na czystsze znacznie dłużej niż jakiegokolwiek inne części garderoby”<sup>66</sup>. Violetta Wróblewska podkreśla, że:

komizm nie ogranicza się do aspektu terapeutycznego czy rozrywkowego, lecz pełni ważną rolę ideową [...] zdaje się sugerować, że przestępstwa nie stanowią czynnika dominującego w otaczającej rzeczywistości, nie burzą porządku świata w jego różnych przejawach, że mimo zbrodni nadal jest w nim miejsce na zabawę i działania pomyłkowe<sup>67</sup>.

Wartka, trzymająca w napięciu akcja, porywająca fabuła, młodzieżowy slang — to dodatkowe zalety sprawiające, że książki o Minervie Clark trafiają w gusta młodych czytelniczek i są przez nie postrzegane jako arcyciekawe i emocjonujące opowieści<sup>68</sup>. Jak pisze jedna z recenzentek książeczek:

Mnie najbardziej, po raz wtóry, uderza odmienność tej prozy od polskich książek dla młodzieży gimnazjalnej. Karbo uważa, że dzieciaki w tym wieku takimi zupełnymi dzieciakami już nie są i traktuje je całkiem serio, choć pisze zabawnie i czytelnik, niezależnie od tego, ile ma lat, nieraz przy jej książkach wybucha szczerym śmiechem<sup>69</sup>.

Inna czytelniczka dodaje: „Uwielbiam te książki ze względu na postać Minervy Clark, sposób, w jaki widzi ona i opisuje świat, nie wspominając o jej poczuciu humoru i przebojowości”<sup>70</sup>.

Na zakończenie należy powiedzieć, że książki o nastoletnich detektywkach, takich jak Minerva, spotykają się z dużym rezonansem wśród swojej płci również z tego powodu, że są pisane z myślą o współczesnych dziewczętach oraz ich potrzebach. Przyznaje to sama Karen Karbo w jednym z wywiadów:

Serię o Minervie Clark stworzyłam dla mojej córki, która mając 11 lat, skarżyła się, że nie ma co czytać. Przeczytała całego Harry’ego Pottera i nie mogła znaleźć nic, co by się jej podobało. Zapytałam ją więc, o jakiej postaci chciałaby czytać, i w ten sposób zrodziła się Minerva<sup>71</sup>.

<sup>65</sup> M. Gołaszewska, *op. cit.*, s. 76.

<sup>66</sup> K. Karbo, *Minerva Clark traci ducha*, s. 123.

<sup>67</sup> V. Wróblewska, „Pani zabiła Pana...”, *czyli źródła i tradycje polskiej literatury kryminalnej*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, s. 367.

<sup>68</sup> *Kryminały rozbudzają w dzieciach miłość do czytania*, Polskieradio.pl, <https://www.polskie-radio.pl/8/402/Artykul/738148,Kryminały-rozbudzają-w-dzieciach-milosc-do-czytania> (dostęp: 15.09.2021).

<sup>69</sup> Zob. portal [www.zbrodniawbibliotece.pl](http://www.zbrodniawbibliotece.pl).

<sup>70</sup> Zob. portal [www.booksandotherthoughts.com](http://www.booksandotherthoughts.com).

<sup>71</sup> *Tak jak Minerva lubiłam pakować się w kłopoty. Z Karen Karbo rozmawia Bibliotekarz*, Zbrodnia w Bibliotece, <http://www.zbrodniawbibliotece.pl/> (dostęp: 15.09.2021).

## Bibliografia

### Teksty

- Karbo K., *Minerva Clark na tropie*, przeł. E. Świerżewska, il. O. Reszelska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.
- Karbo K., *Minerva Clark schodzi na psy*, przeł. K. Rudzka, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
- Karbo K., *Minerva Clark traci ducha*, przeł. K. Rudzka, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.

### Opracowania

- Burszta W.J., Czubaj M., *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Muza, Warszawa 2002.
- Chłosta-Zielonka J., *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 87–98.
- Chrobak M., „*Niebezpieczne książki*”. *Echa antypedagogiki we współczesnej literaturze dla dzieci i nastolatków*, [w:] *W pobliżu literatury dziecięcej*, red. A. Ungerheuer-Gołąb, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2008, s. 80–90.
- Cieślakowski J., *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*, „Literatura Ludowa” 1976, nr 1, s. 3–16.
- Czabanowska-Wróbel A., *[Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 13–24.
- Czubaj M., *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo detektywistyczne*, Oficyna, Gdańsk 2010.
- Darska B., *Skutki „kopnięcia” prądem, czyli trzynastoletnia Minerva Clark w roli detektywki (Karen Karbo)*, [w:] eadem, *Śledztwo i pleć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, t. 2, Stowarzyszenie Artystyczno-Kulturalne „Portret”, Olsztyn 2011.
- Darska B., *Śledztwo i pleć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, t. 1, Stowarzyszenie Artystyczno-Kulturalne „Portret”, Olsztyn 2011.
- Gemra A., „*Zbrodniarz i panna*”: *damsko-męskie relacje w wątkach kryminalnych*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, Wydawnictwo EMG, Kraków 2015, s. 239–256.
- Gołaszewska M., *Śmieszność i komizm*, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1987.
- Has-Tokarz A., *Na tropie detektywa Pozytywki... — wokół serii detektywistycznej Grzegorza Kasdepkego*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, Wydawnictwo EMG, Kraków 2016, s. 353–370.
- Hunt P., *Literatura dla dzieci a dzieciństwo*, [w:] *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem*, oprac. M.J. Kehily, przeł. M. Kościelniak, Wydawnictwo WAM, Kraków 2001, s. 67–83.
- Kobięca strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016.
- Kostecka W., *Bohaterowie polskiej prozy dla dzieci i młodzieży jako użytkownicy nowych mediów. Rekonesans*, [w:] *Sztuka dziecięca i młodzieżowa a nowe media*, red. M. Wróblewski, E. Krużyńska, A. Szwagrzyk, Wydawnictwo UMK, Toruń 2015, s. 39–52.
- Krużyńska E., *Literatura dla dzieci i młodzieży w nowej rzeczywistości, nowa rzeczywistość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Sztuka dziecięca i młodzieżowa a nowe media*, red. M. Wróblewski, E. Krużyńska, A. Szwagrzyk, Wydawnictwo UMK, Toruń 2015, s. 75–88.
- Kubale A., *Narodziny nowej postawy wobec dziecka*, [w:] *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*, red. M. Tyszkowa, B. Żurakowski, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1989, s. 24–41.
- Lasoń-Kochańska G., *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar tematyczny*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2012.

- Leszczyński G., *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2016.
- Lindstrom M., *Dziecko reklamy*, przeł. A.M. Kawalec, Świat Książki, Warszawa 2005.
- Ługowska J., *Literatura dla młodego odbiorcy — „osobna” czy „czwarta”? O sposobie istnienia oraz o miejscu twórczości dla dzieci i młodzieży w systemie literatury*, [w:] *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci — perspektywy badawcze — problemy animacji*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2009, s. 229–238.
- Mazan-Mazurkiewicz A., *Cykl „Biuro detektywistyczne Lassego i Mai” Martina Widmarka i Heleny Willis jako propedeutyka klasycznej powieści kryminalnej*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, Wydawnictwo EMG, Kraków 2016, s. 371–393.
- Mazurkiewicz A., *Kryminal(ki) dla najmłodszych. O nurcie polskiej literatury kryminalnej adresowanej do dziecięco-młodzieżowego czytelnika po 1989 roku. Rekonesans*, „Literatura i Kultura Popularna” 23, 2017, s. 121–134.
- Ostasz M., *Proza dziecięco-młodzieżowa w drugiej połowie XX stulecia*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2008, nr 61, s. 89–104.
- Papuzińska J., *Wpływ świata mediów na kształt książki dziecięcej i style jej odbioru*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2006, s. 13–32.
- Porter D., *The Pursuit of Crime. Art. And Ideology in Detective Fiction*, Yale University Press, New Haven-London 1985.
- Pucińska D., *Wobec stereotypów kobiecości. Żony, matki, kochanki — kobiety-morderczynie w kryminalach Agaty Christie*, [w:] *Tożsamość kobiet — silne indywidualności w sztuce, literaturze i religii*, red. J. Połuszna, B. Wałęciuk-Dejneka, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2014, s. 112–127.
- Scott Macleod A., *American Childhood: Essays on Children’s Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, University of Georgia Press, Athens-London 1995.
- Słońska I., *Dzieci i książki*, PZWS, Warszawa 1959.
- Storey J., *Studia kulturowe i badania literatury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2003.
- Urry J., *Socjologia mobilności*, przeł. J. Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Van den Berg J.H., *Dziecko stało się dzieckiem*, przeł. M. Ochab, [w:] *Dzieci*, t. 2, oprac. M. Janion, S. Chwin, „Transgresje”, t. 5, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988, s. 232–233.
- Waksmund R., *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy — gatunki — konteksty)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.
- Wałęciuk-Dejneka B., *Kobiety na tropie zbrodni: autorki i bohaterki (Joanna Szymczyk Ewa i złoty kot, Katarzyna Gacek i Agnieszka Szczepańska Moc i cesarzowa)*, „Prace Literaturoznawcze” 5, 2017, s. 159–168.
- Wróblewska V., „Pani zabiła Pana...”, czyli źródła i tradycje polskiej literatury kryminalnej, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, Wydawnictwo EMG, Kraków 2015, s. 365–378.
- Wróblewski M., *Zmącone nadzieje, czyli literatura „czwarta” na najwyższym biegu*, „Polonistyka. Innowacje” 2018, nr 7, s. 29–39.
- Zając M., *Konspirując z dziećmi przeciw dorosłym — Roald Dahl i jego twórczość*, [w:] *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2002.
- Zasacka Z., *Czytelnictwo dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo IBE, Warszawa 2014.
- Zasacka Z., *Czytelnictwo młodzieży szkolnej 2017*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 51, 2020, s. 11–242.
- Zasacka Z., *Spoleczne wymiary czytelniczych preferencji literackich*, „Roczniki Nauk Społecznych” 45, 2017, nr 4, s. 269–286.

## Źródła internetowe

- Janczura K., *Tropią, mordują, kochają. O kobiecej literaturze popularnej*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/tropia-morduja-kochaja-o-kobiecej-literaturze-popularnej>.
- Kryminaly rozbudzają w dzieciach miłość do czytania*, Polskieradio.pl, <https://www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/738148,Kryminaly-rozbudzaja-w-dzieciach-milosc-do-czytania>.
- Strękowska-Zaremba M., *Memento mori a dylematy autora kryminalów dla młodych*, Portal Kryminalny, <http://www.portalkryminalny.pl/content/view/2453/39/>.
- Tak jak Minerva lubiłam pakować się w kłopoty. Z Karen Karbo rozmawia Bibliotekarz*, Zbrodnia w Bibliotece, <http://www.zbrodniawbibliotece.pl/>.
- Zaremba A., *Polki najchętniej czytają książki sensacyjne i kryminaly*, „Gazeta Współczesna”, <https://wspolczesna.pl/polki-najchetniej-czytaja-ksiazki-sensacyjne-i-kryminaly/ar/12272947>.

## Crime Stories (Are) for Girls...: Reflections on the Minerva Clark Detective Series by Karen Karbo

### Summary

In recent years, there has been a growing interest in detective literature among the youngest readers. The appeal of this type of literature is confirmed not only by a kind of “publication overproduction” observable in the segment of books for children and young adults, but also by reader rankings. The latter also show two significant trends: firstly — the declining age of the youngest readers who choose detective stories, secondly — girls are beginning to prevail among the young recipients of this literature.

The goal of the article is to seek an answer to the question why young girls increasingly often choose detective literature and what makes it attractive from the reception perspective. The example which is the focus of attention is the mystery-type trilogy written by American author Karen Karbo about the adventures of an eccentric teenager Minerva Clark. The series consists of the following volumes: *Minerva Clark Gets a Clue*, *Minerva Clark Goes to the Dogs*, and *Minerva Clark Gives Up the Ghost*, all of which can be categorized as classical detective stories.

The latest detective fiction for young girls, which readily utilizes gender and feminist topics, features more and more characters of brave and independent female amateur detectives. Minerva Clark has joined this colorful gallery of characters, who appeared in the twentieth-century literature thanks to Miss Marple novels authored by Agatha Christie. The literary character of Minerva Clark arouses associations with another fictional character meant for female teenage readers — Nancy Drew, the titular hero of American novels *Nancy Drew Mystery Series*, published in the USA since the 1930s.

Minerva Clark has become part of the contemporary discourse on femininity and the role of gender in popular culture. The popularity of the trilogy in question as well as the whole trend of detective stories for girls can be explained in several ways. Apart from the feminine topic repertoire, the literary factors are of significance: suspense-keeping stories, captivating plots, young people’s slang, and most of all — humor, highly thought of by the young audience. In Karen Karbo’s series we are dealing with verbal-intellectual and situational comedy as well as that of characters. The content-related comedy-making factors in the trilogy about Minerva Clark also include humorous narration (play on words), situational scenes, and a happy ending. Books about female teenage detectives such as Minerva evoke a substantial response among their gender also because they are written with present-day girls and their needs in mind.



**Katarzyna Wodniak**

ORCID: 0000-0003-1844-418X

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## **Maria Reutt — nieidentyczna z autorką dobrych powieści dla młodzieży żeńskiej\***

**Słowa kluczowe:** Kraków, Maria Reutt, koncern „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, Zakłady Wydawnicze Alfreda Krzyckiego, Żnin

**Keywords:** Kraków, Maria Reutt, *Illustrated Daily Courier* group, Alfred Krzycki Publishing House, Żnin

Szanowny Panie Redaktorze!

Jakaś moja imienniczka z imienia i nazwiska napisała powieść pt. „Strzał o północy”. Ponieważ autorstwo tej powieści przypisują mnie, nie chcąc ubierać się w cudze piórka, za pośrednictwem Pańskiego poczytnego pisma, oświadczam, że powieści tej nie napisałam.

M. Reutt, *List do Redakcji*,  
„Kurier Wileński” 1929, nr 273 (28 XI), s. 3

Kiedy pisząca te słowa ceniona wileńska autorka książek dla dzieci i młodzieży, pedagog i działaczka oświatowa Maria Jadwiga Reuttówna (1863/1867–1942)<sup>1</sup> dyplomatycznie odżegnywała się od inkryminowanej jej powieści sensacyjnej, jej „imienniczka z imienia i nazwiska” — Maria Stabrowska zamężna Reutt — o której tu mowa, rozpoczynała dopiero karierę współpracowniczki literackiej czołowych krajowych koncernów prasy wysokonakładowej. Zaledwie rok wcześniej, jesienią 1928, dała się poznać jako autorka romansu współczesnego *Zemsta*

\* Parafraza myśli Czesława Lechickiego z *Przewodnika po beletryście*, Poznań 1935, s. 310.

<sup>1</sup> C. Gajkowska, *Maria Jadwiga Reutt*, [hasło w:] *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <http://ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/maria-jadwiga-reutt> (dostęp: 12.04.2019).

*Cyganki*, opublikowanego we wprowadzanym właśnie na rynek, redagowanym na bardzo przystępnym poziomie czytelniczym, tygodniku „Na Szerokim Świecie” Mariana Dąbrowskiego, a jej utwory od tej pory na stałe zagościły w odcinku powieściowym tego pisma aż do wybuchu II wojny światowej. Kolejne teksty przygotowała dla innego tytułu koncernu „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” (dalej: IKC) — sensacyjnej popołudniówki „Tempo Dnia”. W połowie lat trzydziestych stała się także główną beletrystką „Pałuczanina” i „Moich Powieści”, periodyków ukazujących się w wielkopolskim Żninie w oficynie Anny i Alfreda Krzyckich, wyrastającej wówczas na ponadregionalne, liczące się w skali kraju zakłady wydawnicze, z racji wzorowania się na krakowskim potentacie prasowym, nazywane pałuckim IKC-em.

Na okazały dorobek pisarski Marii Reutt składało się nie mniej niż 20 utworów, z których większość powstała w latach 1928–1939 na użytek prasowego obiegu literackiego w tempie świadczącym o dużej dyscyplinie pracy ich twórczyni, przynosząc jej poczytność i cyrkulację mierzoną w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy<sup>2</sup>. Miarą popularności autorki może być fakt, że nieliczne z jej romantycznych powieści — znane z wydań osobnych (jak na przykład *Triumf miłości*) — trafiały do podręczników szkolnych, a ściślej między ich okładki, dzięki czemu mogły być „połykane” ukradkiem przez młodociane czytelniczki<sup>3</sup>. Jednak właśnie to, co tym romansom sensacyjno-salonowym z domieszką kryminalną, wzorowanym na rzeczach Mniszkówny<sup>4</sup>, nadawało urok książki zakazanej, w świetle opiniotwórczego w kręgach inteligencji katolickiej *Przewodnika po beletrystyce* Czesława Lechickiego, wyraźnie rozróżniającego obie Marie Reutt (co nie zdarzało się za często), okazało się bezwartościowe, a nawet naganne moralnie<sup>5</sup>. Niezależnie od tego „gazetowe” powieści bohaterki niniejszego szkicu przez kilkanaście lat poruszały masową wyobraźnię, a ich wydania książkowe dostępne były w publicznych wypożyczalniach i księgozbiorach bibliotecznych<sup>6</sup>.

Po II wojnie światowej cała twórczość Marii Reutt popadła w zapomnienie, dzieląc losy popularnej beletrystyki kobiecej w typie Heleny Mniszkówny,

<sup>2</sup> Dla przykładu nakład „Na Szerokim Świecie” wynosił 60 tysięcy egzemplarzy w 1929 roku i 78 tysięcy pod koniec lat trzydziestych. Żnińskie „Moje Powieści” wychodziły w 80 tysiącach egzemplarzy. Zob. A. Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1980, s. 248; J. Jelinek, *Krzyccy: żniński koncern prasowy 1920–1950*, Żnin 2007, s. 19.

<sup>3</sup> E. Zaniewska-Kłoczek, *Początki zawsze trudne*, [w:] *Nasza niezwykła szkoła: Porto San Giorgio-Foxley 1945–1948*, red. B. Hęciak, Londyn 1985, s. 194–195.

<sup>4</sup> C. Lechicki, *op. cit.*, s. 310.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Triumf miłości*, *Splacony dług wdzięczności* i *Strzał o północy* udostępniały na przykład Biblioteka Urzędników Polskich Kopalń Skarbowych w Chorzowie, Biblioteka Towarzystwa Czytelní Ludowych w Poznaniu, Książnica Kasyna i Koła Literacko-Artystycznego we Lwowie. Zob. *Katalog działowy. Biblioteka Urzędników Polskich Kopalń Skarbowych w Chorzowie*, przedm. G. Morcinek, Chorzów 1938; *Katalog Działu „B”*: (literatura piękna dla dorosłych), Poznań [lata trzydzieste XX wieku]; *Katalog główny*, Lwów 1930.

Marii Szpyrkówny i Ireny Zarzyckiej, eliminowanej z obiegu instytucjonalnego w dobie „papierowej rewolucji”<sup>7</sup> lat 1948–1955. W odróżnieniu od nich, pozycji autorstwa M. Reutt, których nie było co prawda wiele, nie znajduje się jednak w wykazach tytułów wycofywanych z bibliotek<sup>8</sup>, choć modelowo wpisywały się w definicję „książek szkodliwych”, a więc „literatury sensacyjno-kryminalnej, romansów sentymentalno-ckliwych, a przede wszystkim książek o treści przestarzalej lub wrogiej Polsce Ludowej”, których nie powinno się udostępniać czytelnikom, gdyż „zaśmiecają ich wyobraźnię, pobudzają najgorsze instynkty, wywołują zamęt w umysłach i przeszkadzają w zrozumieniu dokonywujących się przeobrażeń społecznych i politycznych”<sup>9</sup>.

Dopiero w 1992 roku jej debiut powieściowy z 1929 roku *Strzał o północy* — pod zmienionym tytułem *Córka czarownicy* i „obco” brzmiącymi personaliami: Marie Reutt — w ramach serii „pereł” przedwojennej literatury obyczajowej, psychologicznej i romansowej znanych oraz mniej popularnych autorów przypominało łódzkie Wydawnictwo 86 Press. Fabuła utworu, osadzona — jak czytamy w nocie wydawcy — w realiach obyczajowych Polski w czasie I wojny światowej i tuż po jej zakończeniu, miała obfitować w niezwykle wydarzenia i wartką akcję, intrygę miłosną i prawdę psychologiczną. I rzeczywiście, rozpoczyna ją mocna scena tytułowego zabójstwa z broni palnej, dokonanego pod osłoną nocy na osobie adwokata-szantażysty Samulewicza w niewielkim mieście na Wileńszczyźnie przez młodego hrabiego Iwienieckiego w obecności żony ofiary, pozostającej z napastnikiem w relacji miłosnej. Spodziewająca się jego dziecka kobieta pod wpływem przeżytego wstrząsu popada w rodzaj „cichego obłędu” — a jest to dopiero zawiązanie akcji powieści, która nie unikała skojarzeń z *Ordynatem Michorowskim* H. Mniskówny, a nawet miała ukazać się pierwotnie pod tytułem *Dalsze losy Waldemara Michorowskiego* — tak też reklamowano ją przed wojną<sup>10</sup>.

Pozostałe utwory Marii Reutt trzymały się w zasadzie tego samego wzorca, przedstawiając barwne i zawikłane dzieje związków uczuciowych osieroconych, zubożałych Kresowianek z zamożnymi przedstawicielami sfer ziemiańskich, prze-

<sup>7</sup> Określenie Stanisława Adama Kondka z pracy *Papierowa rewolucja: oficjalny obieg książek w Polsce w latach 1948–1955*, Warszawa 1999.

<sup>8</sup> W przeciwieństwie do tytułów „drugiej” Marii Reutt. Zob. aneksy w pracy G. Gulińska, *Biblioteki publiczne, szkolne i pedagogiczne w Kielcach w latach 1945–1975*, Kielce 1992; *Cenzura PRL: wykaz książek podlegających niezwłocznemu wycofaniu 1 X 1951 r.*, posł. Z. Żmigrodzki, Wrocław 2002.

<sup>9</sup> J. Filipkowska-Szemplińska, *O książkach szkodliwych*, „Poradnik Bibliotekarza” 1950, nr 10–11, s. 13–14.

<sup>10</sup> Jej pierwszy wydawca, Księgarnia Nakładowa Ludwika Fiszera w Łodzi, zamierzał rozpocząć nią nową serię wyłącznie polskich powieści: „Powieść pisana z dużym rozmachem, fascynująca w treści, stanowi dalszy ciąg losów ordynata Michorowskiego, niewątpliwie też znajdzie wielu, wielu czytelników (zwłaszcza czytelniczek), dla których dzieje Stefcy i Waldemara nie były kiedyś obojętne” — *Nowości gwiazdkowe Księgarni L. Fiszera, Łódź*, „Hasło Łódzkie” 1929, nr 353, s. 5; „Urzędowy Wykaz Druków Nieperiodycznych Wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej” 1929, nr 41, szp. 2872.

mysłowych i dyplomatycznych, prowadzących z reguły do małżeństwa. Poważne, niezalotne, czasem też cierpiące na brak urody bohaterki o nieokreślonym statusie ubogich krewnych dzięki przymiotom charakteru zdobywały jednak serca i majątki swoich „książąt”, pokonując znacznie piękniejsze rywalki — pospolite lwice salonowe i łowczynie posagów. Banalna intryga miłosna odwzorowująca schemat fabularny baśni o Kopciuszku była przez autorkę przełamywana dramatyzującymi ją elementami prozy sensacyjno-kryminalnej, szpiegowskiej, przygodowo-awanturkowej, a także obecnością wątków egzotycznych i ezoterycznych. Jej bohaterowie posługiwali się więc fałszywą tożsamością, bywali uwikłani w handel żywym towarem, afery kokainowe i przemytnicze, kradzież tajemnic państwowych, zabójstwa oraz pospolite fałszerstwa. Przemierzali wiele krajów europejskich, wypływali na inne kontynenty (na przykład do Brazylii w celu eksploatacji puszczy podzwrotnikowej), najczęściej jednak obszarem ich działania były wschodnie tereny II Rzeczypospolitej, Wołyń, a w szczególności Polesie.

Kresowe powieści Marii Reutt zawierały wiele odniesień i reminiscencji dotyczących, nie tak przecież odległej, Wielkiej Wojny lat 1914–1918, rewolucji bolszewickiej oraz wojny polsko-rosyjskiej 1919–1921, przyczyniając się do utrwalania medialnego obrazu tych wydarzeń w świadomości potocznej. W wymiarze literackim zaś wojna i jej następstwa odgrywały istotną rolę w biograficznych postaciach, stając się nieraz elementem organizującym fabułę utworów i zaznaczającym się już w ich prologu. Przykładowo *Romans pani Aty* rozpoczyna się opisem bitwy pod Równem (3–9 lipca 1920 roku), podczas której tytułowa bohaterka, sanitariuszka, wynosi z pola walki ciężko rannego oficera (przyszłego męża i ojca swoich dzieci). *Drogi miłości* przenoszą z kolei do fińskiej wioski, w której chronią się dwie (bliźniaczko podobne i o takich samych imionach!) siostry Czerwonego Krzyża, zbiegłe przed bolszewikami i chłopstwem w trakcie ich szturm na szpital oficerski pod Peterhofem nad Zatoką Fińską. Natomiast od charakterystyki bolszewickiego komisarza Pietrowa w roli „demonia zła”, przesładującego „niewinność uciśnioną” z polskiego dworku na Wołyniu, zaczyna się „powieść o burzach życia” *Ktoś ty?*:

Kariera jego była typowa. Syn popa [...], kształcił się w seminarium nauczycielskim w Krzemieńcu. Wyrzucony stamtąd za komunistyczną propagandę, został pisarzem gminnym w Anopolu, koło Sławuty. [...] Wojna, przewrót bolszewicki — i pan Pietrow znalazł się w pałacu kupca Szyszkińca, jako wszechwładny komisarz, znany ze swego okrucieństwa i bezwzględności. Nie znał on nigdy, co to litość wobec ofiar, które znalazły się w trybach rewolucji. Pietrow z sadystyczną uciechą przyglądał się mękom ofiar, sam znęcał się nad nimi. Ale ten potwór miał jedną „słabość” — a słabością tą była młoda i ładna niewolnica-zakładniczka, imieniem Danka<sup>11</sup>.

Męscy bohaterowie powieści Marii Reutt wpisujących się w nurt romansu kresowego i antybolszewickiego to oczywiście nie tylko postacie pokroju Pie-

<sup>11</sup> M. Reutt, *Ktoś ty? Powieść o burzach życia* [odc. 1], „Na Szerokim Świecie” 1932, nr 40, s. 13.

trowa, szpiedzy i agitatorzy sowieccy oraz agenci w służbie czerezwyczajki. Znajdowali się wśród nich także młodzi polscy patrioci — uczestnicy czynu niepodległościowego, walczący w różnych formacjach i związkach taktycznych. Ich wspomnienia ze szlaku bojowego, reminiscencje i migawki z pola walki, którymi były wręcz „usiane” niektóre z tekstów autorki, były nie tylko jej ukłonem w stronę męskiej części audytorium periodyków, do których pisała. Znajomość zagadnień związanych z wojskowością i realiów życia frontowego wyniosła bowiem niejako „z domu”, będąc żoną „oficera pułku stacjonującego w Pińsku na Polesiu”<sup>12</sup>. Wcześniej przebywała też we Francji, skąd miała wrócić do kraju z Błękitną Armią generała Józefa Hallera<sup>13</sup> w 1919 roku. Z polskimi siłami zbrojnymi była związana także w późniejszym okresie swojego życia, to jest podczas kolejnej wojny światowej.

Bliższe szczegóły na temat autorki — w tytułach prasowych, z którymi współpracowała, rekomendowanej jako jedna z najpoczytniejszych polskich pisarek — nie są na razie znane. Jedyne jej biogram, na jaki dotychczas natrafiono, nie zawiera nawet daty urodzenia i całkowicie pomija jej życie i działalność z okresu międzywojnia<sup>14</sup>, kiedy to „mieszkała w różnych dzielnicach Polski, przeto nieobce jej są różne nasze typy i różne środowiska polskie”<sup>15</sup>. Dużo jest zatem do zrobienia, jako że akurat w tym przypadku wiele wątków i motywów powieściowych wydaje się mieć źródła w życiorysie ich twórczyni.

Maria Reutt przyszła na świat w 1888 roku<sup>16</sup> w rodzinie Jana Lubisz-Stabrowskiego i Pauliny z domu Erethy<sup>17</sup>, mającej węgierskie korzenie. Była osobą gruntownie wykształconą w kierunku języka i literatury angielskiej, których znajomość pogłębiała podczas studiów w Anglii, zakończonych uzyskaniem stopnia Bachelor of Art. Musiała znać też język francuski<sup>18</sup>. W związek małżeński wstąpiła z urodzonym w Orszy Mieczysławem Reuttem herbu Gozdawa (1891–1945), uczestnikiem I wojny światowej, w listopadzie 1918 roku przyjętym do Wojska Polskiego w stopniu porucznika artylerii<sup>19</sup>. Od tej pory miejsca zamieszkiwania pisarki wyznaczały kolejne przeniesienia służbowe męża oficera do jednostek w Grudziądzu,

<sup>12</sup> Z zapowiedzi powieści M. Reutt, *Miłość Krysty*, „Na Szerokim Świecie” 1935, nr 51, s. 7.

<sup>13</sup> M. Włodkowska, *Maria Reutt, B.A., ppor.*, [hasło w:] *Nasza niezwykła szkoła...*, s. 60.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Z zapowiedzi powieści M. Reutt, *Co zazdrość może!* [odc. 1], „Na Szerokim Świecie” 1931, nr 49, s. 12.

<sup>16</sup> *Spis Rodzin Wojskowych wywiezionych do ZSRR* [według stanu na 1 stycznia 1943 roku], z. III, s. 804, poz. 9826, [http://www.pism.co.uk/dokumenty\\_kol.htm](http://www.pism.co.uk/dokumenty_kol.htm) (dostęp: 12.04.2019); katalog jest obecnie dostępny pod adresem: <https://pism.org.uk/online-document-catalogue/>.

<sup>17</sup> Zob. *Maria Reutt (z d. Stabrowska)*, [https://www.myheritage.pl/names/maria\\_reutt](https://www.myheritage.pl/names/maria_reutt) (dostęp: 12.04.2019). Nazwiskiem Erethy została obdarzona również ognista baronowa, utrzymująca relację intymną z bohaterem powieści *Strzał o północy*.

<sup>18</sup> M. Włodkowska, *op. cit.*

<sup>19</sup> *Polska Marynarka Wojenna*, cz. 1. *Korpus oficerów 1918–1947*, red. J.K. Sawicki, Gdyńia 1996, s. 543, 546.

gdzie urodził się ich starszy syn Mieczysław Jan<sup>20</sup>, Białymstoku, Poznaniu, w którym przyszedł na świat jego młodszy brat Krzysztof Zbigniew<sup>21</sup>, i Pińsku.



Ilustracja 1. Maria Reutt

Źródło: „Tempo Dnia” (Kraków) 1933, nr 253 (17 XII), s. 4.

Na Polesiu, w magicznej krainie bagien i wielu kultur, Maria Reutt osiadła na dziesięć lat: od kwietnia 1930 roku do wybuchu II wojny światowej. W tym czasie powstały jej powieści poleskie — jedno z ciekawszych, jakie napisała: *Panna Leśniczanka*, *Drogi miłości*, *Miłość Krysty* — ubarwiający romansową fabułę przywoływaniem osób, miejsc i wydarzeń z bliższej i dalszej historii regionu oraz odtwarzaniem lokalnej topografii. Ostatni ze wskazanych utworów, inspirowany folklorem Poleszucków, tygodnik „Na Szerokim Świecie” próbował

<sup>20</sup> Urodzony 21 grudnia 1921 roku, zginął w powstaniu warszawskim. Zob. *Jan Reutt*, [hasło w:] *Powstańcze biogramy*, <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/jan-reutt,37436.html> (dostęp: 12.04.2019).

<sup>21</sup> Urodzony 24 grudnia 1924 roku. Zob. *Kartoteka ewidencji ludności miasta Poznania z lat 1870–1931*, sygn. 14986, k. 158, <http://e-kartoteka.net/pl/search> (dostęp: 12.04.2019).

sprzedać swoim czytelnikom pod szyldem „polskiej powieści egzotycznej”<sup>22</sup>, choć jest to właściwie historia miłosna w formie obrazka ludowego, rozpoczynająca się w Noc Kupały, ze szczegółowym opisem obrzędów i obyczajów, a także licznymi przyśpiewkami. Inny, *Drogi miłości*, zasługuje na uwagę z odmiennego powodu. Jest w nim mowa o bitwie pod Horodyszczem, która rozegrała się 3 lipca 1919 roku z udziałem powstałej w kwietniu tegoż roku Flotylli Pińskiej. Ten drobny szczegół nabiera istotnego znaczenia dopiero w świetle biografii autorki, gdyż to właśnie w tej legendarnej formacji, operującej na tak zwanym Morzu Pińskim w dorzeczu Piny i Prypeci, która wchodziła w skład Marynarki Wojennej<sup>23</sup>, 30 kwietnia 1930 roku na stanowisku oficera taktycznego obsadzony został Mieczysław Reutt. Dosłużył się tam stopnia komandora podporucznika, a zwieńczeniem jego kariery wojskowej było objęcie w styczniu 1937 roku komendantury Portu Wojennego Pińsk, którą sprawował do wybuchu wojny<sup>24</sup>.

Aneksja wschodnich ziem Polski przez Związek Radziecki bezpowrotnie rozdzieliła Marię Reutt z mężem, który po dostaniu się do niewoli niemieckiej znalazł się w oflagu. Ona sama w kwietniu 1940 roku została wywieziona do Kazachstanu jako żona oficera<sup>25</sup>. Przebywając już na zesłaniu, trafiła do więzienia NKWD, z którego wydostała się na mocy układu Sikorski-Majski. Do Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR wstąpiła jako ochotniczka Pomocniczej Służby Kobiet (popularnych „Pestek” generała Andersa), gdzie pracowała w charakterze tłumaczki<sup>26</sup>. Rozkazem Dowództwa Armii Polskiej na Wschodzie z dniem 10 października 1943 roku została przeniesiona z Ośrodka Zapasowego PSK do Plutonu PSK „Kair” z przeznaczeniem do Wydziału Propagandy i Oświaty<sup>27</sup>.

Jej nazwisko figuruje w wykazach nauczycieli polskich szkół powszechnych i średnich w wielkim skupisku polskich dzieci — Isfahanie (Iran), gdzie uczyła języka angielskiego. Była też współautorką wydanych w tym ośrodku polskich książek szkolnych<sup>28</sup>. Dalszym etapem jej wojennej peregrynacji był Kurs Matu-

<sup>22</sup> *Nasza nowa powieść*, „Na Szerokim Świecie” 1935, nr 51, s. 7: „Jest to polska powieść egzotyczna [wyr. oryg.], powieść z Polesia osnuta na tle życia tamtejszego ludu, którego warunki bytowania, zwyczaje i cała psychika na pewno całej pozostałej reszcie Polski na ogół nie o wiele bliżej są znane niż życie wieśniaków jakichś krajów zamorskich. Bo istotnie dla mieszkańców Polski zwłaszcza zachodniej i południowej to kraj prawie zamorski, »zabity deskami«, jak to mówią, od reszty świata, rozłożony wśród lasów i moczarów pomiędzy dopływami Prypeci, kraj mało dostępny a i mało pociągający przybyszów z zewnątrz. Nie ma bowiem bogactw — a piękno tutejszej natury jest melancholijne i nierzucające się w oczy”.

<sup>23</sup> L. Wiśniewski, J. Tarczyński, *Flotylla Pińska*, „Echa Polesia” 2007, nr 3 (15), s. 26–27.

<sup>24</sup> *Polska Marynarka Wojenna*, cz. 1, s. 44, 214.

<sup>25</sup> Miejscom jej zsyłki była Akmolinska obłast, rejon Aryk-Bałykiński, sielo Imantaw lub Złotogorka. Zob. *Spis Rodzin Wojskowych wywiezionych do ZSRR...*

<sup>26</sup> M. Włodkowska, *op. cit.*, s. 60–61.

<sup>27</sup> Rozkazy dzienne dowództwa Armii Polskiej na Wschodzie 01/01/1943–31/12/1943, cz. 4, <http://polishinstitute.com/r/10d.pdf> (dostęp: 12.04.2019).

<sup>28</sup> *Rocznik Bibliograficzny druków w języku polskim oraz w językach obcych o Polsce wydanych poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej 1.I.1943–31.XII.1943*, t. 3, oprac. T. Sawicki, Edyn-

ralny dla Ochotniczek PSK 2. Korpusu Polskiego w Porto San Giorgio we Włoszech (okolice Ankony), dokąd przybyła 17 kwietnia 1945 roku. Jej przedmiotami wykładowymi były języki angielski i francuski. Lektorką języka angielskiego była także w Gimnazjum i Liceum dla Ochotniczek PSK w Porto San Giorgio (rok szkolny 1945/1946), następnie w Foxley koło miasta Hareford w Anglii, dokąd przeniesiona została Kompania Szkolna. Po roku szkolnym 1946/1947 wyjechała do córki przebywającej w kraju<sup>29</sup>.

We wspomnieniach uczennic popularna przedwojenna autorka, bardzo lubiana przez dziewczęta, zapisała się jako „kochana pani Reutt”, zwana też „Babcią”. „Siwiuteńka, maleńka, ale za to w randze podporucznika” wchodziła do klasy dziarskim krokiem. Miała zwyczaj stawiać w notesie dwójki za „głupią minę” lub nieobecność, by po lekcjach wyrzucać wyrwane kartki do „śmietniczki”<sup>30</sup>.

Jedynym śladem związanym z postacią Marii Reutt w okresie powojennym, na jaki natrafiono, jest *Reportaż z kraju wódką płynącego* zamieszczony w londyńskich „Wiadomościach” w 1967 roku<sup>31</sup>. Jego autorka musiałaby mieć wówczas blisko 80 lat.

## Aneks

### Powieści Marii Reutt z lat 1928–1939 według chronologii wydawniczej

Typową literaturę trzeciorzędą<sup>32</sup>, z jaką kojarzona jest autorka opisana w niniejszym szkicu, trudno obronić jako zjawisko *stricte* literackie. Należy traktować ją raczej w kategoriach fenomenu rynkowego — jako ważne, choć ulotne ogniwo prasowej komunikacji literackiej doby umasowienia kultury. Sensacyjno-romansowe fabuły Marii Reutt potrafiły bowiem na dłuższy czas „przykuć” i „trzymać na uwięzi” zainteresowanie czytelników. Z tego też powodu tytuły, z którymi współpracowała, zawdzięczały jej zwiększenie swojego audytorium, choć udział jej tekstów w tym zakresie nie jest zjawiskiem mierzalnym. Po krakowskim koncernie

burg 1944, poz. 1311–1313, 1328; *Isfahan — miasto polskich dzieci*, red. I. Beaupré-Stankiewicz, D. Waszczuk-Kamieniecka, J. Lewicka-Howells, Londyn 1988, s. 497–498; O.S. Czarnik, *W drodze do utraconej Itaki: prasa, książki i czytelnictwo na szlaku Samodzielnej Brygady Strzelców Karpackich (1940–1942) oraz Armii Polskiej na Wschodzie i 2. Korpusu (1941–1946)*, 2012, s. 177.

<sup>29</sup> M. Włodkowska, *op. cit.*, s. 61; M. Radomska, *Kurs Maturalny dla ochotniczek Pomocniczej Służby Kobiet 2 Korpusu Polskiego w roku 1945 we Włoszech*, „Rocznik Komisji Nauk Pedagogicznych” 33, 1984, s. 80–81.

<sup>30</sup> B. Kosiorek-Trejdosiewicz, *Kiedyś... po latach*, [w:] *Nasza niezwykła szkoła...*, s. 97, 99; M. Emich-Grąbczewska, *Grono pedagogiczne i Pani Komendantka*, [w:] *Nasza niezwykła szkoła...*, s. 202; M.M. Lasak-Młynarczyk, *W szkole i potem*, [w:] *Nasza niezwykła szkoła...*, s. 306.

<sup>31</sup> M. Reutt, *Reportaż z kraju wódką płynącego*, „Wiadomości” (Londyn) 1967, nr 4 (22 I), s. 5.

<sup>32</sup> A. Paczkowski, *op. cit.*, s. 248.



prasowym IKC-a, który jako pierwszy docenił potencjał autorki i wyrobił jej pewną markę, postawiły na nią także pałuckie Zakłady Wydawnicze ze Żnina. Jej powieści stanowiły bowiem 20% repertuaru beletrystycznego zamieszczanego w „Moi-ich Powieściach” i „Pałuczanie”<sup>33</sup>, choć po części były to przedruki z pism krakowskich. *Co zazdrość może!*, *Niezwykły testament* i *Zemsta Cyganki* ukazały się ponadto nakładem oficyny Krzyckich w wydaniach osobnych. Honorowano nimi prenumeratorów wszystkich periodyków koncernu. Warto wspomnieć, że cztery spośród sześciu publikacji książkowych Marii Reutt trafiły do domeny publicznej — czyżby jako dzieła „autorki dobrych powieści dla młodzieży żeńskiej”?

### 1. *Zemsta Cyganki: powieść*

— „Na Szerokim Świecie” 1928, nr 1 (16 IX)–1929, nr 14 (31 III);

— „Pałuczanie” 1935, nr 145 (8 XII)–1936, nr 29 (8 III);

— „Moje Powieści” 1935, nr 51 (22 XII)–1936, nr 11 (15 III);

— wydanie osobne: Żnin: Zakł. Wyd. A. Ksycki, 1936; wyd. 2: Żnin: Zakł. Wyd. A. Ksycki, 1938;

### 2. *Strzał o północy*

— wydanie osobne: Łódź-Katowice: nakładem Księgarni L. Fiszera, 1929;

— wyd. 1 powojenne: jako *Córka czarownicy*, Łódź: Wydawnictwo 86 Press, 1992, seria „VERTE”;

### 3. *Triumf miłości*

— wydanie osobne: Warszawa-Poznań-Kraków-Lwów-Stanisławów: Instytut Wydawniczy Renaissance, [ca 1930], seria „Renaissance Universum”; zawiera ponadto opowiadania: *Dwa kłamstwa*, *Miłość hrabianki Leny*;

### 4. *Co zazdrość może!: romans współczesny*

— „Na Szerokim Świecie” 1931, nr 49 (6 XII)–1932, nr 39 (25 IX);

— „Pałuczanie” 1936, nr 30–65 (10 III–31 V);

— „Moje Powieści” 1936, nr 14–24 (5 IV–14 VI);

— wydanie osobne: Żnin: nakł. i druk A. Ksycki, 1938 (wyd. 1 i 2);

### 5. *Splacony dług wdzięczności: powieść*

— wydanie osobne: Poznań 1932; skł. gł. L. Fiszer: Łódź-Katowice;

### 6. *Ktoś ty?: powieść o burzach życia*

— „Na Szerokim Świecie” 1932, nr 40 (2 X)–1933, nr 15 (9 IV);

— „Moje Powieści” 1937, nr 33–50 (15 VIII–12 XII);

— „Pałuczanie” 1937, nr 144 (2 XII)–1938, nr 42 (7 IV);

### 7. *Silniejsza niż miłość: romans współczesny*

— „Tempo Dnia” 1933, nr 254 (18 XII)–1934, nr 8 (8 I);

### 8. *Królewska miłość: (romans współczesny)*

— „Tempo Dnia” 1934, nr 158–189 (10 VI–11 VII);

— „Pałuczanie” 1935, nr 103–143 (1 IX–3 XII);

— „Moje Powieści” 1935, nr 40–50 (6 X–15 XII): jako *Przeznaczenie*;

<sup>33</sup> Po zmianie tytułu w 1936 roku: „Ilustrowany Kurier Pałucki”.

- 9. *Co silniejsze? Czyli „Miłość, czy obowiązek”***  
— „Moje Powieści” 1935, nr 8–15 (24 II–14 IV);
- 10. *Miłość Krysty: romans z życia poleskiej dziewczyny***  
— „Na Szerokim Świecie” 1935, nr 51 (22 XII)–1936, nr 17 (26 IV);
- 11. *Romans pani Aty: powieść współczesna***  
— „Tempo Dnia” 1935, nr 151–175 (3 VI–28 VI);  
— „Pałuczanie” 1936, nr 66–91 (2 VI–30 VII);
- 12. *Pani Gabrynia***  
— „Moje Powieści” 1935, nr 17–38 (28 IV–22 IX);  
— „Pałuczanie” 1935, nr 56–102 (12 V–29 VIII);
- 13. *Panna Leśniczanka: współczesna powieść obyczajowa***  
— „Na Szerokim Świecie” 1936, nr 15–40 (12 IV–4 X), od nr 20 jako *Kopciuszka miłości* (cz. 2 *Panny Leśniczanki*);  
— „Moje Powieści” 1938, nr 28–37 (10 VII–11 IX) jako *Pod obuchem sąsiedzi*;
- 14. *Drogi miłości: powieść życiowa z niedalekiej przeszłości***  
— „Na Szerokim Świecie” 1937, nr 16–36 (18 IV–5 IX);  
— „Pałuczanie” 1938, nr 94–123 (7 VIII–13 X) jako *Zemsta losu*;
- 15. *Gdy kobieta się mści... dzieje zawiedzionych serc***  
— „Na Szerokim Świecie” 1937, nr 45 (7 XI)–1938, nr 8 (20 II);  
— „Moje Powieści” 1938, nr 15–26 (10 IV–26 VI) jako *Anna*;
- 16. *Łut miłości: powieść obyczajowa***  
— „Na Szerokim Świecie” 1938 nr 13–29 (27 III–17 VII);
- 17. *Głos krwi: romans obyczajowy z polsko-niemieckiego pogranicza***  
— „Na Szerokim Świecie” 1938, nr 34–50 (21 VIII–11 XII);  
— „Moje Powieści” 1939, nr 4–13 (22 I–26 III);
- 18. *Dwie kobiety: romans obyczajowy współczesny***  
— „Na Szerokim Świecie” 1938, nr 50 (11 XII)–1939, nr 17 (23 IV);
- 19. *Niezwykły testament***  
— wydanie osobne: Żnin: A. Krzycki, 1938;
- 20. *Miłość zwycięża (cz. II Głosu krwi)***  
— „Na Szerokim Świecie” 1939, nr 18–36 (30 IV–3 IX).

## Bibliografia

### Źródła

- Cenzura PRL: wykaz książek podlegających niezwłocznemu wycofaniu 1 X 1951 r.*, posł. Z. Żmigrodzki, Nortom, Wrocław 2002.
- Jan Reutt, [hasło w:] *Powstańcze biogramy*, <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/jan-reutt,37436.html>.
- Katalog działowy. Biblioteka Urzędników Polskich Kopalń Skarbowych w Chorzowie*, przedm. G. Morcinek, Polskie Kopalnie Skarbowe, Chorzów 1938.
- Katalog Działu „B”*: (literatura piękna dla dorosłych), Biblioteka Towarzystwa Czytelni Ludowych w Poznaniu, Poznań [lata trzydzieste XX wieku].
- Katalog główny*, Książnica Kasyna i Koła Literacko-Artystycznego we Lwowie, Lwów 1930.
- Kartoteka ewidencji ludności miasta Poznania z lat 1870–1931*, sygn. 14986, k. 158, <http://e-kartoteka.net/pl/search>.
- Lechicki C., *Przewodnik po beletrystyce*, Naczelny Instytut Akcji Katolickiej, Poznań 1935.
- Maria Reutt (z d. Stabrowska), [https://www.myheritage.pl/names/maria\\_reutt](https://www.myheritage.pl/names/maria_reutt).
- Nowości gwiazdkowe Księgarni L. Fiszera, Łódź, „Hasło Łódzkie” 1929, nr 353, s. 5.
- Radomska M., *Kurs Maturalny dla ochotniczek Pomocniczej Służby Kobiet 2 Korpusu Polskiego w roku 1945 we Włoszech*, „Rocznik Komisji Nauk Pedagogicznych” 33, 1984, s. 79–82.
- Rocznik Bibliograficzny druków w języku polskim oraz w językach obcych o Polsce wydanych poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej 1.I.1943–31.XII.1943*, t. 3, oprac. T. Sawicki, Oliver and Boyd, Edynburg 1944.
- Rozkazy dzienne dowództwa Armii Polskiej na Wschodzie 01/01/1943–31/12/1943, cz. 4, <http://polishinstitute.com/tr/10d.pdf>.
- Spis Rodzin Wojskowych wywiezionych do ZSRR* [według stanu na 1 stycznia 1943 roku], z. III, s. 804, poz. 9826, <https://pism.org.uk/online-document-catalogue/>.
- „Urzędowy Wykaz Druków Nieperiodycznych Wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej” 1929, nr 41, szp. 2872.

### Opracowania

- Czarnik O.S., *W drodze do utraconej Itaki: prasa, książki i czytelnictwo na szlaku Samodzielnej Brygady Strzelców Karpackich (1940–1942) oraz Armii Polskiej na Wschodzie i 2. Korpusu (1941–1946)*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2012.
- Filipkowska-Szemplińska J., *O książkach szkodliwych*, „Poradnik Bibliotekarza” 1950, nr 10–11, s. 13–15.
- Gajkowska C., *Maria Jadwiga Reutt*, [hasło w:] *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <http://ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/maria-jadwiga-reutt>.
- Gulińska G., *Biblioteki publiczne, szkolne i pedagogiczne w Kielcach w latach 1945–1975*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1992.
- Isfahan — miasto polskich dzieci*, red. I. Beaupré-Stankiewicz, D. Waszczuk-Kamieniecka, J. Lewicka-Howells, Koło Wychowanków Szkół Polskich Isfahan i Liban, Londyn 1988.
- Jelinek J., *Krzywcy: żniński koncern prasowy 1920–1950*, Żnińskie Towarzystwo Kulturalne, Żnin 2007.
- Kondek S., *Papierowa rewolucja: oficjalny obieg książek w Polsce w latach 1948–1955*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1999.

- Martuszevska A., Pyszny J., *Romanse z różnych sfer*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
- Nasza niezwykła szkoła: Porto San Giorgio-Foxley 1945–1948*, red. B. Hęciak, Koło Szkoły Porto San Giorgio-Foxley, Londyn 1985.
- Paczkowski A., *Prasa polska w latach 1918–1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
- Polska Marynarka Wojenna*, cz. 1. *Korpus oficerów 1918–1947*, red. J.K. Sawicki, Wyższa Szkoła Morska, Gdynia 1996.
- Wiśniewski L., Tarczyński J., *Flotylla Pińska*, „Echa Polesia” 2007, nr 3 (15), s. 26–41.
- Włodkowska M., *Maria Reutt, B.A., ppor.*, [hasło w:] *Nasza niezwykła szkoła: Porto San Giorgio-Foxley 1945–1948*, red. B. Hęciak, Koło Szkoły Porto San Giorgio-Foxley, Londyn 1985, s. 60–61.

## Maria Reutt: Not Identical with the Author of Good Novels for Female Youth

### Summary

The aim of the article is to attempt to present the silhouette of Maria Reutt née Stabrowska (born in 1888?), a literary collaborator of leading high-circulation press concerns of the interwar period, mistakenly taken for highly-esteemed Vilnius author for children and youth, educator and educational activist Maria Jadwiga Reuttówna (1863/1867–1942). The sensational and romance stories of Maria Reutt, categorized as third-rate literature, were able to “chain” and “tether” the interest of readers of the magazines from the *Illustrated Daily Courier* group (*Na Szerokim Świecie* and *Tempo Dnia*) and Alfred Krzycki Publishing House in Żnin (*Pałuczanie*, *Moje Powieści*). They entered the book circulation extremely rarely, and yet at least one of them managed to become a reading banned for adolescent girls. The writer’s work was presented in the context of an attempt to reconstruct her biography.

**Daniel Kalinowski**

ORCID: 0000-0002-5179-0642

Akademia Pomorska w Słupsku

## Buddyzm dla młodego czytelnika. O kilku realizacjach w języku polskim

**Słowa kluczowe:** buddyzm, literatura dla dzieci i młodzieży, literatura polska, motywy orientalne

**Keywords:** Buddhism, children's and young adult literature, Polish literature, oriental topics

Buddyzm jest w Polsce tradycją wciąż młodą, mogącą się wykazać najwyższą dwupokoleniowością. Jest to niejednolite środowisko, tworzące zbiorowość skupioną w kilku nurtach wyznaniowych, z których najliczniej reprezentowane są różne odmiany buddyzmu tybetańskiego, w sensie zaś rozpoznawalności kulturowej dość wyraźne są linie buddyzmu zen<sup>1</sup>. W wymiarze życia wspólnotowego i społecznego polskich buddystów trudno odnaleźć zasady normujące, które miałyby kodyfikować obecność Darmy<sup>2</sup> w rodzinie i sposoby jej praktykowania przez najmłodszych członków wspólnoty religijnej. W mowach mistrzów i liderów pojawiają się natomiast treści o korzyściach z ogólnorodzinnego życia religijnego.

<sup>1</sup> Zob. omówienia sytuacji społecznej buddyzmu w Polsce w pracach: P. Zieliński, *Wspólnoty zen w Polsce*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 6, s. 132–139; L. Karczewski, *Buddyzm japoński i tybetański w Polsce*, „Przegląd Religioznawczy” 1992, z. 1, s. 79–95; P. Karpowicz, *Ścieżki Dharmy: społeczna recepcja buddyzmu w Polsce*, [w:] *Buddologia w Polsce*, red. J. Sieradzian, Kraków 1993, s. 66–99; K. Kosior, *Buddyzm w Polsce*, „Nomos” 1997, nr 18–19, s. 189–198; M. Marczevska-Rytko, *Religie niechrześcijańskie w Polsce*, Lublin 1997; P. Gordon, *Pierwszy krok do nirwany*, Warszawa [1995]; *Buddyzm w Polsce. Autobiografie*, cz. 1, red. T. Rzepa, Szczecin 1997; D. Kalinowski, *Kultura buddyjska w Polsce. Rekonesans badawczy*, [w:] *Pokój dla świata*, red. S.J. Żurek, Lublin 2006, s. 55–63; M. Bień-Skorupska, *Buddyzm a życie codzienne jego wyznawców*, Toruń 2008.

<sup>2</sup> W artykule stosuję spolszczony zapis terminów buddyjskich, choć nie jest to jeszcze powszechna praktyka w tekstach naukowych czy popularnonaukowych.

W ramach organizacji dłuższych okresów odosobnień medytacyjnych występują również formy zagospodarowania czasu dla dzieci, które nie są w stanie wziąć udziału we wszystkich formach praktyki duchowej.

Na buddyjskim rynku wydawniczym spośród dość różnorodnych propozycji dla czytelnika dorosłego odbiorca dziecięcy może sięgnąć jedynie po dżataki, których kilka zbiorów pojawiło się także w polskim przekładzie. O specyfice filozoficznej i literackiej dżataki pisano już kilkakrotnie<sup>3</sup>. Tutaj wszakże trzeba przypomnieć, że nie ma w języku polskim wydania filologicznego tych buddyjskich tekstów, od początków zaś XX wieku mamy jako polskojęzyczni czytelnicy do czynienia jedynie z przekładami pośrednimi z języka niemieckiego, francuskiego lub angielskiego, a nie bezpośrednimi z języków Orientu<sup>4</sup>. Wszystko to powoduje, że dżataki — nazywane buddyjskimi bajkami czy przypowieściami — dość bezrefleksyjnie wprowadzane są w obieg literatury polskiej dla młodego czytelnika, nie będąc objaśniane głębszymi komentarzami filozoficznymi. Dżataki wydawane po polsku, opatrzone ilustracjami przygotowanymi w konwencji odbiorcy dziecięcego, w swym adresie komunikacyjnym w ogólnym wymiarze przynoszą więcej żywiołu egzotyki i dydaktyki aniżeli buddyjskiej i religijnej atmosfery<sup>5</sup>. Nie niosą z sobą ambicji tworzenia rodzimej realizacji jak w przypadku zbioru *Głodna tygrysica* Rave’a Martina<sup>6</sup> albo serii ilustrowanych dżatak kierowanych do najmłodszego czytelnika, wydawanych od kilkudziesięciu lat w Indiach<sup>7</sup>. Z tym większym zainteresowaniem można przyjąć polskie próby ukazania buddyzmu młodemu odbiorcy kultury współczesnej, które można omówić na przykładach historii o księciu Siddharcie, współczesnej powieści obyczajowej oraz komiksu.

<sup>3</sup> E. Sluszkiewicz, *Opowieści buddyjskie*, Warszawa 1982; M. Głowiński, *Dżataka*, [w:] M. Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 118; K. Kosior, *Budda*, Kraków 2007, s. 92–97; D. Kalinowski, „Bajkowy” świat Dharmy. Poetyka i wartości dżatak, [w:] D. Kalinowski, A. Kuik-Kalinowska, *Trzy Skarby. Motywy buddyjskie w kulturze polskiej*, Słupsk 2013, s. 105–124.

<sup>4</sup> Najstarsze przykłady tego gatunku wypowiedzi znane są z następujących przekładów: *Dżatakamala, czyli wieniec przypowieści o żywotach poprzednich. Przypowieść o jeleniu Ruru*, przeł. J. Hempel, „Zdrój” 10 [styczeń 1920], z. 1–2, s. 16–18; 10, z. 3–4, s. 44–48; J. Starża Dierżbicki, *Legends buddyjskie*, Warszawa 1927; J.J. Szczepański, *Przygody guru Paramarta i inne bajki indyjskie*, Warszawa 1957.

<sup>5</sup> Zob. J. Krzyżowski, *Bajki buddyjskie*, Warszawa 2005; J. Krzyżowski, A. Kotnowski, *Dżataki. Przypowieści świata buddyjskiego*, Warszawa 2010; J. Krzyżowski, *Przypowieści buddyjskie*, Warszawa 2011; *idem, Girlanda dżatak*, Warszawa 2011.

<sup>6</sup> R. Martin, *Głodna tygrysica i inne bajki buddyjskie*, przeł. M. Olejniczak-Skarsgård, K. Lewandowski, Bielsko-Biała 2005.

<sup>7</sup> Myślę tutaj o wydawanych w Mumbaju przez India Book House w osobnych zeszytach albo większych zbiorach dżatakach w opracowaniu Ananta Paia. Wychodzą one w ramach serii wydawniczej „Illustrated Classics From India” od lat osiemdziesiątych do dziś. Można tutaj wymienić: *Jataka Tales: Stories of Wisdom, The Magic Chant, Jackal Stories, Elephant Stories, Nandivishala* i inne.

## O Buddzie dla najmłodszych?

Opowieść o życiu historycznego Siddharthy Gautamy Śiakjamuniego to jeden z najważniejszych tekstów buddyzmu. Narracja prezentująca losy królewicza mającego być następcą władcy niewielkiego państwa na północy Indii ukazuje przesłanie społeczne, filozoficzne i religijne buddyzmu, nadając przy tym frapującą formę literacką tej tradycji duchowej. Opowieść biograficzna o królewskim synu poświęcającym własne szczęście i dostatnie życie na rzecz dobra wszystkich istot była i jest kierowana do każdego odbiorcy, odsłaniając doniosłe cele, które są do zrealizowania przez człowieka dojrzałego i odpowiedzialnego. Istniejący wszakże w strukturze opowieści o życiu Buddy aspekt przypowieściowo-moralistyczny dość łatwo daje się wyodrębnić i zastosować w tekście adresowanym głównie do młodego czytelnika<sup>8</sup>.

Taką właśnie pozycją jest praca anglojęzycznego autora Jonathana Landawa *Księżę Siddhartha. Opowieść o Buddzie* (wyd. oryg. 1984). W polskim wydaniu książkowym niektóre rozdziały historii o Śiakjamunim ilustrowane są rysunkami Magdy Nowak, które swą formą ujęcia postaci, kompozycji i techniki odnoszą się do wrażliwości dziecięcego odbiorcy sztuki. Albumowe wydanie pozycji oraz krótkie, kilkustronicowe rozdziały, które ułatwiają lekturę, także sprzyjają temu, aby traktować tę publikację w kontekście książki dla dzieci.

Sięgnięcie do ostatniego rozdziału upewnia czytelnika, że praca powstała nie tyle ze względu na czynniki literackie, ile raczej etyczno-egzystencjalne, które wyjawiane są z domieszką, nie zaś dominantą, celu religijno-dydaktycznego:

Budda żył 2500 lat temu. Ale jego historia jeszcze się nie zakończyła. Tak jak Budda przybył na ziemię, by wskazać nam drogę do oświecenia, tak również dziś żyją przebudzeni, którzy wskazują tę drogę niezliczonym istotom w odległych światach. W tych krainach rodzą się, poszukują prawdy, wskazują drogę do przebudzenia z niewiedzy, a potem umierają. Wszystko to czynią, by przywieść innych do szczęścia<sup>9</sup>.

Sygnalem, że opowieść o Buddzie naznaczona została literackimi znamionami tekstu baśniowego, jest pierwsze zdanie narracji: „Wiele, wiele lat temu w niewielkim królestwie na północy Indii wydarzyło się coś, co odmieniło historię” (s. 7). Taka inicjalna fraza jest typowym wywołaniem uniwersalnego czasu, który nie wiąże się jedynie z historycznym konkretem, ale odsyła do temporalnej niedookreśloności, która tym lepiej odwzorowuje mądrościową aurę przedstawianych wydarzeń<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Na przykład K. Cysewski, *Z problematyki adresu czytelniczego, czyli dla kogo utwór (Tryptyk interpretacyjny z Mickiewiczem i Słowackim)*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1993, nr 11a, s. 141–211.

<sup>9</sup> J. Landaw, *Księżę Siddhartha. Opowieść o Buddzie*, przeł. P. Grabowski, Kraków 2001, s. 93.

<sup>10</sup> Zob. W. Propp, *Bajka magiczna*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 203–242; J. Trzynadłowski, *Bajka i przypowieść*, [w:] *idem, Male formy literackie*, Wrocław 1977, s. 109–121.

W końcowych partiach rozdziałków książki Landawa zdarzają się również stylistyczno-kompozycyjne zapowiedniki dalszych wydarzeń narracji. Taki zabieg ma zachęcać do dalszej lektury i wzmacniać u czytelnika ciekawość. Tak właśnie się dzieje dzięki frazom umieszczonym na końcach akapitów, jak na przykład: „gdy nadejdzie pora, książę odkryje prawdziwy cel swego życia” (s. 25) albo „wstał z ziemi, przeprowił się przez rzekę i skierował ku drzewu, które później będzie znane jako Drzewo Oświecenia” (s. 57). Okazjonalnie w książce można znaleźć frazy dynamizujące opowieść, które umieszczono na początku rozdziału, jak w przypadku istotnego zdania rozpoczynającego opowieść o czterdziestodwujęciodniowej medytacji Siddharthy: „Teraz bliska była już chwila, na którą czekał świat” (s. 58). Oprócz tego, dla ubarwienia historii, narrator za pomocą mowy niezależnej, zależnej i pozornie zależnej wielokrotnie odwzorowuje myśli bohaterów i charakteryzuje postaci. Także tytuły wszystkich rozdziałków opowieści o Śiakjamunim wyraźnie kierują odbiorcę swym znaczeniem ku zawartym w nich treściom. Wszystkie te elementy są wyznacznikami epiki nieskomplikowanej, nieco schematycznej, typowej dla prozy kierowanej do dzieci<sup>11</sup>.

Raz jeszcze trzeba też wrócić do ostatniego rozdziału książki Landawa. Zawarte tam zdania są pisane z perspektywy swoistej nadwyżki świadomościowej względem dziecięcego czytelnika. Jednakże, aby czytelnik zbyt nie na tę cechę nie zważał, narrator używa formy „my”, co podkreśla wspólnotę doświadczenia i pewną gotowość do tworzenia wspólnoty przekonani i celu działań:

Każdy, gdziekolwiek by żył i w cokolwiek by wierzył, może czerpać z nauk współczującego Buddy. Może się dzięki nim uwolnić od egoizmu, nienawiści i pożądania. Może pokonać wszelki lęk. Może osiągnąć spokój, jaki książę Siddhartha odnalazł pod Drzewem Oświecenia. Każdy z nas może, w taki sam sposób jak Siddhartha, zostać buddą — przebudzonym. I jak on nieść szczęście innym<sup>12</sup>.

Żywo Buddy Śiakjamuniego został więc przedstawiony w opracowaniu Landawa w sposób łatwy w percepcji, bez użycia trudnego języka, filozoficznych rozważań czy kompozycyjnych uniezwykleń. Młody czytelnik nie będzie miał więc tutaj kłopotów ze zrozumieniem tekstu, wciąż wszakże mając świadomość, że przedstawia mu się jakąś dawną, dostojną i nieco baśniową rzeczywistość.

## Zen dla młodych

W zgoła innej stylistyce została napisana współczesna powieść *Zenek i mrówki* Andrzeja Marka Grabowskiego (2011). Kierowana jest ku szerokiemu

<sup>11</sup> O specyfice narracji utworów dla młodego czytelnika zob. np. J. Cieślowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975; S. Frycie, M. Ziółkowska-Sobecka, *Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży*, Piotrków Trybunalski 1999; K. Cysewski, *O literaturze dla dzieci i młodzieży*, Olsztyn 2001.

<sup>12</sup> J. Landaw, *Książę Siddhartha...*, s. 94.



odbiorcy, choć najbardziej zasadnym adresatem wydaje się tutaj czytelnik młody, w wieku ucznia szkoły podstawowej. Autor powieści jest z wykształcenia pedagogiem, pracuje jednak jako scenarzysta programów telewizyjnych dla dzieci. Od lat praktykuje zen. Powieść *Zenek i mrówki* to jego jedyna praca dotycząca buddyzmu.

Utwór został napisany za pomocą kilku narracji. Pierwszy, przeważający jej tryb, to dziennikowy opis rzeczywistości dokonywany z perspektywy dziesięcioletniego chłopca Zenobiusza Świerczkowskiego, któremu podczas wakacji przyszło pojechać nie nad morze, o czym marzył, lecz pod Warszawę na okres wspólnej medytacji nazywanej w zenie<sup>13</sup> angō oraz seśin, czego próbował unikać. Drugim typem narracji są fragmenty dziennika, który ponad 100 lat przed współczesnym narratorem prowadził jego prapradziadek osadzony na syberyjskim zesłaniu. Wreszcie trzeci typ snucia opowieści w utworze to podawana przez chłopca we fragmentach relacja o życiu historycznego twórcy buddyzmu — Siddharcie Gautamie.

Powieść Grabowskiego pierwszy raz w literaturze polskiej, a do tego w oryginalny sposób, wprowadza młodego czytelnika w świat współczesnego polskiego buddyzmu. Autor nie epatuje erudycją, egzotyką czy religijnością, a raczej oswaja czytelnika ze swoistą subkulturą zenu. Najciekawszym rozwiązaniem utworu było tutaj wykorzystanie w narracji dziecięcej wrażliwości, skojarzeń i logiki do przedstawienia podstaw buddyjskiej etyki i stylu życia<sup>14</sup>. Dzięki temu owa tradycja duchowa odkrywana jest w powieści powoli, naturalnie, w konsekwencji wydarzeń życiowych przeciętnego chłopca, nieco w aurze wakacyjnej przygody. W doświadczeniu młodego bohatera na początku medytacja i zen wyglądają na nudne, dziwne czy śmieszne, z czasem jednak, w trakcie uczestniczenia w części porządku dnia, jaki został ustalony w czasie angō i seśin, chłopiec odkrywa walory spokoju, ciszy oraz uważności. Dzień za dniem Zenek poznaje, na czym polega medytowanie na macie, spożywanie posiłków w formie orioki, poranne pokłony oraz praca podczas okresu odosobnień. Zapoznaje się również z samymi buddystami — dotąd bowiem miał dość mgliste pojęcie, czym jest sanga i kto oraz w jaki sposób piastuje w niej określone funkcje. Życie sangowe jest zresztą w po-

<sup>13</sup> Termin „zen” stosuję w formach deklinacyjnie odmienianych, zakładając, że podlega on spolszczaniu jak inne formy wywodzące się z tradycji buddyjskiej. Czyni to również autor omawianej powieści.

<sup>14</sup> Oto fragmenty specyficznej charakterystyki codzienności zenu: „Z jedzeniem na angō jest niezły cyrk. Wyobraźcie sobie, że nie jada się na talerzach, nie używa się widelców ani noży! Do jedzenia używa się zestawu orioki. Zestaw orioki to trzy miski i sztućce. Ale gdybyście zobaczyli te sztućce, nieźle byście się uśmiali” (A. Grabowski, *Zenek i mrówki*, Warszawa 2011, s. 25) albo: „Na razie postanowiłem posiedzieć pół godziny w zendo i już po chwili wiedziałem, że to nie był dobry pomysł. Spróbujcie usiąść na poduszce twarzą do ściany, przymknąć oczy i tylko liczyć oddechy. To po prostu niezwykle trudne. Kiedy doliczyłem do trzech, zapomniałem o liczeniu i zacząłem myśleć o różnych ciekawych rzeczach. Przypomnieli mi się koledzy, zwłaszcza Grzesiek, z którym zawsze jest najweselsiej. Potem pomyślałem o mrówkach i o prapradziadku Zenobiuszu” (*ibidem*, s. 51).

wieści przedstawione ze środowiskowym kluczem. Nietrudno wszakże członkom Buddyjskiej Wspólnoty Zen Kannon zorientować się, kto był pierwowzorem przedstawionych w powieści postaci, łącznie z amerykańsko-chińskim rośim, głównym polskim animatorem sangi, a nawet niektórymi członkami wspólnoty czy usytuowaniem miejsca praktyk<sup>15</sup>. Trafnym rozwiązaniem narracyjnym w tekście jest to, że buddyzm nie jest tutaj zbyt idealizowany, a niekiedy ukazywany jest z dozą ciepłego humoru. Ciekawa jest również sfera światopoglądowa utworu, gdyż z jednej strony rodzina powieściowego bohatera zdaje się współtworzyć buddyjską sangę, z drugiej jednak utrzymuje bliskie związki z katolicyzmem. W rezultacie można zauważyć, że ojciec Zenka jest na poważnie zaangażowanym w religijny wymiar tradycji buddystą, zaś jego syn, poznając podstawy buddyzmu, jest w procesie przygotowań do Pierwszej Komunii Świętej. W polskich warunkach kulturowych nie jest to sytuacja rzadka i autor powieści zarysowuje w tym momencie typowość rodzinnych praktyk religijnych.

Ze sferą światopoglądową utworu wiąże się też narracja dotycząca losów Gautamy Śiakjamuniego. Nie jest ona szczególnie wymyślna. To opowieść baśniowa, podawana przy tym przez współczesnego i dziecięcego narratora, który zapisuje wiadomości o założycielu buddyzmu do swojego dziennika na podstawie zasłyszanych relacji i lektur. Przywołane zostają cztery wyjazdy Buddy z królewskiego pałacu (spotkanie człowieka starego, chorego, zmarłego i ascety), okres poszukiwań duchowych, a potem osiągnięcia przebudzenia, tworzenia się buddyjskiej sangi i głoszenia nauk. W owym omówieniu panuje nie tyle dostojność i powaga, ile lekkość z czasami humorystycznymi wtrętami rezolutnego chłopca<sup>16</sup>.

Swoistym edukacyjnym dopowiedzeniem w powieści Grabowskiego, które prowadzi w powieści do zmiany postępowania małego Zenobiusza, jest motyw mrówek. Na początku utworu chłopiec traktuje owady z dziecięcym okrucieństwem. Za namową ojca zaczyna jednak przeglądać przyrodoznawcze książki i interesować się poszczególnymi gatunkami mrówek, ich umiejętnościami fizycznymi, budowlanymi i społecznymi. W ostatnich rozdziałkach powieści Ze-

<sup>15</sup> Informacje o Buddyjskiej Wspólnocie Zen Kannon (o nauczycielach, mowach Dharmy, aktualnościach i innych kwestiach) odnajdziemy na stronie internetowej <http://www.kannon.pl/> (dostęp: 8.09.2018).

<sup>16</sup> Oto jeden z takich fragmentów: „Niedługo po narodzinach Siddharthy do pałacu przybył stary, świątobliwy mędrzec — wróżbita. Wróżbita to ludzie, którzy przewidują, co się wydarzy w przyszłości. Ja też chciałbym być wróżbitą i znać przyszłość, ale niestety nigdy nie udaje mi się niczego przewidzieć. Jedyna rzecz, którą wiem z całą pewnością, to to, że kiedy nie odrobię lekcji, pani mnie zapyta. Czuję to od rana w żołądku i zawsze się sprawdzam. Ale wróćmy do małego Siddharthy” (A. Grabowski, *op. cit.*, s. 46) albo inny ustęp: „Siddhartcie nie wyszło na dobre, kiedy pozbawił się wszystkiego. Na szczęście w porę zrozumiał, że człowiek musi coś jeść. Kiedy prze-rwał głodówkę, pięciu ascetów obraziło się na niego. Mówili: — Phi, co to za mędrzec, który nie potrafi odmówić sobie jedzenia. To słabeusz, który niczego nie osiągnie. I poszli umartwiać się gdzie indziej. Ale Siddhartha wcale się tym nie przejął. Usiadł pod drzewem Bodhi i zatopił się w głębokich myślach. Siedział tam przez siedem tygodni! Wyobrażacie sobie — czterdzieści dziewięć dni, to prawie tyle, ile trwają wakacje!” (*ibidem*, s. 108).

nek z podziwem patrzy na mrowisko, z pasją obserwuje przez lupę zachowania poszczególnych osobników, a nawet dokonuje porównań zorganizowanego życia mrówek i zbiorowości ludzi. Chłopiec wraz z odkrywaniem zenu jednocześnie nabiera zatem coraz większego szacunku do owadów<sup>17</sup>. Taką sytuację w powieści można odczytywać jako czynnik moralistyczno-wychowawczy, a jednocześnie jako pośrednią prezentację buddyjskiej nauki we współzależności i karmanie.

Oprócz realistycznego czynnika społecznego i psychologicznego Grabowski wplata do utworu element tajemnicy czy nawet metafizyki. Chodzi tutaj o tak zwane zakrzywienie pola, czyli odkrywany przez kilku członków rodziny głównego bohatera splot niezwykle wydarzeń, które przynoszą znamienne, dalekosiężne konsekwencje<sup>18</sup>. Narrator nie nazywa owych wydarzeń spektakularnymi aktami manifestowania się prawa karmana, lecz w istocie tego właśnie one dotyczą. Raz do „zakrzywienia pola” dochodzi, kiedy kilkakrotnie i oczywiście nieprzypadkowo spotykają się w Polsce i za granicą przyszli rodzice chłopca albo kiedy po 100 latach japońscy mnisi jednego z klasztorów odkrywają w polskiej sandze potomków uciekiniera z Syberii, który niegdyś pomógł im odbudować świątynię. Nawet taka, wydawałoby się europejsko-rodzima, tradycja jak nadawanie imienia Zenobiusz kolejnym męskim potomkom rodziny okazuje się w powieści mieć dużo głębsze znaczenie w orientalno-buddyjskim kontekście<sup>19</sup>. Poza tym to, czego bardzo wstępnie doświadczył prapradziadek Świerczkowski w latach siedemdziesiątych XIX wieku, może rozwijać na początku XXI wieku jego prawnuk, a w przyszłości praprawnuczek Zenek — przepisujący zresztą do swoich notatek co ciekawsze partie dziennika przodka.

## Komiks o samuraju-buddyście

Jeszcze inną formą współczesnego wyrazu buddyzmu jest komiks autorstwa Krzysztofa Furu Leśniaka *Droga miecza* (1997), który za pomocą znaków kul-

<sup>17</sup> W jednym z pierwszych rozdziałów młodociany bohater pisze: „Dopiero kiedy pokonałem całą bandę mrówek, zobaczyłem, że rozłożyłem leżak tuż przy mrowisku. Musiałem go przestawić, ale jak wróci tata, to jeszcze tym mrówkom pokażemy. Może wlejemy im do mrowiska płyn do mycia umywalki. Ale by się zapieniły!”. Natomiast w jednym z ostatnich czytamy: „Wiele rzeczy zrobiłem wtedy nie tak, jak powinienem. Po pierwsze, nie uważałem. Rozstawiłem leżak przy samym mrowisku, a potem, kiedy mrówki mnie pogryzły, wpadłem we wściekłość i je podeptałem. Przecież gdybym się nie rozzłościł, na pewno bym czegoś takiego nie zrobił” (*ibidem*, s. 137).

<sup>18</sup> Oto powieściowe „wyjaśnienie” zjawiska: „Zakrzywianiem pola nazywamy sytuację, gdy kogoś znajomego spotykamy w zupełnie nieprawdopodobnym miejscu albo kiedy przypadkiem poznajemy osobę, która okazuje się naszym kuzynem. Może nie wszyscy rozumieją, dlatego napiszę, jak poznali się moi rodzice” (*ibidem*, s. 30).

<sup>19</sup> Zenobiusz to imię powstałe ze złożenia greckich słów *Dzeno* (homerycka wersja imienia głównego bóstwa antyku) i *bios* (życie). Natomiast w tłumaczeniu podanym w powieści (*ibidem*, s. 160) buddyjscy mnisi owo imię tłumaczą jako „Dzenobiusu”, a zatem odwołują się do japońskiej nazwy *dzen*, odpowiadającej sanskryckiemu terminowi *dhyāna* (‘medytacja’).

tury współczesnej przekazuje historię życia Mijamoto Musasiego<sup>20</sup>. Komiks jako gatunek wypowiedzi plasującej się między literaturą a plastyką, mocno związany z kulturą popularną i masową, w oczywisty sposób adresowany jest do czytelnika młodego. Oczywiście nie zawsze znaczy to, iż komiks jest przeznaczony dla dzieci. Chodzi tu raczej o to, że środki artystyczne w nim używane, czyli sposób prowadzenia intrygi, z jednej strony typowość, z drugiej zaś ekscentryzm postaci, schematyczność świata wartości, wyrazistość rysunku, kadrowanie, optyka przedstawiania obrazu, wreszcie oszczędność tekstu powodują, że komiksy bardzo dobrze umiejscawiają się w horyzoncie poznawczym i estetycznym odbiorcy młodego<sup>21</sup>.

*Droga miecza* to komiks, który w odważny i oryginalny sposób stara się łączyć estetykę sztuki masowej z wymiarem filozoficzno-religijnym buddyzmu. Autorem wydawnictwa jest Krzysztof „Furyu” Leśniak, nauczyciel zenu wywodzący się ze szkoły Kandzeon, założonej przez rośiego Genpo Merzela, a jednocześnie pedagog oraz artysta z akademickim dyplomem z malarstwa i rzeźby<sup>22</sup>. Od wielu lat jest aktywnym artystą w polskim i światowym ruchu wystawienniczym, próbującym religijny aspekt buddyzmu wyrażać w różnych formach plastyki, co prezentuje w swych pracach i do czego przekonuje podczas warsztatów. Powstanie samego komiksu określał następująco:

Chciałem, by była to mała cegiełka, mój wkład do informacji o buddyzmie, który dotrze do młodzieży. Założyłem sobie, by tak go napisać i zilustrować, by mogli go czytać zarówno 12-letni młodzi ludzie, jak i dorośli, i żeby mogli znaleźć coś dla siebie. Kilka poziomów, począwszy od prostych faktów opowieści, a skończywszy na koanach obecnych tu w różnej formie, miało po części spełnić tę funkcję. Nie wiem, czy udało mi się to, ale włożyłem w tę pracę dużo serca i mego własnego skromnego doświadczenia. Do chwili obecnej mam wątpliwości, na ile jest sensowny taki rodzaj tworzenia. Historia życia Mijamoto Musasiego stała się pretekstem do postawienia przede mną pytań obecnych nawet u młodych ludzi, pytań o sens życia, o śmierć, o źródło cierpienia i wielu innych, których nie chciałem demaskować w zbyt oczywistej formie<sup>23</sup>.

Patrząc na komiks *Droga miecza* od strony treściowo-formalnej, trzeba zauważyć, iż cele, jakie stawiał sobie autor, zostały zrealizowane za pomocą kilku technik. Podstawowa to typowa narracja komiksowa, w której zawarta jest legendarna historia o słynnym japońskim mistrzu miecza. Wywiedziona została z au-

<sup>20</sup> K. Leśniak, *Droga miecza*, Lublin 1997.

<sup>21</sup> O kwestiach gatunkowych i formalnych zob. np. J. Szyłak, *Komiks: Świat przerysowany*, Gdańsk 1998; *idem*, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.

<sup>22</sup> Zob. strona internetowa tej grupy: <http://zendobry.pronetix.pl> (dostęp: 27.06.2022). Ciekawy jest również warsztat/koncert Krzysztofa Leśniaka, Ireneusza Puchacza, Grzegorza Fijałkowskiego, *Sluchanie ciszą*, <https://www.youtube.com/watch?v=mHFEeMBFmEY> (dostęp: 27.06.2022).

<sup>23</sup> K. Leśniak, *Tradycja i kanon a inwencja i nowatorstwo. Twórczość religijna i inspirowana religią. Japońska tradycja buddyzmu zen i sztuka z nią związana*, [w:] *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2000, s. 220.

tobiograficznej opowieści Musaśiego *Księga pięciu kręgów*<sup>24</sup>, jednakże nie do końca chodzi w niej o dane historyczne z pierwszej połowy XVII wieku. Bardziej zależało tutaj Leśniakowi na ukazaniu psychologiczno-egzystencjalnego uwarunkowania Musaśiego, który z umiejętności władania mieczem uczynił środek nie tyle do panowania nad ludźmi, ile nad sobą. Poza tym autor uwypuklał fakt, że mistrz miecza nie szukał pojedynków, lecz ich unikał, a także nie dążył do zadawania śmierci, lecz ochraniać życia. Przynosi to wizerunek człowieka nie posągowego, ale cierpiącego, nie zdeterminowanego emocjami, ale pracującego nad sobą, unikającego przemocy i używania siły.

Oprócz narysowanych w komiksie przez Leśniaka etapów życia Musaśiego w publikacji ważne są jeszcze inne części kompozycji, które łącznie tworzą dodatkową paranarrację. Chodzi tutaj o zestaw przykładów malarstwa tuszem, odwołujących się do estetyki haiku i tym samym wprowadzających czynnik refleksyjno-buddyjski<sup>25</sup>. Trzywersowe powiedzenia, wraz z oszczędnym obrazem, zaskakująco i tajemniczo pojawiające się w komiksie, odróżniają się od „gęstej” w wydarzenia i dynamicznej opowieści fabularnej o Musaśim. Zarówno formą, jak i treścią przynoszą całej książce przestrzeń na namysł i refleksję.

Trzecim wreszcie elementem paranarracyjnym jest kilka barwnych prac, które wydrukowane na kredowym papierze najlepiej i najefektowniej odnoszą się do realiów japońskich i buddyjskiego kontekstu, nadając komiksowi bardziej wyrafinowanego kształtu. Są tutaj typowe ujęcia pejzażowe (brzeg morza, widok rzeki), przedstawienia wnętrz (ogród zen) oraz elementy orientalnej ikonografii (postać strażnika Darny).

Oprócz historii obrazkowej Leśniak dołączył do komiksu wstęp, w którym przedstawił kilka podstawowych faktów dotyczących buddyzmu. Poza tym na ostatnich kartach dodał fragment wypowiedzi mistrza miecza Jagju Munenoriego, obszerny cytat z *Księgi pięciu kręgów* Musaśiego oraz parę wypowiedzi mistrzów zenu. Wszystko to naznaczyło rysunkowe wydawnictwo edukacyjnym faktorem, nakazującym czytelnikowi zwrócić uwagę nie tylko na ludyczny i przyjemnościowy składnik *Drogi miecza*, ale także na wymiar poznawczo-moralny.

Komiks o zenie w dość ograniczonym wymiarze przynosi informacje o buddyzmie, niemniej jednak kilka ważnych kwestii zostało tutaj zaznaczonych. Dobitnie zaistniała strona medytacyjna tej tradycji, którą Leśniak ukazał zarówno

<sup>24</sup> Zob. polskie tłumaczenia: M. Miyamoto, *Gorin-no sho / Księga pięciu kręgów*, przeł. A. Żuławska-Umeda, Bydgoszcz 2001; *idem, Księga pięciu kręgów*, przeł. A. Sokołowska, Gliwice 2006.

<sup>25</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 3–21; M. Melanowicz, *Oświecenie i mądrość w głosie bambusu, w kwiatach brzoskwini — jasność serca*, „Literatura na Świecie” 1976, nr 10, s. 4–13; P. Trzeciak, *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyzmu chan/zen*, Warszawa 2002; M. Takeuchi, *Wiersze i obrazy*, [w:] *Estetyka japońska*, t. 2. *Słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005; D. Kalinowski, A. Kuik-Kalinowska, *Trzy wersy, które nazywają świat*, [w:] *idem, Trzy Skarby...*, s. 41–72; M. Wielgosz, *Haiku — literacka postać medytacji, poezja milczenia, językowej ascezy*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 2, s. 29–48.

w sekwencjach rozgrywających się w klasztorach, w otoczeniu przyrody, jak i w ramach pojedynku na miecze. Ponadto w sekwencji z opisem doświadczeń psychicznych ciężko rannego Musiaśiego pojawia się parę postaci z mitologii buddyjskiej (wojownicy z zaświatów o głowach zwierząt, pan śmierci Jama), a w trakcie jego medytacyjnego odosobnienia przechodzi on przez kilka typowych etapów doznań i odkryć duchowych, opisywanych za pomocą mistycznego obrazowania. W *Drodze miecza* Leśniakowi zależało nie tyle na przedstawieniu wymiaru filozoficznego buddyzmu, ile na waloryzacji wartości egzystencjalno-eudajmonicznych, które są do osiągnięcia w stałym odkrywaniu niedualności, w przekraczaniu własnych ograniczeń, nieangażowaniu się w hałaśliwość świata, skromności i swoistej przezroczyści.

\* \* \*

Wymienione tutaj trzy przykłady współczesnych prób ukazania buddyzmu młodemu czytelnikowi w polskiej tradycji można uznać za udane. Zwłaszcza powieść *Zenek i mrówki* prezentuje się oryginalnie i ma w sobie czynniki zarówno rodzimości, jak i nowości, ukazywanych z wyczuciem i bez nachalności. Po pół wieku od czasu zaistnienia buddyzmu w Polsce można się spodziewać, że będzie się pojawiać coraz więcej przykładów jego obecności kulturowej — także w twórczości kierowanej do młodych odbiorców.

## Bibliografia

### Teksty

- Dżatakamala, czyli wieniec przypowieści o żywotach poprzednich. Przypowieść o jeleniu Ruru*, 1920, przeł. J. Hempel, „Zdrój” 10 [styczeń 1920], z. 1–2, s. 16–18; 10 [marzec 1920], z. 3–4, s. 44–48.
- Grabowski A., *Zenek i mrówki*, Media Rodzina, Warszawa 2011.
- Krzyżowski J., *Bajki buddyjskie*, Subamarus, Warszawa 2005.
- Krzyżowski J., *Girlanda dżatak*, Subamarus, Warszawa 2011.
- Krzyżowski J., *Przypowieści buddyjskie*, Akot, Warszawa 2011.
- Krzyżowski J., Kotnowski A., *Dżataki. Przypowieści świata buddyjskiego*, Akot, Warszawa 2010.
- Landaw J., *Księżę Siddhartha. Opowieść o Buddzie*, przeł. P. Grabowski, Wydawnictwo A, Kraków 2001.
- Leśniak K., *Droga miecza*, Ośrodek Misji Buddyjskiej, Lublin 1997.
- Martin R., *Głodna tygrysyca i inne bajki buddyjskie*, przeł. M. Olejniczak-Skarsgård, K. Lewandowski, ZBZ Bodhidharma, Bielsko-Biała 2005.
- Miyamoto M., *Gorin-no sho / Księga pięciu kręgów*, przeł. A. Żuławska-Umeda, Diamond Books, Bydgoszcz 2001.
- Miyamoto M., *Księga pięciu kręgów*, przeł. A. Sokołowska, Helion, Gliwice 2006.

Starża Dierżbicki J., *Legendy buddyjskie*, Wydawnictwo Biblioteki Dzieł Wędrownych, Warszawa 1927.

Szczeptański J.J., *Przygody guru Paramarta i inne bajki indyjskie*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1957.

## Opracowania

Bień-Skorupska M., *Buddyzm a życie codzienne jego wyznawców*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.

*Buddyzm w Polsce. Autobiografie*, cz. 1, red. T. Rzepa, Fundacja Buddyjska w Szczecinie, Szczecin 1997.

Cieślowski J., *Literatura i podkultura dziecięca*, Ossolineum, Wrocław 1975.

Cysewski K., *O literaturze dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2001.

Cysewski K., *Z problematyki adresu czytelniczego, czyli dla kogo utwór (Tryptyk interpretacyjny z Mickiewiczem i Słowackim)*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1993, nr 11a, s. 141–211.

Frycie S., Ziółkowska-Sobecka M., *Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Filii Kieleckiej WSP, Piotrków Trybunalski 1999.

Głowiński M., *Dżataka*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 2000, s. 118.

Gordon P., *Pierwszy krok do nirwany*, Omer, Warszawa [1995].

Kalinowski D., „Bajkowy” świat Dharmy. Poetyka i wartości dżatak, [w:] D. Kalinowski, A. Kuik-Kalinowska, *Trzy Skarby. Motywy buddyjskie w kulturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2013, s. 105–124.

Kalinowski D., *Kultura buddyjska w Polsce. Rekonesans badawczy*, [w:] *Pokój dla świata*, red. S.J. Żurek, TN KUL, Lublin 2006, s. 55–63.

Kalinowski D., Kuik-Kalinowska A., *Trzy wersy, które nazywają świat*, [w:] *eidem, Trzy Skarby. Motywy buddyjskie w kulturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2013, s. 41–72.

Karczewski L., *Buddyzm japoński i tybetański w Polsce*, „Przegląd Religioznawczy” 1992, z. 1, s. 79–95.

Karpowicz P., *Ścieżki Dharmy: społeczna recepcja buddyzmu w Polsce*, [w:] *Buddologia w Polsce*, red. J. Sieradzan, Miniatura, Kraków 1993, s. 66–99.

Kosior K., *Budda*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2007, s. 92–97.

Kosior K., *Buddyzm w Polsce*, „Nomos” 1997, nr 18–19, s. 189–198.

Kotański W., *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 3–21.

Leśniak K., *Tradycja i kanon a inwencja i nowatorstwo. Twórczość religijna i inspirowana religią. Japońska tradycja buddyzmu zen i sztuka z nią związana*, [w:] *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne*, red. D. Kalinowski, Instytut Filologii Polskiej WSP w Słupsku, Słupsk 2000, s. 185–228.

Marczewska-Rytko M., *Religie niechrześcijańskie w Polsce*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997.

Melanowicz M., *Oświecenie i mądrość w głosie bambusu, w kwiatach brzoskwini — jasność serca*, „Literatura na Świecie” 1976, nr 10, s. 4–13.

Propp W., *Bajka magiczna*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 203–242.

Słuszkiewicz E., *Opowieści buddyjskie*, Iskry, Warszawa 1982.

Szylak J., *Komiks: Świat przerysowany*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Szylak J., *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Takeuchi M., *Wiersze i obrazy*, [w:] *Estetyka japońska*, t. 2. *Słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkowska, Universitas, Kraków 2005, s. 198–201.

- Trzeciak P., *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyzmu chan/zen*, Pruszyński i S-ka, Warszawa 2002.
- Trzynadlowski J., *Bajka i przypowieść*, [w:] *idem, Male formy literackie*, Ossolineum, Wrocław 1997, s. 109–121.
- Wielgosz M., *Haiku — literacka postać medytacji, poezja milczenia, językowej ascezy*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 2, s. 29–48.
- Zieliński P., *Wspólnoty zen w Polsce*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 6, s. 132–139.

## Źródła internetowe

<http://www.kannon.pl/>.

<http://zendobry.pronetix.pl>.

Leśniak K., Puchacz I., Fijałkowski G., *Sluchanie ciszą*, <https://www.youtube.com/watch?v=mHF EeMBFmEY>.

## Buddhism for a Young Reader: Selected Examples from Polish Literature

### Summary

The article presents contemporary examples of Polish literature for young readers which are thematically related to Buddhism. Among this type of publications, three groups can be distinguished: books with collections of Buddhist fairy tales, a socio-moral novel, and a comic book. The novel *Zenek i mrówki* [Zenek and the Ants] by Andrzej Grabowski is particularly interesting. Here, Buddhism is presented in a very original way, with understanding of the needs of the Polish reader and with a sensitivity in presenting information about Buddhism. On the contemporary Polish publishing market, literature for young readers concerning non-Christian religions is rare, but the development of Buddhism in Europe means that one can expect further development of local Buddhist literature.



# Literackie światy



**Grzegorz Trębicki**

ORCID: 0000-0001-6740-8922

Jan Kochanowski University of Kielce

## **Merits of Fantastic Literature: A Proposal for Theoretical Framework**

**Keywords:** fantastic literature, fantasy, merits of literature, non-mimetic literature

**Słowa kluczowe:** fantastyka, fantasy, walory literatury, literatura niemimetyczna

### **Introduction**

In my article “Debate On The Merits Of Fantastic Literature,”<sup>1</sup> I attempted to set ground for a comprehensive debate on the merits of non-mimetic (fantastic) literature. I summarized the previous discourse on the subject and searches for the reasons behind the confusion and various discrepancies surrounding the field. In the present paper, I will attempt to outline the issue of potential merits of fantastic literature in more textual, literary-theoretical terms. I believe that a broad range of merits of non-mimetic literature can be described in such terms; not only as subjective preferences or vague impressions, but also as precisely defined pre-suppositions, agreements between the implied reader and writer as to what literary gratifications are to be expected by the first from the reading experience. This, ultimately, should lead to a discussion about readers’ or critics’ tastes (which is partly unavoidable) as well as about certain structural dominants which are well manifested in the texts themselves.

---

<sup>1</sup> G. Trębicki, “Debate On The Merits of Fantastic Literature”, *Literatura i Kultura Popularna* 25, 2019, pp. 237–248.

## Basic Merits of Non-Mimetic Fiction

In this section, I will try to propose a comprehensive, albeit very tentative list of possible merits of non-mimetic literature. Even if my observations prove trivial, I hope they will help systematize the whole discourse on values of fantastic literature.

It should be understood that the borders between the proposed categories cannot be clearly defined. They are merely approximations which may overlap to some extent. It is, perhaps, more useful to envision them as certain continua smoothly interacting with and transforming into other continua.

It would be nearly impossible to find a text constructed solely according to a single principle; however, in order to better illustrate my concepts, in each case, I will try to find texts in which one particular function visibly dominates.

### 1. Entertainment or “Fabulative” Merit

It is in terms of this function that fantastic fiction comes closest to its relatively unambitious mimetic counterparts such as romance or mystery and conforms to the widespread notions of “genre” or “popular” literature, quoted in the previous sections. This is the most explicitly entertaining dimension of non-mimetic prose. The focus is, then, on an adventurous, possibly fast-paced plot and providing target readers with adequate characters, settings, and situations. In the case of fantastic literature, the settings are often expected to be primarily exotic, strange, different from readers’ mundane surroundings.<sup>2</sup> In this sense, the function is definitely escapist. Moreover, these settings or characters are frequently quite formulaic; what is expected usually involves sticking to the convention rather than creating an original represented world. Such is, obviously, the case with what is often called “formula” or “genre” fantasy.<sup>3</sup>

The fabulative function constitutes the most rudimentary entertaining dimension and is present in almost all works of fantastic literature, but it is usually enhanced, modified, or subordinated by other functions. There exist, however, texts where it clearly dominates. This does not mean that such texts are

<sup>2</sup> So, quite predictably, on the most basic level, the difference between proponents and opponents of fantastic literature can be described in terms of preference for either the mundane, empirical, mimetic and known, or for the exotic, fantastical, strange and unknown — for simple *recognition* of the order of reality during reading vs. its *reconstruction*. Regardless of the fact that non-mimetic novels often facilitate understanding of the empirical reality, there is probably some escapist yearning in virtually every reader of fantastic literature.

<sup>3</sup> See B. Attebery on “fantasy as formula” in idem, *Strategies of Fantasy*, Bloomington-Indianapolis 1992, pp. 1–17, and J. Grant on “genre fantasy” — idem, “Genre Fantasy”, [in:] *The Encyclopedia of Fantasy*, eds. J. Clute, J. Grant, New York 1999, p. 396.

automatically deprived of any quality — they are often written very skillfully, with proper care for verisimilitude and elegant language, and there is even some effort to make the characters more complex in accordance with contemporary trends.<sup>4</sup>

As an example of a work in which the fabulative function dominates, I would (tentatively) suggest *The Malazan Book of the Fallen* by Steven Erikson. The main focus is clearly on the creation of a complex secondary fantasy world, in a way sophisticated but conforming to the expectations which average fans of “genre” fantasy or role-playing games have. We have, then, a multitude of continents, lands, races, extinct races, peoples, etc. Typical characters are warriors, mages, rulers, semigods, or gods (it is worth noting that “gods” here carry no real metaphysical or transcendental connotations; they are simply more powerful beings that exist within the rules of the presented world and are motivated quite similarly to mortals). The target reader is awarded by a fair number of military campaigns, battles, clashes, quests, as well as duels, both conventional and magical. The characters are — analogously to, for example, mimetic military prose — apparently complex, obligatorily unidealistic, pragmatic, selfish, down-to-earth, which helps create the impression of verisimilitude. Their dilemmas, however, are rather alien to the reader’s experience and can hardly be reflected upon — even metaphorically — in a cognitive way. The secondary world has been constructed with skill and originality; it is not simply imitative of Tolkien or RPG systems. Its depth and authenticity are quite impressive. Yet, one cannot resist the impression that all these elements have been created merely for their own sake; there are no further meanings, structures, or other functions hidden behind them. No cognition in a Scholesian sense.<sup>5</sup> No overall frame. Readers’ satisfaction is, in a manner of speaking, fragmentary, “episodic” and comes almost exclusively from following more or less spectacular events, primarily ones of military character.

Obviously, as noted at the beginning of this section, the fabulative component surfaces in almost all works of non-mimetic fiction, although it often forms only the lowest level of narration on which other functions are superimposed. J.R.R. Tolkien’s, Stephen R. Donaldson’s or Ursula K. Le Guin’s novels do not

---

<sup>4</sup> It should be stressed that the relative absence of merits other than entertainment — or, in other words, a certain lack of cognitive or existential ambitions — does not necessarily imply poor literary style. Joe Abercrombie, for example, a bestselling commercial heroic fantasy author, is not a bad writer. He possesses adequate stylistic skills, his characters are vivid, round, and convincing, and he succeeds at avoiding clichés so typical of “genre” fantasy. On the other hand, his ambitions apparently do not exceed delivering intelligent entertainment for hardcore fantasy fans. Paradoxically, it might be argued that as far as strictly literary or stylistic competence is concerned, he is a much better craftsman than, say, Philip K. Dick, whose writing — ingenious and conceptually brilliant as it is — is often rather crude stylistically and compositionally.

<sup>5</sup> See my discussion of Robert Scholes’ concepts in G. Trębicki, op. cit.

lack colorful settings, events, or characters, but they constitute a background for other narrative and semantic structures. In Dan Simmon's *Hyperion Cantos*, the fast-paced plot serves the exposition of sophisticated scientific and metaphysical ideas.

However, probably the best example to compare Erickson's cycle with is George R.R. Martin's famous *Song of Ice and Fire*. Both series are similar in many respects. Martin's narration focuses on very much the same elements as Erickson's — multitude of lands, peoples, clashes, and the brutality of harsh reality. Yet, in Martin's saga, all this — to a large extent — paves the way for historiosophical reflection. This difference cannot be described in "0–1" terms (total absence vs. all-pervading presence of historical reflection), it is rather a question of degree and intensity than of simple contrast, but it definitely exists.

At the same time, we may also find texts in which the fabulative aspect is significantly reduced. This is, for example, the case in Daniel Keyes' classic *Flowers for Algernon* as well as many new-wave "psychological" writings or several novels by Christopher Priest such as *The Separation* or *The Adjacent*. The narrative strategies here seem to parallel those of the philosophical or psychological mimetic novel. Due to the relative absence of the fabulative/entertaining merit such novels have actually very little to do with "popular" or "genre" literature as it is usually described.

## 2. Emotional-Cognitive Merit

This term refers partly to Scholes' concept of sublimation<sup>6</sup> (which in my typology is, in a way, split into two categories — the entertaining/fabulative and the emotional-cognitive), but also to Tolkien's ideas of "escape" and "eucatastrophe,"<sup>7</sup> or even to such ancient notions as "catharsis." I have decided to put into a single category all receptive psychological aspects connected with a deeper reaction a text evokes from the reader. I called it "emotional" but it should be understood that it implies a more refined reception than simple escapism or pure sublimation delivered by the entertaining/fabulative function — hence the second part of the term: cognitive. I assume here, however, a broad meaning of the latter — this cognition will more often refer to intuitive understanding and "emphatic experiencing" than to intellectual rationalization. It cannot always be adequately described in strictly ideological or scientific terms.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Presented in J.R.R. Tolkien, "On Fairy Stories", [in:] idem, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, ed. Ch. Tolkien, London 2006, pp. 109–161.

When Attebery,<sup>8</sup> Oziewicz,<sup>9</sup> Walker,<sup>10</sup> or Archell-Thomson<sup>11</sup> conduct their respective defenses of fantasy<sup>12</sup> or emphasize its cultural (and psychological) significance, they primarily refer to this very aspect. But the emotional-cognitive function is by no means limited to fantasy. It appears everywhere where a meaningful story manages to deeply move and inspire the reader. Steven Petite<sup>13</sup> might be unwilling to apply his words to non-mimetic fiction, but in fact, one may argue that, since the contemporary mainstream literature has abandoned “the pleasures of fictional sublimation,”<sup>14</sup> it is the more sophisticated fantastic fiction that can “deliver real emotional responses.”<sup>15</sup> Its plot structures may be rather conventional, the verisimilitude may not exactly conform to our modern notions of what reality is like, and the universe may be “oriented towards the protagonist,”<sup>16</sup> but these characteristics should not be simply scorned. The narration of most fantastic texts does not confirm meaninglessness, chaos, and randomness of the empirical reality (which mainstream prose nowadays usually takes for granted), but instead transforms or even dismisses it entirely. It simply makes sense, or perhaps even (in a Tolkienian manner of speaking) “Sense.” In this meaning, it is strongly metaphysical, transcendental, or mythical. For its subject it often takes the struggle between good and evil on a cosmic scale, which it may narrate in mythopoeic or extrapolative terms (Tolkien’s *LOTR*, Le Guin’s *Earthsea Saga* or Simmons’s *The Hyperion Cantos* to provide only a few examples). Alternatively, it may focus on a more personal spiritual journey (*Volkhavaar* by Tanith Lee or *Nightwings* by Robert Silverberg) where the reader identifies with the protagonists and undergoes “a rite of passage” with them.<sup>17</sup> Not accidentally are plots of SF and fantasy often modeled on mythic structures. At any rate, due to the emotional-cognitive function — similarly to ancient dramas — readers’ emotions are purged and purified, and a profound therapeutic effect is achieved.<sup>18</sup>

<sup>8</sup> B. Attebery, op. cit.

<sup>9</sup> M. Oziewicz, *One Earth, One People. The Mythopoeic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*, Jefferson, NC-London 2008.

<sup>10</sup> J.M. Walker, “Rites of Passage Today: The Cultural Significance of *The Wizard of Earthsea*”, *Mosaic* 13, 1980, pp. 180–191

<sup>11</sup> P. Archell-Thompson, “Fairytale, Myth and Otherness in Andre Norton’s Juvenile Science Fiction”, *Foundation* 70, 1976, pp. 25–31.

<sup>12</sup> See also my discussion in G. Trębicki, op. cit., section 3.

<sup>13</sup> S. Petite, “Literary Fiction vs. Genre Fiction”, *Huffington Post*, 26 February 2014, [https://www.huffingtonpost.com/steven-petite/literary-fiction-vs-genre-fiction\\_b\\_4859609.html](https://www.huffingtonpost.com/steven-petite/literary-fiction-vs-genre-fiction_b_4859609.html) (accessed: 20.12.2017). See my comments on Petit’s essay in G. Trębicki, op. cit.

<sup>14</sup> R. Scholes, *Structural Fabulation: An Essay on the Future of Fiction*, South Bend, IN 1975, p. 41.

<sup>15</sup> S. Petite, op. cit.

<sup>16</sup> D. Suvin, “Science Fiction and the Genological Jungle”, *Genre* 1973, no. 6 (3), pp. 254–257.

<sup>17</sup> Cf. J.M. Walker, op. cit., passim.

<sup>18</sup> Cf. J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1998, p. 115.

Emotional cognition seems to be inherently connected with the fabulative function — it conveys its messages on top of entertaining, fast-paced plots and protagonists easy to identify with. This is the case for the aforementioned fantasy and SF masterpieces. This relation is, obviously, only one-directional: the presence of the fabulative function within a particular text does not necessarily imply its emotional-cognitive merit.

### 3. Speculative/Extrapolative Merit

This function might be alternatively labeled as “intellectual-cognitive” in contradistinction to the “emotional cognitive” merit described in the previous section. It will, predictably, refer to scientific (again, in the broadest possible meaning of this word, including also “soft” or humanistic sciences), technological, sociological, political, economical, etc., speculation or extrapolation. It will encompass both SF models proposed by Suvin — the extrapolative and the analogical.<sup>19</sup> When he (and many other prominent critics) speaks about “cognition,” they most frequently refer to this aspect. As it appeals more to the intellect than to emotions, it is relatively easy to grasp and verify and, in a manner of speaking, better describable in “objective” terms. It is this merit which since the very beginnings of the genre has dominated ambitious SF and has been most appreciated by critics such as Suvin or Lem<sup>20</sup> as well as many award-distributing gremia.

It is rather easy to find numerous texts in which the speculative function dominates at all stages of the non-mimetic literature development. It is, perhaps, most visible in many early “Golden Age” SF novels where narration is often pretextual, the characters flat, and all elements somewhat awkwardly subordinated to the illustration of a particular scientific or futuristic idea. But we could also find more modern examples. Such would be, arguably, the case of Ian Watson’s *Jonah Kit* or Robert R. Sawyer’s *Terminal Experiment*. Both novels include prominent fabulative elements (such as a sensational plot or murder mystery) but they are clearly subordinated to the presentation of the underlying concepts. The characters are round and psychologically convincing but they hardly inspire any profound emotional response in the reader — their dilemmas primarily serve to better present the concepts in question.

*Children of Time*, a recent novel by winner of the Arthur C. Clarke Award Adrian Tchaikovsky, is constructed in a similar vein. For its main subject it takes the human-induced evolution of intelligent spiders on a terraformed planet against the background of a “descent into barbarism of a starship crew searching

<sup>19</sup> D. Suvin, op. cit., pp. 262–265.

<sup>20</sup> See my discussion in G. Trębicki, op. cit., section 3.



for a new home.”<sup>21</sup> The story covers a span of several hundred years and features numerous generations of spider protagonists introduced to present a particular stage of the species’ development. Human protagonists — portrayed with some psychological insight — serve primarily as a contrast to their insect counterparts and help emphasize the issue of cognitive estrangement resulting from the clash between two species completely alien to each other. The fabulative function does certainly exist here, as the story features a fast-paced, easy to follow plot with an adequate culmination point and satisfying denouement which — arguably — also possesses some sublimative quality. Yet, all this is clearly subordinated to the traditional SF merits described above.

A different case is posed by Robert K. Morgan’s “Takeshi Kovacs Trilogy” (*Altered Carbon*, *Broken Angels*, *Woken Furies*). At first sight, the fabulative function dominates here. The novels feature sensational, fast-paced and hard-boiled plots, full of sudden twists and violent clashes. To enhance their entertaining quality, the books vastly implement elements of cyberpunk, space opera, technothriller, or detective noir story. The reader primarily focuses on following the exploits of the ruthless but charismatic main character until the reading is done. Yet, afterwards, when we start to reflect on the novel and its messages, we discover deep layers of cognitive, explorative quality; profound and brilliant reflection on technological and economical advancements as well as the way they affect the very idea of human identity. Both aspects — the fabulative and the cognitive, seem to be woven almost seamlessly, enhancing each other and creating a new quality.<sup>22</sup>

The already mentioned Dan Simmons’s *Hyperion Cantos* is an even more spectacular example of a successful fusion of the aforementioned functions. Similarly to “Takeshi Kovacs Trilogy,” it skillfully joins a fast-paced, attractive plot, reminiscent of hard SF adventure novels and space operas, with daring social and technological extrapolation as well as fascinating speculation about the very nature of the universe, inspired by modern cosmology and quantum physics. But to all this, it also adds a significant sublimative, almost semi-metaphysical dimension and eucatastrophe, arguably on par with that included in Tolkien’s LOTR.

Texts such as *Hyperion Cantos* also seem to suggest that the greatest and most universal merit is, perhaps, achieved where several of the aspects/functions are joined skillfully so as to achieve a particular equilibrium between them; a state where the whole — the new structure, means much more than their individual summarized value.

---

<sup>21</sup> P. McAuley, “Tale of World of Supersmart Spiders Takes Clarke SF Award”, *New Scientist*, 25 August 2016, <https://www.newscientist.com/article/2102623-tale-of-world-of-supersmart-spiders-takes-clarke-sf-award/> (accessed: 22.02.2018).

<sup>22</sup> See my discussion of Morgan’s work in G. Trębicki, “Distinct Yet Analogous: Visions of Posthumanism in Richard Morgan’s Takeshi Kovacs Trilogy and Masaaki Yuasa’s *Kaiba*”, *The New York Review of Science Fiction* 26, 2013, no. 2, pp. 1, 4–9, and idem, “Human Identity In The World of *Altered Carbon*”, [in:] *The Projected and Prophetic: Humanity in Cyberculture, Cyberspace and Science Fiction*, ed. J.J. Copeland, Oxford 2011, pp. 119–126.

#### 4. The Aesthetic Merit

On encountering such texts as, for instance, Jack Vance's *The Dying Earth*, one perceives primarily their fabulative aspect. There is no decent scientific, technological, or sociological speculation here — the characters are picturesque but pretty flat and quite repetitive within certain dominant conventions; the plot consistently draws on the picaresque tradition. Yet, one feels intuitively that there is more to this text than simply entertainment, or that it somehow surpasses other purely “entertaining” works. For some reason, we are prone to qualify Vance's collection as — at least to some extent — literary art, whereas we would never concede this status to other apparently similar fantasy novels. This quality is more difficult to grasp or define than the ones we have discussed so far. It is, however, somehow connected with the particular poetic use of language; emphasis put on creating certain subtle moods, the ability to make the secondary world truly exotic and magical. I propose to denominate this merit/function simply as “aesthetic” one.

The aesthetic aspect may obviously co-exist with the extrapolative or sublimative ones (it is undoubtedly present in Tolkien's LOTR), but for the sake of providing a clear example, I chose Vance's work which, I believe, is (relatively) deprived of the latter two. Other good examples include Patricia McKillip's “Riddle-Master Trilogy” or Ray Bradbury's classical *Martian Chronicles*. In the latter case, one might argue (since even the fabulative aspect is at times rudimentary here) that the collection's strength lies almost solely in its aesthetic merit and the ability to create a feeling of nostalgia in the readers.

Sometimes this aspect not only is manifested at linguistic/stylistic level, but also permeates the whole narrative structure. Such would be the case of Peter Beagle's *Innkeeper's Song*, where Faulkner-like subjective first-person narration by a multitude of alternating characters brings a new artistic dimension to seemingly petrified fantasy conventions. Or we could mention numerous short stories and novels by Gene Wolfe, whose strange literary landscapes also possess peculiar artistic quality.

Finally, we come to non-mimetic texts whose narrative structures are primarily determined by certain formal experiments — often quite analogously to postmodern prose. In this case, it is these formal operations — stylistic, narrative, linguistic, etc. — which define the merit of a given text. We could mention here *Troika* by Stepan Chapman or *The Orphan's Tales* by Catherynne M. Valente, or Susanna Clarke's *Jonathan Strange & Mr Norrell*, which mimics the conventions of the 19th-century English novel, emphasizing the very literalness of the text. Thus, literary play for its own sake becomes the main objective behind the construction of a text.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> See A. Zgorzelski's definition of metaconventional literature in idem, “Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?”, *Science Fiction Studies* 6, 1979, pp. 296–303 and my description

## Conclusions

In the previous section, I proposed four “merits” of non-mimetic literature which I regard as the basic and most intuitive ones. I would argue that it is these merits (or their preferred combinations) that virtually all readers of fantastic fiction search for. As I suggested at the very beginning, they can be also alternatively viewed as functions determining the whole structure of particular narratives or presuppositions — unwritten agreements between the implied reader and writer as to what literary (and extra-literary — cultural, psychological, etc.) gratifications the reading process should bring to the latter.

Once again, I would like to stress that the categories I have described rarely (or hardly ever) appear in complete isolation — although I have tried to prove that in each case, some texts can be found where one particular function dominates. More often than not they co-exist side by side, modifying and enhancing one another. The borders between them are not strict either. Sometimes it is difficult to determine where the purely entertaining function ends and the more sophisticated emotional cognition begins; frequently one seamlessly merges into the other. Similarly, it is often impossible to draw exact borders between the emotional-cognitive and the aesthetic functions. After all, does the beauty of Bradbury’s prose not induce some sort of profound emotional experience in the reader?

Finally, the proposed four merits are — admittedly — rather general categories. They, of course, could be split into narrower concepts or described more thoroughly. As I noted at the very beginning of my paper, they are certain initial approximations which need further development. My purpose here is not to propose a strict typology but rather to inspire debate. Even so, I hope that this contribution has been useful. If this provisional summary sparkles further discussion on the merits of fantastic literature, my efforts will be rewarded.

## Bibliography

- Archell-Thompson P., “Fairytale, Myth and Otherness in Andre Norton’s Juvenile Science Fiction”, *Foundation* 70, 1976.
- Attebery B., *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1992.
- Cuddon J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, London 1998.
- Grant J., “Genre Fantasy”, [in:] *The Encyclopedia of Fantasy*, eds. J. Clute, J. Grant, St. Martin’s Press, New York 1999.
- McAuley P., “Tale of World of Supersmart Spiders Takes Clarke SF Award”, *New Scientist*, 25 August 2016, <https://www.newscientist.com/article/2102623-tale-of-world-of-supersmart-spiders-takes-clarke-sf-award/>.

---

of metaconventional non-mimetic literature in G. Trębicki, *Worlds So Strange and Diverse: Towards a Genological Taxonomy of Non-mimetic Literature*, Newcastle Upon Tyne 2015, chapter 8.

- Oziewicz M., *One Earth, One People. The Mythopoetic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*, McFarland & Company, Jefferson, NC-London 2008.
- Petit S., "Literary Fiction vs. Genre Fiction", *Huffington Post*, 26 Feb 2014, [https://www.huffingtonpost.com/steven-petite/literary-fiction-vs-genre-fiction\\_b\\_4859609.html](https://www.huffingtonpost.com/steven-petite/literary-fiction-vs-genre-fiction_b_4859609.html).
- Scholes R., *Structural Fabulation: An Essay on the Future of Fiction*, University of Notre Dame Press, South Bend, IN 1975.
- Suvin D., "Science Fiction and the Genological Jungle", *Genre* 1973, no. 6 (3).
- Tolkien J.R.R., "On Fairy Stories", [in:] *The Monsters and the Critics and Other Essays*, ed. Ch. Tolkien, HarperCollins, London 2006.
- Trębicki G., "Debate On The Merits of Fantastic Literature", *Literatura i Kultura Popularna* 25, 2019.
- Trębicki G., "Distinct Yet Analogous: Visions of Posthumanism in Richard Morgan's Takeshi Kovacs Trilogy and Masaaki Yuasa's *Kaiba*", *The New York Review of Science Fiction* 26, 2013, no. 2.
- Trębicki G., "Human Identity In The World of *Altered Carbon*", [in:] *The Projected and Prophetic: Humanity in Cyberculture, Cyberspace and Science Fiction*, ed. J.J. Copeland, Inter-Disciplinary Press, Oxford 2011.
- Trębicki G., *Worlds So Strange and Diverse: Towards a Genological Taxonomy of Non-mimetic Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne 2015.
- Walker J.M., "Rites of Passage Today: The Cultural Significance of *The Wizard of Earthsea*", *Mosaic* 13, 1980.
- Zgorzelski A., "Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?", *Science Fiction Studies* 6, 1979.

## Merits of Fantastic Literature: A Proposal for Theoretical Framework

### Summary

The paper attempts to set ground for a comprehensive debate on the merits of non-mimetic (fantastic) literature, tentatively proposing a system of four basic merits — the entertaining/fabulative, the emotional-cognitive, the speculative/extrapolative, and the aesthetic. These merits can also be alternatively viewed as narrative functions, precisely defined presuppositions, agreements between the implied reader and writer as to what literary gratifications are to be expected by the reader from the reading experience. They constitute structural dominants which are well manifested in the texts themselves. The author's proposals should be read merely as certain initial approximations, albeit hopefully useful ones, capable of inspiring further debate.

**Łukasz Wróbel**

ORCID: 0000-0003-0758-1517

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

## **Człowiek — to brzmi... marnie. Pesymistyczna antropologia *weird fiction***

**Słowa kluczowe:** człowiek, Howard Phillips Lovecraft, pesymizm, Stefan Grabiński, Thomas Ligotti, *weird fiction*

**Keywords:** a human, Howard Phillips Lovecraft, pessimism, Stefan Grabiński, Thomas Ligotti, weird fiction

*Weird fiction* jest nurtem fantastyki o znaczącym potencjale psychologiczno-filozoficznym<sup>1</sup>. Najbardziej uznani autorzy często poruszają kwestie antropologiczne. Filozofia człowieka wpisana w omawianą tu konwencję jest niezwykle gorzka, gdyż opiera się na pesymistycznej wykładni. Mało w niej z renesansowego humanizmu czy chrześcijańskiego personalizmu; ukierunkowana jest raczej na myśl nihilistyczną, sceptyczną oraz motywy charakterystyczne dla filozofów z kręgu egzystencjalizmu. Aby określić bohatera tego rodzaju opowieści, mogliśmy na wzór znanych toposów nazwać go *homo victus* — ‘człowiek pokonany’. Ów epitet podkreśla skromny status ontologiczny jednostki oraz sytuację egzystencjalną, w jakiej się znajduje, co jest wspólnym mianownikiem wielu utworów z kręgu *weird fiction*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Najwybitniejsi przedstawiciele tej konwencji są zgodni, iż jest to forma pisania przekazująca głębokie treści i związana z psychologią człowieka; por. H.P. Lovecraft, *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, przeł. M. Płaza, [w:] *idem, Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, Poznań 2016, s. 493–579; S. Grabiński, *O fantastyce i metafantastyce. Fragment szkicu*, [w:] *Po drugiej stronie. Weird fiction po polsku*, red. S. Żuławski, 2013, s. 357–363. Współczesny znawca *weird fiction* S.T. Joshi nie rozpatruje opowieści niesamowitej w ramach gatunku literackiego, a określa ją jako „the cosequence of a worldview”; por. *idem, The Weird Tale*, Holicong, PA 2003, s. 1.

<sup>2</sup> Ze względu na ściśle określoną objętość artykułu autor ograniczył się do analizy twórczości trzech pisarzy: Howarda Phillipsa Lovecrafta, Stefana Grabińskiego i Thomasa Ligottiego. Niniej-

## Lovecraft: człowiek wobec kosmosu

Howard Phillips Lovecraft manifestacyjnie odrzuca tezę o wyjątkowości człowieka pod jakimkolwiek aspektem. Kwestionując ufundowany na renesansowo-oświeceniowym modelu obraz człowieka jako bytu najdoskonalszego, uderza tym samym w pozytywną wartość poznania. Autor *Zewu Cthulhu* (*The Call of Cthulhu*, 1928; wyd. pol. 1983) w swoich opowiadaniach podkreśla ograniczoność możliwości poznawczych człowieka, dysponującego oprócz rozumu także aparatem empirycznym opartym na pięciu zasadniczych zmysłach. Taka wizja z perspektywy kosmicznej jawi się twórcy jako niezwykle uboga, na co wskazuje bohater opowiadania *Z zaświatów* (*From Beyond*, 1934; wyd. pol. 1983):

Cóż my wiemy [...] o świecie i wszechświecie wokół nas? Sposobów zdobywania bodźców mamy niedorzecznie mało, a nasze pojęcie o otaczających nas przedmiotach jest niezmiernie zawężone. Widzimy je tak, jak pozwala nam na to nasza konstrukcja, i nie możemy w pełni poznać ich absolutnej natury. Z naszymi pięcioma wątlymi zmysłami udajemy, że pojmujemy nieskończenie złożony kosmos<sup>3</sup>.

Protagonista zwraca uwagę na poważną dysfunkcję człowieka, a więc jego ograniczoność względem złożoności świata. Lovecraft, podobnie jak egzystencjaliści, zauważa drastyczny kontrast między skończonością jednostki a nieskończonością wszechświata. Człowiek, chcąc normalnie egzystować, zmuszony jest uporządkować skomplikowaną wewnątrznie, otaczającą go rzeczywistość, która jednak nie daje się uchwycić ze względu na niewystarczalność środków poznawczych. Tym samym ludzie ograniczeni możliwościami fizykalno-biologicznymi narzucają na świat siatkę pojęć, która z punktu widzenia kosmosu jest fałszywa, ale pozwala im żyć, w błędnym co prawda przekonaniu, że to oni panują nad światem, a nie odwrotnie.

Paradoksalnie, według Lovecrafta, cecha ograniczoności poznania jest dla człowieka naprawdę sprzyjająca. Tak oto autor rozpoczyna swoje najsympliczniejsze opowiadanie *Zew Cthulhu*:

Największym dobrodziejstwem naszego świata wydaje mi się to, że człowiek nie potrafi objąć go rozumem. Żyjemy sobie na spokojnej wysepce niewiedzy wśród czarnych mórz nieskończoności i nie powinniśmy wypuszczać się z niej za daleko. Nauki ciągną w rozbieżne strony i na razie nie wyrządziły nam wielkiej krzywdy; wszelako przyjdzie dzień, gdy scalimy naszą rozproszoną wiedzę, a wtedy zarówno rzeczywistość, jak i nasze w niej miejsce ukażą

---

szy wybór nie jest jednak dziełem przypadku. Dwóch pierwszych autorów wielu krytyków zgodnie uznaje za klasyków literatury *weird fiction*, którzy tworzyli w zbliżonym czasie, niezależnie od siebie. Omówienie w tym kontekście twórczości Ligottiego, pisarza współczesnego, ma ukazywać wpływ klasyków na dzisiejszy kształt opowieści niesamowitej (zwłaszcza w płaszczyźnie filozoficznej) i podkreślać, iż poetyka gatunku nie uległa zasadniczym zmianom i wciąż jest wierna podstawowym założeniom.

<sup>3</sup> H.P. Lovecraft, *Z zaświatów*, [w:] *idem, Nienazwane*, przeł. K. Maciejczyk, Toruń 2017, s. 36.

się z tak zatrważającej perspektywy, że przyjdzie nam albo oszaleć, albo uciec przed śmiercionośnym światłem tego objawienia w kojące i bezpieczne mroki nowego średniowiecza<sup>4</sup>.

Niestety człowiek nie potrafi zachować pełnej bierności i Lovecraft zdaje się to dobrze rozumieć. Nieprzypadkowo czyni bohaterami swoich opowiadań ludzi nauki.

Większość utworów Samotnika z Providence zasadza się na koncepcie inicjacji. Koniecznie należy jednak podkreślić, iż u Lovecrafta mamy do czynienia z inicjacją *a rebours*, wartościowaną zdecydowanie *in minus*. Maciej Płaza zauważa, iż

gatunek powieści oparty na motywie inicjacji zwykle się określać niemieckim mianem *Bildungsroman*, czyli powieści rozwojowej; Lovecraftowska fabuła inicjacyjna jest jej przeciwieństwem: zdobywana przez bohaterów wiedza nie rozwija ich, nie kształci, tylko niszczy — jest to raczej jakaś *Vernichtungsroman*, powieść o zagładzie<sup>5</sup>.

Człowiek w opowiadaniach Lovecrafta stopniowo dochodzi do prawdy o świecie, w którym zmuszony jest egzystować. Tomasz Niezgoda, analizujący twórczość autora *Zewu Cthulhu* przez pryzmat myśli filozoficznej Martina Heideggera, określa ów proces mianem przejścia „z nieprawdy do bycia-w-prawdzie”<sup>6</sup>. Bohater w toku stopniowego śledztwa wyzwala się bowiem od ograniczającego go antropocentrycznego punktu widzenia. Zaczyna postrzegać życie, zarówno swoje indywidualne, jak i całej planety, z perspektywy kosmicznej. Dopiero taka postawa uwydatnia znikomość jednostki wobec otaczającego ją bezmiar. Z opowiadań Lovecrafta wyłania się bezkompromisowa teza, iż „wszechświat, jeśli teoretycznie nie jest nieskończony pod względem przestrzeni i czasu [...], wciąż jest tak ogromny, że sfera ludzkiego poznania odgrywa nieistotną rolę w odniesieniu do kosmosu”<sup>7</sup>. Owo uzmysłowienie błahości życia ludzkiego było zasadniczym elementem dzieł pisarza.

Wielu badaczy przyznaje zgodnie, że w prezentacji opisywanych poglądów prekursorskie znaczenie miało opowiadanie *Zew Cthulhu*. Po raz pierwszy bowiem Lovecraft zaprezentował w nim jednego z kanonicznych przedstawicieli Wielkich Przedwiecznych — ośmiornicowatego Cthulhu. To właśnie kreacje błuźnierczych monstrów są formą, za pomocą której Samotnik z Providence wyraża w swoich opowiadaniach ideę kosmicyzmu. Nie są to sztampowe, typowe dla pulpowych powieści chywyty, mające gwarantować tanią makabrę, ale swego rodzaju symbole. Pogląd ten podziela również Płaza, który stwierdza: „Lęk przed ogromem kosmosu przenika niemal wszystkie utwory Lovecrafta. Większość bo-

<sup>4</sup> H.P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, [w:] *idem, Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przeł. M. Płaza, Poznań 2012, s. 90.

<sup>5</sup> M. Płaza, *W przeddzień potwornego zmartwychwstania*, [w:] H.P. Lovecraft, *Zgroza w Dunwich...*, s. 785.

<sup>6</sup> T. Niezgoda, *Bycie-w-prawdzie jako bycie-wobec-nicości w prozie Howarda Phillipa Lovecrafta i Thomasa Ligottiego*, [w:] *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Kraków 2016, s. 74.

<sup>7</sup> S.T. Joshi, *H.P. Lovecraft. Biografia*, przeł. M. Kopacz, Kraków 2010, s. 980.

gów, wątków, wizji można uznać za czyste emanacje tego lęku, za przyobleczone w obrazowy kształt doznanie otchłanności wszechświata”<sup>8</sup>. To właśnie moment zetknięcia się człowieka z kosmicznym monstrum ma szczególne znaczenie, ponieważ burzy cały dotychczasowy ład i stawia nieświadomego bohatera w obliczu przerażającej i niszczącej prawdy.

Nie zawsze jest to bezpośredni kontakt z samą istotą. Dużo częściej w opowiadaniach Samotnika z Providence mamy do czynienia z błuźnierczymi artefaktami pozostawionymi przez obcych w latach ich świetności. Już to wystarczy jednak do uświadomienia sobie przez podmiot poznający przerażającej wiedzy, tożsamej z tą, jaką odkrył narrator *Cienia spoza czasu* (*The Shadow out of Time*, 1936; wyd. pol. 1999):

Wspólnym elementem starożytnych mitów i nowożytnych omamów było założenie, że ludzkość jest tylko jedną — i to być może najlichszą — z wielu wysoko rozwiniętych ras, które panowały na Ziemi w trakcie jej długich i wciąż nie do końca poznanych dziejów. Istoty o niewyobrażalnych kształtach wznosiły wieże sięgające nieba i drążyły najgłębsze sekrety Natury, na długo nim pierwszy płazi praprzodek człowieka wypełził na ład z gorącego morza, czyli wcześniej niż przed trzystu milionami lat. Część z tych istot przybyła z gwiazd; niektóre były stare jak sam kosmos; inne wyrosły szybko już z ziemskich zarodki w czasach tak dawnych, że czas trwania naszej ewolucji wydaje się przy nich błahostką<sup>9</sup>.

Bohaterowie Lovecrafta stają w obliczu wiedzy, która powoduje konieczność gruntownej weryfikacji dotychczasowych światopoglądów oraz systemów aksjologicznych. Okazuje się bowiem, że na długo przed narodzinami człowieka istniały wysoko rozwinięte cywilizacje. Tak silne nagromadzenie obcych pierwiastków na małej planecie niesie z sobą pewien naddany sens. Oznacza to, „że kosmos na Ziemię napiera: niepojęty ogrom próżni nie jest bierny i neutralny, raczej rozmyślny i złośliwy, bije w naszą planetę czarnym, zimnym ogniem, poraża umysły wrażliwych jednostek”<sup>10</sup>. Świat, w którym egzystuje człowiek, okazuje się wrogim, a w najlepszym przypadku całkowicie obojętnym obiektem. Człowiek, któremu Biblia stwarzała pozory, by uważać się za pana planety i „czynić sobie ziemię poddaną”, jawi się w świetle owych ustaleń bezwartościowym pyłem. Okazuje się, że żył w sztucznie zaprojektowanej przez ludzką społeczność enklawie, która wali się w obliczu faktów.

Odkrycie prawdy pozbawia jednostkę pewności siebie. Człowiek w uniwersum stworzonym przez Lovecrafta zostaje postawiony sam wobec nieczułego wszechświata; sam wobec pustki i totalnej obojętności. To nie przypadek, iż jednym z najpotężniejszych bogów pisarz uczynił Azathotha — ślepego boga idiotę. Opaska na oczach Temidy była metaforą sprawiedliwości, natomiast ślepotą Azathotha to symbol chaosu i bezcelowości wszechświata.

<sup>8</sup> M. Płaza, *op. cit.*, s. 772–773.

<sup>9</sup> H.P. Lovecraft, *Cień spoza czasu*, [w:] *idem*, *Zgroza w Dunwich...*, s. 672.

<sup>10</sup> M. Płaza, *op. cit.*, s. 773.



Dodatkowym czynnikiem, istotnie potęgującym niepewność i poczucie osaczenia człowieka, nie jest samo odkrycie, iż potężne rasy zamieszkiwały niegdyś naszą planetę, ale fakt, że ich przedstawiciele cały czas na niej pozostają. Człowiek w świecie Lovecrafta prowadzi swój żywot osaczony przez obce istoty. Ślady ich bytności znajdują się w każdym zakątku planety, od głębin Pacyfiku po wyżyny Tybetu, od piaszczystych pustyń Afryki po wieczne zmarzliny Antarktydy. Kosmiczne rasy oczekują wypełnienia się proroctwa zapisanego w *Necronomiconie*: „Człowiek panuje tam, gdzie niegdyś panowali Oni; wkrótce Oni zapanują tam, gdzie dziś panuje Człowiek. Po lecie przychodzi zima, a po zimie lato”<sup>11</sup>. Powrót Przedwiecznych jest elementem wielkiego cyklu, niezbitą pewnością zaś podkreśla odwołanie do praw natury. Dzieje ludzkości są zaledwie krótkim rozdziałem w historii wszechświata, a odzyskanie przez bóstwa władzy wydaje się tylko kwestią chwili, zwłaszcza że mają oni swoich popleczników wśród Ziemi. Jednak mimo istnienia specjalnych kultów, jak na ironię, winni sprowadzenia kosmicznego niebezpieczeństwa są właśnie ludzie, czy to prowadzeni zgubną ciekawością, czy też całkowicie nieświadomi swoich poczynań. Fakt ten jeszcze bardziej kompromituje człowieka, podkreślając w wymowny sposób jego śmieszność i całkowitą bezradność. Ironia losu ukazuje go bowiem w roli kukielki, która sama sprowadza na siebie śmiertelne zagrożenie.

Człowiek w świecie wykreowanym przez Lovecrafta pozbawiony jest również możliwości walki. Nie może nawet zginąć z godnością, gdyż zostają mu odebrane możliwości wykazania się heroizmem. Nie ma tu miejsca na specyficzny dla mitologii motyw zwycięskiej walki z potworem. Bohater Lovecrafta nie może stanąć do pojedynku z Cthulhu, jak Gilgamesz z Huwawą, Tezeusz z Minoturem czy Sigurd z Fafnirem. Kosmiczne monstra przewyższają człowieka pod każdym względem — nieważne, czy przyjmujemy parametr siły fizycznej, czy inteligencji. Taki pojedynek byłby w skali kosmosu po prostu groteskowy. Heroiczny akt odwagi stałby się jedynie godnym politowania podrygiem<sup>12</sup>.

## Grabiński: człowiek wobec erotyki

Stefan Grabiński nie stworzył tak jednolitego uniwersum jak Lovecraft, jednak w swoich opowiadaniach również ukazywał błahość człowieka, konfrontując go z różnymi siłami, przez co ów obraz stawał się pełniejszy. Ze względu na ograniczony rozmiar artykułu przyjrzymy się jednej z takich energii — erotyce.

<sup>11</sup> H.P. Lovecraft, *Zgroza w Dunwich*, [w:] *idem, Zgroza w Dunwich...*, s. 331–332.

<sup>12</sup> Odstępstwem od omówionej reguły jest opowiadanie zatytułowane *Zgroza w Dunwich* (*The Dunwich Horror*, 1929; wyd. pol. 1967), w którym grupa ludzi stawia czoło istocie narodzonej ze związku obcej istoty i kobiety i wychodzi z owego starcia zwycięsko. Nietypowość takiego poprowadzenia fabuły, a także wyraźny podział na dobro i zło oraz humanocentryzm skłaniały niektórych badaczy do wniosku, iż opowiadanie należy traktować w kategoriach parodii; por. S.T. Joshi, *H.P. Lovecraft...*, s. 761–762.

Sfera seksualności człowieka była dla Grabińskiego niezwykle istotnym punktem odniesienia. Niejednokrotnie z tego powodu stawał pod pręgierzem filisterskiej pruderii jako krzewiciel zgorszenia. Poważnym nadużyciem byłoby jednak klasyfikować ową fascynację seksualnością jako pornograficzną, perwersyjną fanaberię autora<sup>13</sup>. Erotyka w opowiadaniach Grabińskiego jest przede wszystkim jedną z potężnych sił, wobec których ludzie niejednokrotnie ponoszą druzgoczącą klęskę<sup>14</sup>. Pisarz udowadnia w ten sposób, iż to nie człowiek panuje nad swoją seksualnością, ale seksualność zdecydowanie góruje nad nim. Tak pojęta erotyka nie jest wynikiem miłości, ale przede wszystkim rozpasanych chuci i przekraczających ustanowione granice przejawów lubieżności.

Taki sposób pojmowania erotyki współgrał z klimatem epoki. Teoria metafizycznej *Geschlechtsliebe* Arthura Schopenhauera, konwulsyjna symbolika chuci Stanisława Przybyszewskiego oraz nieco późniejsza koncepcja libido Sigmunda Freuda uwypuklały ciemniejszą stronę miłości zmysłowej<sup>15</sup>. W opowiadaniach Grabińskiego często wprowadza ona element burzący, ponieważ reprezentuje czystą pierwotność. Tak też przedstawiona jest w utworze *Podzwonne* (1909). Jego protagonistami są ksiądz Paweł oraz rzeźbiarz Sebastian, których łączy niezwykle silna więź o charakterze wręcz metafizycznym. Idea, która leży u podstaw owego specyficznego związku, to nastawienie człowieka na transcendencję, połączone z ascetycznym wyzbyciem się uciech życia zmysłowego. Istotna w tym kontekście jest przede wszystkim postać Sebastiana, któremu autor nadał znamienne cechy:

Miał duszę dziecka rozmiłowaną w pięknie Wiary i Boga, rozśpiewaną dźwiękami dzwonów, zasłuchaną w melodię Serafów. Takim go znał ksiądz Paweł od dawna, takim ukochał i wymarzył. Sebastian był jego ideałem, tą jedyną duszą bez skazy, której szukał, i wszystkie swe siły wyteżał, by ją utrzymać na śnieżnych wyżynach<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Głosy widzące w autorze *Demonu ruchu* gorszyciela rozbrzmiewały już w chwili opublikowania niektórych opowiadań w ówczesnej prasie. Jeden z krytyków, omawiając nowelę *W przedziale* (w której pojawia się motyw miłosnego trójkąta), określał ją jako: „dziwolaży i brutalne sensacje, których artyście świadomemu swoich celów przebaczyć nie można” — Z. Dębicki, *Demon ruchu*, „Kurjer Warszawski” 1920, nr 39, s. 6. Poruszenie wywołała także publikacja *Czadu*, zakończona interwencją prokuratora. Również dziś pojawiają się stanowiska, jakoby autor przelewał na papier frustracje nieudanego życia małżeńskiego lub rozpatrywał obsesyjne zainteresowanie seksualnością w ścisłym powiązaniu z gruźlicą, na którą cierpiał Grabiński; por. J. Janiuk, *Obraz gruźlicy na przełomie XIX i XX wieku w literaturze pięknej okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2010, s. 235.

<sup>14</sup> Grabiński myślał nad projektem zbioru opowiadań połączonych tematycznie motywem Erosa. Planowany tom miał nosić tytuł *Czad. Cykl płci i miłości*. Poza tytułowym opowiadaniem miały się w nim znaleźć: *Podzwonne, Projekcje, W domu Sary, Kochanka Szamoty, Zmora, Ksenia, Strych, Wąz, Dzieża*; por. J. Majewska, *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*, Wrocław 2018, s. 176–181.

<sup>15</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i chuć*, „Teksty” 1974, nr 2, s. 25–35.

<sup>16</sup> S. Grabiński, *Podzwonne*, [w:] *Maska śmierci. Opowieści niezwykle*, t. 2, wyb. i oprac. K. Bortnik, K.M. Choule, Przemysł 2010, s. 215.

Ksiądz, pragnąc uchronić swego przyjaciela (a może też samego siebie) przed zmazą, wymusza na nim obietnicę, iż jego życie będzie czyste. Hipostazą owej przysięgi jest rzeźba Michała Archanioła. Nie ma w tym przypadku, gdyż właśnie on znany jest w kulturze chrześcijańskiej jako wojownik i pogromca Szatana. W oczach Pawła miłość ziemską jest więc domeną demoniczną. Zdaniem Katarzyny Trzeciak, interpretującej opowiadanie Grabińskiego w duchu teorii freudowskich, postać księdza należy odczytywać jako figurę Ojca, który wykorzystując przysięgę, dokonuje jednocześnie symbolicznej kastracji Sebastiana<sup>17</sup>. Harmonijna więź, jaką tworzą dwaj bohaterowie, wyzbyta jest zatem jakiegokolwiek przejawu pierwiastka płciowości. Ten wkracza wraz z postacią kobiety. Tancerka Marta rozbudza w Sebastianie hamowany przez lata ogień żądy. Jak pisze Trzeciak: „Kobieta uwodzi pustym znakiem pożądania, pewną w nieskończoność odraczaną obietnicą rozkoszy, którą emanuje jej ciało. Fakt, że Marta jest tancerką, potęguje zarówno jej kobiecość, jak i pewną pustkę, której znaczącym jest jej ciało”<sup>18</sup>.

Erotyka, wdzierająca się gwałtem w życie Sebastiana, nie ma nic wspólnego z sakralizowaną przez romantyków „komunią dusz”. Opiera się jedynie na cielesności i pożądaniu. Marta występuje tu w roli kusicielki, która niszczy idealistyczną koncepcję Pawła. Jej sensualistyczne, niezwykle zmysłowe ruchy, w połączeniu z uwodzicielskim słowem, dokonują w umyśle Sebastiana swoistej wyrwy — młodzieniec staje pomiędzy pragnieniem zaspokojenia nienasyconych, rozbudzonych do granic chęci cielesnego posiadania a wiernością wobec złożonej przysięgi.

To znamienne, że bohaterką, która staje się dla Sebastiana przewodniczką w inicjacji, Grabiński czyni tancerkę. Taniec jest bowiem tą formą sztuki, która najbardziej akcentuje aspekt ludzkiej cielesności. Już starożytni doszli do wniosku, iż jego kwintesencję stanowi Eros<sup>19</sup>. Nie bez przyczyny jest on nieodłącznym elementem wszelakich orgii — zarówno antycznych bachanalii, jak i demonicznych sabatów. Herbert Spencer zjawisko tańczenia łączył ze wzmoczoną ilością sił

<sup>17</sup> Por. K. Trzeciak, *Figury pożądania, figury pisania w wybranych nowelach Stefana Grabińskiego*, Przemyśl 2012, s. 73.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 81.

<sup>19</sup> Rzymianin Lukian z Samosat w jednym ze swoich dialogów twierdził, iż taniec „zjawił się równocześnie z tą chwilą, w której powstał wszechświat i że źródłem tańca jest odwieczna miłość Eros” — *idem, Dialog o tańcu*, przeł. J.W. Reiss, Warszawa 1951, s. 15. Interesująca wydaje się również droga, jaką taniec przeszedł w tradycji chrześcijańskiej. Będąc pierwotnie ucieleśnieniem radości i miłości oraz uwielbienia Boga, powoli stawał się domeną grzechu i erotyki, zaś jego dominanta przesunęła się z *agape* w kierunku *eros*; por. K. Pawlus, *Taniec w dziele nowej ewangelizacji*, „Polonia Sacra” 2015, nr 2, s. 147–172; K. Wojciechowska, *Salome i inne tańczące hetero. Taniec boski czy szatański?*, „Więź” 2012, nr 8–9, s. 14–31. Również współczesne stanowisko Kościoła podkreśla erotyczne nacechowanie tańca. W szkicu wydanym przez Kongregację do spraw Sakramentów i Kultu Bożego czytamy, iż w kulturze zachodniej „taniec jest związany z miłością, rozrywką, *profanum*, z rozbudzeniem swoich zmysłów: taki taniec ogólnie rzecz biorąc nie jest czysty” — cyt. za: *Taniec w Liturgii — Kongregacja ds. Sakramentów i Kultu Bożego*, <http://sanctus.pl/index.php?grupa=66&podgrupa=516&doc=463> (dostęp: 17.03.2021).

witalnych, a kilka lat później Havelock Ellis otwarcie wskazywał na seksualną genę omawianej sztuki<sup>20</sup>. Grabiński dokonuje więc swoistej kumulacji erotyzmu, by inicjacja bohatera była jak najbardziej intensywna. Ponętna tancerka przywodzi na myśl Salome, która oczarowała Heroda również poprzez zmysłowy taniec. Podobnie zresztą jak jej biblijna poprzedniczka Marta przynosi swym działaniem zgubę — śmierć Pawła i szaleństwo Sebastiana to ofiara, jaką niesie z sobą wkroczenie na drogę erotyzmu.

Utwory Grabińskiego wypełnia korowód kobiet przepelnionych zwierzęcą wręcz lubieżnością. Z tego powodu krytycy często wskazują na mizoginizm autora, dla którego przedstawicielka płci pięknej to przede wszystkim wamp, *femme fatale*, uwodząca i trwoniąca męskie siły witalne. Bohaterki Grabińskiego mogą oczywiście nasuwać podobne skojarzenia. Najlepszym tego przykładem jest Sara Braga z opowiadania *W domu Sary* (1922), przedstawiana jako osobowość silna, zniewalająca wręcz swym pięknem fizycznym mężczyzn, z których wysysa (dosłownie) życiodajną energię. W takich też kategoriach rozpatruje tę postać Barbara Zwolińska, twierdząc, iż Sara jako „kobieta-wampir jest pożeraczem, który przepala truczną rozkładu organizm kochanka, okrutną modliszką, niszczącą swego partnera i już w momencie jego poddania wyszukującą nowego kochanka”<sup>21</sup>.

Należy jednak zauważyć, że każdej z tak zwanych fatalnych kochanek Grabińskiego jesteśmy w stanie przypisać figurę konkretnej istoty demonicznej. Sara Braga oraz Mafra z *Czarnej Wólki* (1924) przypominają wampiry, w opowiadaniu *Czad* (1919) mamy do czynienia z sukkubem, zaś tytułowa kochanka Szamoty ewokuje obraz Meduzy. Uwzględnienie tego faktu prowadzi do wniosku, iż autor *Podzwonnego* nie demonizował kobiety jako tej, która wykorzystuje płciowość przeciwko mężczyznom, ale raczej sam stosunek seksualny miał dla niego charakter destruktywny. Tak skonstruowane bohaterki są jedynie upostaciowieniem, personifikacją zgubnej i potężnej siły, jaką w swej istocie stanowi erotyka.

Zwolińska konstatuje, iż związki erotyczne przedstawione na kartach opowiadań Grabińskiego w dużej części oparte są na opozycji kat: demoniczna kochanka–ofiara: niewinny kochanek<sup>22</sup>. W toku przedstawionego właśnie wywodu teza ta nie daje się do końca utrzymać, bo o ile jest to relacja nierówna, o tyle jej uczestnikami nie są kobieta i mężczyzna, ale raczej człowiek i erotyka. Postać żeńska jest zazwyczaj obiektem, w którym kumulują się owe destruktywne siły. Nie jest to jednak regułą. Wielu mężczyzn nie wpisywałoby się w tak pojęty schemat, ponieważ oni również są przepojeni energią libidinalną. Przykładem mogą być opowiadania *Czad* oraz *Strych* (1930), w których bohater męski jest prowodyrem

<sup>20</sup> Por. R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988, s. 23–24, 28–29.

<sup>21</sup> B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe’go, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002, s. 144.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 136–137.

złubnego w skutkach zbliżenia. Nietrafione jest więc przypisywanie mizoginizmu utworom Grabińskiego, gdyż nie traktują one o płci konkretnej, ale raczej o płciowości<sup>23</sup>.

W opowiadaniach Grabińskiego erotyzm to niezgłębiona siła, która staje się przyczyną upadku człowieka. Akt seksualny jest wyrazem pierwotnej dzikości, nad którą słaba jednostka nie potrafi zapanować. Znamienne, że niemal w każdym opowiadaniu erotyka występuje konsekwentnie z demonizującą otoczką. Prawie nigdy nie jest dane czytelnikowi obcować z uczuciem będącym wynikiem ułagodzonej miłości kochanków; zawsze jest to rezultat szalejącego libido, obciążonego niekiedy czynnikami psychopatologicznym (Łunińska z *Przypadku* wykazuje skłonności do siderodromofilii, natomiast Kobierzycki z *Płomiennych godów* ma objawy pirolagnii<sup>24</sup>).

Podkreślaniu owej ciemnej strony erotyzmu służą również nawiązania demonologiczne, niekiedy zaś sceneria i topografia miejsca. Namiętność ogarniająca bohaterów Grabińskiego jest siłą zbyt potężną, by ktokolwiek mógł nad nią zapanować i ją uśmierzyć. Z tego względu erotyzm niesie z sobą każdorazowo jakąś formę zagłady: psychicznej lub fizycznej. Warto przywołać w tym miejscu myśl Georges'a Bataille'a, który rozpatrywał interesujące nas zjawisko w ścisłym związku z transgresją, konstatując, iż „wejście w obszar świadomego erotyzmu, praktykowanie czynności seksualnych bez zahamowań i ograniczeń wiąże się zawsze z koniecznością transgresji, przejścia pewnej drogi, wewnętrznego doświadczenia trwogi”<sup>25</sup>. Owa transgresja ma charakter szczególny, gdyż według autora *Historii oka* „ruch miłości, posunięty do ostatnich granic, jest ruchem śmiertelnym”<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Takim teoriom sprzyja zapewne klimat epoki, w której dorastał i tworzył Grabiński. Jednym z podstawowych wówczas wyobrażeń kobiety w literaturze i sztuce była *femme fatale*, modliszka przeżarta na wskroś lubieżnością i zepsuciem. Mizoginizm wspierały również pojawiające się ówczesnie dzieła naukowe, takie jak między innymi Paula J. Möbiusa *O umysłowym i moralnym niedorozwoju kobiety* (1900) czy Ottona Weiningera *Płeć i charakter* (1903).

<sup>24</sup> Oba terminy dotyczą zaburzeń preferencji seksualnych. Siderodromofilia to przypadłość, w której podmiot osiąga satysfakcję seksualną w wyniku spółkowania w pociągu. Podstawą do przypisania owej skłonności bohaterce opowiadania Grabińskiego są jej własne słowa — zapytana przez kochanka o miejsce spotkania kategoriycznie stwierdza: „W pociągu — zawsze tylko w pociągu” (por. *idem, Przypadek*, [w:] *idem, Utwory wybrane*, wstęp, wybór i komentarz A. Hutnikiewicz, t. 1. *Nowele*, Kraków 1980, s. 253). Z kolei w pirolagnii bodźcem staje się ogień. W przypadku Kobierzyckiego, bohatera *Płomiennych godów*, tylko ten żywioł jest w stanie obudzić w nim cielesne żądze. Warto podkreślić, iż przełom XIX i XX wieku to początki nowoczesnej seksuologii. Znamienne jest, iż rozwijała się ona pod dużym wpływem neurologii i psychiatrii, jednym zaś z jej fundamentów jest praca Richarda von Krafft-Ebinga *Psychopathia sexualis* (1886), będąca katalogiem różnych dewiacji. Badacz podkreślał, że życie płciowe może być niezwykle silnym bodźcem i popychać człowieka do najcięższych zbrodni; por. K. Imieliński, *Seksjatria. Psychofizjologia seksualna*, Warszawa 1990, s. 109–128.

<sup>25</sup> M. Dąbrowski, *Tylko seks? Antropologia erotyzmu od Sade'a do Houellebecqa*, Warszawa 2018, s. 32.

<sup>26</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 46.

Ścisły związek aktu seksualnego ze śmiercią ukazuje w swoich opowiadaniach Grabiński. Bohaterowie, którzy wpadli w sidła lubieżności, zawsze doznają doświadczenia w jakiś sposób destrukcyjnego — seks prowadzi bohaterów Grabińskiego do szaleństwa (*Podzwonne*), choroby (*Czarna Wólka*) czy unicestwienia (*W domu Sary, Strych*). Należy podkreślić z całą stanowczością, że ów erotyzm jest charakteryzowany jako siła nie tylko demoniczna, ale również całkowicie autonomiczna w stosunku do człowieka, który *de facto* znajduje się na jej usługach. Sfera tak znamienita dla ludzkiego życia, mimo obwarowania licznymi zakazami i obłożenia zjawiskiem tabu, wyślizguje się próbie totalnego podporządkowania. Świadczy to tylko o jej potędze.

## Ligotti: człowiek wobec rzeczywistości

Bohaterowie pojawiający się na kartach opowiadań Thomasa Ligottiego to postacie nad wyraz charakterystyczne. Zazwyczaj czytelnik ma do czynienia z osobnikami, których cechuje ogólna bezsilność, daleko posunięte rozbicie i specyficzny marazm. Często sprawiają wrażenie stłamszonych, wydają się stapać po krawędzi swojej egzystencji. Niejednokrotnie są to bohaterowie neurotyczni, cierpiący na różnego rodzaju schorzenia, natury nie tylko psychicznej, lecz także fizycznej (często pojawia się motyw problemów o podłożu gastrycznym, z którymi zмага się sam autor; jest on obecny między innymi w opowiadaniu *Cień, ciemność* — *The Shadow, the Darkness*, 1999; wyd. pol. 2001).

Czytając opowiadania Ligottiego, ma się usilne wrażenie, że pisarz powołuje do istnienia świat, w którym niemożliwością jest spotkanie człowieka szczęśliwego. Rzeczywistość jest bowiem zredukowana do trzech zasad, o których wspomina jeden z bohaterów *Bungalowu* (*The Bungalow House*, 1995; wyd. pol. 2014): „pierwszej, że nie ma dokąd pójść; drugiej, że nie ma nic, co można uczynić; i trzeciej, że nie ma nikogo, kogo można by poznać”<sup>27</sup>. Jediną prawdą staje się nicość, w obliczu której wszystko jawi się bezsensownym.

Koszmarność życia, na jakiej skupia się w swoich opowiadaniach Ligotti, wynika przede wszystkim z nieposiadania wolności przez jednostkę. Bohaterowie wykreowani przez pisarza funkcjonują jako obiekty całkowicie uzależnione od bliżej niepoznawalnych sił. Co ciekawe, to ciemne objawienie odbywa się najczęściej podczas ataku chorobliwego bólu, co podkreśla okropność poznawanych rewelacji. Najpełniejszą treść, jaka wynika z owych iluminacji, autor prezentuje w opowiadaniu stanowiącym domknięcie zbioru *Teatro Grottesco* (2006; wyd. pol. 2014) — *Cień, ciemność*. Jego bohater, Reiner Grossvogel, to ekscentryczny artysta, który pewnego dnia dostaje silnego ataku bólu brzucha. Doświadczenie to jest dla niego uwerturą do mającego spłynąć niebawem objawienia, które prezentuje następująco:

<sup>27</sup> T. Ligotti, *Bungalow*, przeł. W. Gunia, [w:] *idem, Teatro Grottesco*, Warszawa 2014, s. 200.

Jednak gdy wyładowałem na podłodze, a następnie w szpitalu, i doświadczyłem ekstremalnego bólu brzucha, uzmysłowiłem sobie, że tak naprawdę nie mam żadnego umysłu, żadnej wyobraźni, które mógłbym wykorzystać; że nie ma nic, co mógłbym nazwać duszą lub osobowością — wszystko to bezsens i urojenia. U szczytu ciężkiej, gastrycznej niedoli zdałem sobie sprawę, że jedyną rzeczą, która naprawdę istnieje, jest moje dużych rozmiarów ciało. I zdałem sobie również sprawę z tego, że jedyne, co moje ciało może robić, to pracować w bólu, i jedyne, kim może być, to nie artystą czy twórcą, lecz wyłącznie ciałem, systemem tkanek, kości i tak dalej<sup>28</sup>.

Prawdą wyłaniającą się z przywołanej przemowy jest przede wszystkim obalenie mitu osobowości, istnienia innego niż fizyczne. Ligotti w jednoznaczny sposób kwalifikuje ją jako iluzję. Nie ma tu miejsca na żadne konkretne indywiduum, „ja” jako jednostkę, gdyż coś takiego w ogóle nie istnieje. Człowiek zostaje sprowadzony do konkretnej ilości mięsa i kości. Wszelkiego rodzaju elementy wykraczające poza sferę somatyczną i odnoszące się raczej do szeroko pojętej duchowości, jak jaźń czy osobowość, są fantazmatem wytworzonym przez ludzi, aby w ten sposób uczynić egzystencję bardziej znośną. Podążając tym tokiem myślenia, należy stwierdzić, iż dusza, rodzina, naród czy bóg to piękne mity, potrzebne ludzkości do stworzenia możliwej do przyjęcia narracji, a także uwznioślenia i nadania znaczenia bezwartościowej w gruncie rzeczy egzystencji.

Odwołując się do eseju *Ostatni Mesjasz* (*Den sidste Messias*, 1933; wyd. pol. 2013) Petera Wessela Zapffego, który znacząco wpłynął na światopogląd autora *Teatro Grottesco*, opisany mechanizm można określić jako „zakotwiczenie”<sup>29</sup>. Ludzie, chcąc stworzyć sobie namiastkę poczucia stałości w życiu, odwołują się do różnych idei, z których tworzą rodzaj muru, mającego upewnić ich w poczuciu bezpieczeństwa.

W uniwersum wykreowanym przez Ligottiego światem rządzi wszechobecna i wszechpotężna siła, która niekiedy objawia się jako tajemnicza ciemność. W jej posiadaniu znajdują się wszystkie byty, ponieważ to ona napędza wszelką egzystencję, sprowadzając ją w ostateczności do czystego biologizmu. Jednocześnie tylko owej sile można przypisać status realności, gdyż swoją wszechwładnością wyklucza możliwość istnienia opartego na kryterium wolności:

Istniała jedynie ta pożerająca wszystko, wciąż rozprzestrzeniająca ciemność, której jedynym i ostatecznym celem jest nieustanne, jak najbardziej efektywne trwanie w świecie, w którym nie istnieje nic, co mogłoby kiedykolwiek mieć nadzieje na bycie czymkolwiek innym niż to, czego ona potrzebuje do rozwoju... aż wszystko zostanie przez nie wchłonięte i pozostanie tylko ona sama — nieskończone ciało ciemności aktywujące się bezustannie, sprawne i osiąga-  
jące sukces w karmieniu się sobą w ostatecznej, najgłębszej otchłani istnienia<sup>30</sup>.

Człowiek w prozie Ligottiego zostaje sprowadzony do roli żywiciela, który staje się terenem żerowania ślepej siły. Nieczuła na jakiegokolwiek względy natury

<sup>28</sup> T. Ligotti, *Cień, ciemność*, przeł. W. Gunia, [w:] *idem, Teatro Grottesco*, s. 234.

<sup>29</sup> P.W. Zapffe, *Ostatni Mesjasz*, przeł. A.K. Trzeciak, „Analiza i Egzystencja” 2013, nr 21, s. 11–14.

<sup>30</sup> T. Ligotti, *Cień, ciemność*, s. 251–252.

moralnej, wykorzystuje ona ludzi dla własnych celów, z których zasadniczym jest samo trwanie. Przedstawiciel rodzaju *homo* jest jej potrzebny tylko do przedłużenia gatunku i dostarczenia kolejnej rzeszy posłusznych żywicieli. Jedynym istnieniem jest byt biologiczny, sprowadzający się do ulegania podstawowym popędom. Wszelka kultura jest więc wymyślonym przez ludzkość polem działania, które nadając jej miano istot wyższych, zdolnych do zachwytu nad światem sztuki itd., jednocześnie maskuje rzeczywistą marność owych istot. Człowiek, mający się ideą samostanowienia o sobie, jest w rzeczywistości całkowicie uzależniony od bezsensownej siły i realizuje jej pragnienia, będąc zarazem przekonany, iż są one jego własne:

Nasze ciała to zaledwie manifestacja tej energii, tej aktywującej siły, która wprawia w ruch wszelkie obiekty, wszelkie ciała tego świata, umożliwiając im istnienie w obecnej formie. Ta aktywująca siła jest czymś jak cień, który znajduje się nie na zewnątrz wszelkich ciał tego świata, ale wewnątrz wszystkiego, wszystko ogarniając — jest czymś jak poruszająca wszystko ciemność, która sama w sobie nie składa się z materii, ale porusza wszystkie obiekty tego świata, również te, które nazywamy naszymi ciałami<sup>31</sup>.

Wizja człowieka, jaką prezentuje Ligotti, zbliża się do filozofii postmodernistycznej. Zgodnie z nią jednostka „nie jest autonomicznym, wolnym podmiotem własnych decyzji, gdyż podlega [...] nieświadomym nigdy do końca, przemożnym i niekontrolowanym wpływom, zależnościom i uwarunkowaniom”<sup>32</sup>.

Stałym leitmotiwem opowiadań z tomu *Teatro Grottesco* jest figura kukiełki, lalki, pojawiająca się w różnych kontekstach. Marionetka jest idealną metaforą człowieka, który jest pozbawiony jakiegokolwiek inwencji własnej. Ludzie są tylko laleczkami w rękach irracjonalnych, dających się poznać jedynie wybranym sił, czyniących zeń posłuszne automaty. Ligotti sięga tutaj po odwieczny topos *theatrum mundi*. Jego realizacja jest jednak bardziej nihilistyczna, gdyż brakuje tu nadrzędnej instancji, jakiejś manifestacji transcendencji, która byłaby w stanie nadać całości jawny bądź ukryty sens. Uniwersum wykreowanym w tomie opowiadań *Teatro Grottesco* rządzi chaos, podkreślany na każdym kroku przez poetykę turpizmu. Człowiek jest zaledwie formą, która w całości wypełniona jest przez ciemność. Mimo to mami się ideą o własnej świadomości, nie zdając sobie sprawy z jej iluzoryczności. Do tej prawdy dochodzi w wyniku objawień przywoływany wcześniej Grossvogel, kiedy decyduje się na rezygnację z własnej osobowości, którą rozpoznał jako twór fałszywy. Proces ten jest misternym odwróceniem gnostyckiej idei, w której to materię ukazywano jako więzienie dla ducha. Ligotti realizuje ów motyw *a rebours*: musi umrzeć złudzenie ducha, by narodziło się ciało.

Największym problemem bohaterów amerykańskiego pisarza jest to, iż nie mają dokąd uciec. Żyjąc w absurdalnej rzeczywistości, dochodzą do wniosku, że cały świat funkcjonuje na tożsamyh zasadach, co uniemożliwia jakiegokolwiek

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 235; wyr. oryg.

<sup>32</sup> A. Bronk, *Krajobraz postmodernistyczny*, „Ethos” 1996, nr 1–2, s. 96.



praktyki eskapistyczne. Wymowne okazuje się, iż bohater *Zarządcy miasta* (*The Town Manager*, 2003; wyd. pol. 2014), uciekając przed tytułowym urzędnikiem, zastanawia się nad samobójstwem. Co znamienne, ostatecznie od tego kroku odwołuje go tajemniczy mężczyzna proponujący mu posadę zarządcy. Historia zatacza ironiczne koło: człowiek uciekający od rządzących nim sił finalnie sam oddaje się w ich ręce. Sytuacja ta jest przykładem postmodernistycznej koncepcji bezcelowego „kręcenia się w kółko”<sup>33</sup>.

Niezdecydowanie się bohatera na samobójczą śmierć jest w tym wypadku symboliczne, dobitnie bowiem podkreśla całkowity brak wolnej woli. Samodzielne pozbawienie się życia przez znaczną część myślicieli było postrzegane jako akt, w którym najlepiej realizuje się idea wolności. Takie stanowisko zajmowali częstokroć przedstawiciele filozofii stoickiej. Aspekt wolicjonalny w swoich rozważaniach suicydologicznych podkreślali kolejni myśliciele, poczynając od Davida Hume’a, przez Friedricha Nietzschego, na przedstawicielach dwudziestowiecznego egzystencjalizmu ateistycznego kończąc (między innymi Jean-Paul Sartre). Prawo do zakończenia żywota w danym momencie przysługuje człowiekowi naturalnie, tak samo jak prawo do życia. Jak pisze Adam Świeżyński: „Samobójstwo stanowi zatem albo ostateczny, albo najdoskonalszy akt wolności”<sup>34</sup>. Tego podstawowego prawa pozbawieni są jednak bohaterowie opowiadań Ligottiego. Uzależnieni od wyższych sił, nie posiadają umiejętności subiektywnego decydowania. Samobójstwo jako ostateczny akt wolności nie dochodzi do skutku, gdyż nie ma podmiotu samostanowiącego o sobie, a jedynie pozbawiona woli marionetka.

## Podsumowanie

Mimo odmiennego prowadzenia linii fabularnej i akcentowania różnych aspektów Lovecraft, Garbiński i Ligotti skupiają się na momencie rozpoznania prawdy przez człowieka. Bohaterowie, dostępując swoistego rozszerzenia świadomości, zyskują poczucie swojej absolutnej nieistotności. Dla każdego z nich jest to doświadczenie graniczne, po którym następuje całkowite przewartościowanie światopoglądów oraz redefinicja człowieczeństwa. Poznanie prawdy przez każdego z autorów ukazywane jest jako rodzaj iluminacji negatywnej, ciemnej. Specyficzna inicjacja, jaką przechodzą bohaterowie poszczególnych opowiadań, czyni z każdego z nich przywołanego na początku *homo victus* — człowieka pokonanego. Przejawia się to w niemożności funkcjonowania, jakie charakterystyczne było dla okresu przedinicjacyjnego. Odkrycie pełnego wymiaru rzeczy-

<sup>33</sup> J. Breczko, *Postmodernizm a kondycja duchowa człowieka*, „Kwartalnik Filozoficzny” 41, 2013, z. 3, s. 105.

<sup>34</sup> A. Świeżyński, „Śmierć z wyboru” — *filozoficzny aspekt samobójstwa*, „Studia Philosophiae Christianae” 2002, nr 38, s. 90.

wistości jest doświadczeniem tak traumatycznym, iż niejednokrotnie prowadzi do samobójstwa lub trwałego uszczerbku na zdrowiu psychicznym. *Homo victus* staje w sytuacji, w której cały dotychczas wyznawany światopogląd popada w ruinę, wszelkie zaś ideały, które nadawały jego życiu poczucie sensu i celowości, oraz autorytety zostają brutalnie zrzucone z piedestałów. Jedynym, co go wypełnia, jest dojmujące uczucie własnej nieistotności i bezsensowności dalszej egzystencji. Mały i samotny człowiek, otoczony przez wrogie siły, których zrozumienie jest rzeczą niemożliwą, nie jest w stanie w jakikolwiek sposób się od nich uwolnić, nie wspominając o ich pokonaniu. Wszelkie instrumenty, jakimi może poszczycić się rasa ludzka, jak rozum, cywilizacja czy religia, zostają wykpięte jako nic znaczące, iluzoryczne bajania. To nihilistyczne w swym wydźwięku odebranie wartościom znaczenia jest wymownym gestem, ponieważ odbiera człowiekowi poczucie sensowności istnienia. Mimo iż nie może odnaleźć sensu w otaczającej go rzeczywistości, sam również nie jest w stanie go jej nadać. W rezultacie człowiek zostaje zmuszony do egzystowania w świecie, na który i tak nie ma znaczącego wpływu.

## Bibliografia

### Teksty

- Grabiński S., *Czad*, [w:] *idem*, *Utwory wybrane*, wstęp, wybór i komentarz A. Hutnikiewicz, t. 1. *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 561–571.
- Grabiński S., *Czarna Wółka*, [w:] *idem*, *Znaki niesamowite*, C&T, Toruń 2018, s. 212–227.
- Grabiński S., *Kochanka Szamoty (Kartki ze znalezionej pamiątki)*, [w:] *idem*, *Utwory wybrane*, wstęp, wybór i komentarz A. Hutnikiewicz, t. 1. *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 391–407.
- Grabiński S., *Plomienne gody*, [w:] *idem*, *Utwory wybrane*, wstęp, wybór i komentarz A. Hutnikiewicz, t. 1. *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 376–388.
- Grabiński S., *Podzwonne*, [w:] *Maska śmierci. Opowieści niezwykle*, t. 2, wyb. i oprac. K. Bortnik, K.M. Choule, Kabort, Przemyśl 2010.
- Grabiński S., *Przypadek*, [w:] *idem*, *Utwory wybrane*, wstęp, wybór i komentarz A. Hutnikiewicz, t. 1. *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 522–542.
- Grabiński S., *Strych*, [w:] *Demony perwersji. Opowieści niezwykle*, wyb. i oprac. K. Bortnik, K.M. Choule, Kabort, Przemyśl 2011.
- Grabiński S., *W domu Sary*, [w:] *idem*, *Utwory wybrane*, wstęp, wybór i komentarz A. Hutnikiewicz, t. 1. *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 408–431.
- Ligotti T., *Bungalow*, przeł. W. Gunia, [w:] *idem*, *Teatro Grottesco*, Okultura, Warszawa 2014, s. 191–209.
- Ligotti T., *Cień, ciemność*, przeł. W. Gunia, [w:] *idem*, *Teatro Grottesco*, Okultura, Warszawa 2014, s. 223–252.
- Ligotti T., *Zarządca Miasta*, przeł. M. Kopacz, [w:] *idem*, *Teatro Grottesco*, Okultura, Warszawa 2014, s. 47–58.
- Lovecraft H.P., *Cień spoza czasu*, [w:] *idem*, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2012, s. 651–728.
- Lovecraft H.P., *Z zaświatów*, [w:] *idem*, *Nienazwane*, przeł. K. Maciejczyk, C&T, Toruń 2017, s. 35–43.

- Lovecraft H.P., *Zew Cthulhu*, [w:] *idem, Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2012, s. 89–127.
- Lovecraft H.P., *Zgroza w Dunwich*, [w:] *idem, Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2012, s. 313–363.

## Opracowania

- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Breczko J., *Postmodernizm a kondycja duchowa człowieka*, „Kwartalnik Filozoficzny” 41, 2013, z. 3, s. 101–107.
- Bronk A., *Krajobraz postmodernistyczny*, „Ethos” 1996, nr 1–2, s. 79–100.
- Dąbrowski M., *Tylko seks? Antropologia erotyzmu od Sade’a do Houellebecq’a*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Dębicki Z., *Demon ruchu*, „Kurjer Warszawski” 1920, nr 39, s. 5–6.
- Grabiński S., *O fantastyce i metafantastyce. Fragment szkicu*, [w:] *Po drugiej stronie. Weird fiction po polsku*, red. S. Żuławski, Agharta, Kraków 2013, s. 357–363.
- Imieliński K., *Seksiatrya. Psychofizjologia seksualna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
- Janiuk J., *Obraz gruźlicy na przełomie XIX i XX wieku w literaturze pięknej okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2010.
- Joshi S.T., *H.P. Lovecraft. Biografia*, przeł. M. Kopacz, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Joshi S.T., *The Weird Tale*, Wildside Press, Holicong, PA 2003.
- Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.
- Lovecraft H.P., *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, przeł. M. Płaza, [w:] *idem, Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, Vesper, Poznań 2016, s. 493–579.
- Lukian z Samosat, *Dialog o tańcu*, przeł. J.W. Reiss, Ministerstwo Szkół Wyższych i Nauki, Warszawa 1951.
- Majewska J., *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*, Ossolineum, Wrocław 2018.
- Niezgoda T., *Bycie-w-prawdzie jako bycie-wobec-nicości w prozie Howarda Phillipsa Lovecrafta i Thomasa Ligottiego*, [w:] *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy FactaFicta, Kraków 2016, s. 68–85.
- Pawlus K., *Taniec w dziele nowej ewangelizacji*, „Polonia Sacra” 2015, nr 2, s. 147–172.
- Płaza M., *W przeddzień potwornego zmartwychwstania*, [w:] H.P. Lovecraft, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2012, s. 761–792.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Schopenhauer i чуć*, „Teksty” 1974, nr 2, s. 25–35.
- Świerzyński A., „Śmierć z wyboru” — *filozoficzny aspekt samobójstwa*, „Studia Philosophiae Christianae” 2002, nr 38, s. 82–98.
- Taniec w Liturgii — Kongregacja ds. Sakramentów i Kultu Bożego*, <http://sanctus.pl/index.php?grupa=66&podgrupa=516&doc=463>.
- Trzeciak K., *Figury pożądania, figury pisania w wybranych nowelach Stefana Grabińskiego*, Wydawnictwo Naukowe Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Przemyśl 2012.
- Wojciechowska K., *Salome i inne tańczące hetery. Taniec boski czy szatański?*, „Więź” 2012, nr 8–9, s. 14–31.
- Zapffe P.W., *Ostatni Mesjasz*, przeł. A.K. Trzeciak, „Analiza i Egzystencja” 2013, nr 21, s. 5–19.
- Zwolińska B., *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe’a*, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002.

## **A Human — That Sounds... Wretched: The Pessimistic Anthropology of Weird Fiction**

### Summary

The article is focused on discussing the anthropological dimension of weird fiction. This type of literature presents the characteristic picture of a man which the author defines as *homo victus*. The pessimism and the vanity of existence are typical elements of weird fiction poetics. The authors often structure their writing in such a way so that the characters, when confronted with the uncanny nature of the world, can understand their insignificance and fragility. With the aim of advocating this thesis, stories of three remarkable authors who wrote in this convention will be discussed: Howard Phillips Lovecraft, Stefan Grabiński, and Thomas Ligotti.

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

## **Splątane gałęzie Drzewa Opowieści. Struktury baśniowe w *Berenie i Lúthien* J.R.R. Tolkiena**

**Słowa kluczowe:** baśń, baśń ludowa, klasyfikacja Aarne-Thompsona-Uthera, Władimir Propp, J.R.R. Tolkien

**Keywords:** fairy tale, folktale, Aarne-Thompson-Uther Index, Vladimir Propp, J.R.R. Tolkien

Aktualizacja konwencji baśniowej, tak typowa dla poetyki literatury fantastycznej, znalazła szczególne miejsce w dziełach J.R.R. Tolkiena, często określanych jako nowoczesna baśń literacka<sup>1</sup>. Historia Berena i Lúthien jest jednym z najstarszych i najistotniejszych komponentów<sup>2</sup> w tolkienowskim legendarium.

<sup>1</sup> S. Rahn, *J.R.R. Tolkien*, [w:] *The Oxford Companion to Fairy Tale. The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern*, red. J. Zipes, Oxford 2000, s. 525–526.

<sup>2</sup> W liście do syna Christophera z 11 lipca 1972 roku Tolkien nazwał *Berena i Lúthien* „główną częścią *Silmarillionu*” (J.R.R. Tolkien, *Listy*, wyb. i oprac. H. Carpenter, przeł. A. Sylwanowicz, Warszawa 2010, s. 684). W tym samym liście Tolkien wyznaje, że pierwszym źródłem *Berena i Lúthien* był jego zachwyty pięknem narzeczonej tańczącej na polanie podczas ich wspólnego odpoczynku w lesie. Taka analogia znajduje potwierdzenie w fakcie, że pisarz polecił wyręczyć na płycie nagrobnej żony imię Lúthien (*ibidem*, s. 683). W dalszej części szkicu tytuł *Beren i Lúthien* oznacza kompilację tekstów wydaną przez Ch. Tolkiena (*Beren and Lúthien*, 2017; wyd. pol. 2017), a „Beren i Lúthien” samą opowieść, rozwijaną i modyfikowaną w latach 1917–1937. Historię Berena i Lúthien poruszają cztery, różnej długości, teksty narracyjne (*Opowieść o Timíviel*, *Sketch of the Mythology*, *Quenta Noldorinwa* i *Quenta Silmarillion*), poemat epicki (*Ballada o Leithian*) i trzy teksty rocznikarskie (*The Earliest Annals of Beleriand*, *The Later Annals of Beleriand*, *Grey Annals*), rozproszone po różnych tomach „The History of Middle-Earth”. Tu opieram się głównie na *Quenta Silmarillion* z 1937 roku, który stał się podstawą odpowiedniego rozdziału *Silmarillionu*. Szczegółowa geneza ostatecznie opublikowanego tekstu zob. D.Ch. Kane, *Arda Reconstructed. Creation of the Published Silmarillion*, Bethlehem 2011, s. 173–181. Na polskim gruncie analizę

Baśń jest w niej nierozzerwalnie spleciona z mitem, a cały utwór jest naznaczony głęboką świadomością własnej literackości<sup>3</sup>. Wyprawa po Silmaril jawi się jako katabaza, zejście do świata umarłych, topos wspólny dla mitologii wielu ludów indoeuropejskich<sup>4</sup>. Wiele motywów pochodzi z mitologii greckiej<sup>5</sup>, nordyckiej<sup>6</sup>, celtyckiej<sup>7</sup> i fińskiej<sup>8</sup>. Jednocześnie postać Lúthien — za sprawą jej wyrzeczenia,

---

relacji między poszczególnymi tekstami przeprowadził Jakub Z. Lichański, *Opowiadania o... krąwędzi epok i czasów Johna Ronalda Reuela Tolkiena, czyli Metafizyka, powieść, fantazja*, Warszawa 2003, s. 52–82.

<sup>3</sup> A. Slack, *Moving Mandos: The Dynamics of Subcreation in "Of Beren and Lúthien"*, [w:] *The Silmarillion. Thirty Years On*, red. A. Turner, Zollikofen 2007, s. 59–80, 67–75. Autorka uznaje, że „Beren i Lúthien” jest „opowieścią archetypową” dla *Silmarillionu*, gdyż tu najlepiej realizuje się Tolkienowska koncepcja twórczości literackiej jako wtórnej kreacji. Cechy literackie utworu, przede wszystkim metatekstualność, korespondują z motywami fabularnymi, na przykład pojedynkiem na pieśni. Tę specyfikę zauważył już C.S. Lewis, który komentował *Balladę o Leithian* (J.R.R. Tolkien, *The Lays of Beleriand*, „The History of Middle-Earth”, t. 1, London 2002) nie jak utwór w całości wymyślony i spisany przez jednego autora, ale jak anonimowe dzieło, narastające w ciągu lat i zachowane w wielu różnych rękopisach, kreując również fikcyjnych badaczy i „przyczajając” ich rzekome obserwacje.

<sup>4</sup> R.C. West, *Real-World Myth in a Secondary World: Mythological Aspects in the Story of Beren and Lúthien*, [w:] *Tolkien the Medievalist*, red. J. Chance, London-New York 2003, s. 267. Badacz dostrzega w Lúthien podobieństwo do Ishtar. Katabaza występuje również w licznych mitach greckich i rzymskich, między innymi w opowieści o Psyche (istnieją podobieństwa między postaciami Lúthien i Psyche: niezwykła uroda i wyprawa do piekieł w celu zdobycia bezcennego klejnotu) oraz o Orfeuszu i Eurydyce. Lúthien, podobnie jak Orfeusz, śpiewa pieśń władcy świata podziemnego, aby móc połączyć się z ukochanym; zob. E.A. Whittingham, *The Evolution of Tolkien's Mythology. A Study of the History of Middle-Earth*, Jefferson, NC-London 2007, s. 124.

<sup>5</sup> Badacze odnajdują między innymi echa opowieści o Piramidzie i Tysie; zob. J. Stevens, *From Catastrophe to Eucatastrophe. J.R.R. Tolkien's Transformation of Ovid's Mythic Pyramus and Thisbe into Beren and Lúthien*, [w:] *Tolkien and the Invention of Myth: A Reader*, red. J. Chance, Lexington 2004, s. 119–132.

<sup>6</sup> Demoniczny wilk Karharoth pożerający Silmaril przypomina znanego z *Eddy Starszej* wilka Sköllla pożerającego słońce. Również przemiana człowieka w zwierzę odbywa się na sposób bliski mitom skandynawskim, zwłaszcza *Sadze rodu Volsungów*.

<sup>7</sup> D. Fimi, *Tolkien's "Celtic" type of legends: Merging Traditions*, „Tolkien Studies” 2007, nr 4, s. 51–71. Z kręgu celtyckiego pochodzi motyw małżeństwa śmiertelnego mężczyzny i kobiety z zaczarowanego ludu (H.N. Gibson, *The Human-Fairy Marriage*, „Folklore” 66, 1955, z. 7, s. 357–360). Rozpowszechniony był on również w literaturze średnioangielskiej i tę niektórzy badacze wskazują jako bezpośrednie źródło „Berena i Lúthien”, zwłaszcza poematy *Sir Orfeo* (T. Honegger, *Fantasy, Escape, Recovery, and Consolation in Sir Orfeo: The Medieval Foundations of Tolkienian Fantasy*, „Tolkien Studies” 2010, nr 7, s. 117–136) i *Sir Launfal* (E. Solopova, *Middle English*, [w:] *A Companion to J.R.R. Tolkien*, red. S. Lee, Hoboken 2014, s. 230–243, s. 238). Motyw był rozwijany literacko we wczesnej literaturze fantastycznej, przede wszystkim w *Córce króla Elfów* (*The King of the Elfland's Daughter*, 1924; wyd. pol. 2009). Warto także wskazać inspirację szkocką balladą o Tam Linie (*The English and Scottish Popular Ballads*, red. F.J. Child, t. 1, cz. 2, Cambridge 2014, s. 335–358).

<sup>8</sup> Z *Kalevali* pochodzi motyw walki, w której bronią są pieśni (zob. E. Lönnrot, *Kalevala*, przeł. J. Litwiniuk, Warszawa 1998, s. 37–52). Tolkien inspirował się *Kalevalą* wielokrotnie (zob.

rezygnacji z nieśmiertelności i życia w rajskim ogrodzie — przejawia wyraźne cechy chrystologiczne, a opowieść nabiera rysu odkupieńczego<sup>9</sup>.

Choć w „Berenie i Lúthien” można doszukiwać się ech poszczególnych baśni (takich jak *Rozpunka* czy, nieco mniej wyraźnie, *Diabeł o trzech złotych włosach*), to jednak nie sposób rozpatrywać opowieści czy nawet jej fragmentów w kategoriach pastiszu konkretnego utworu. Analiza ujawnia natomiast liczne struktury fabularne, topoty i funkcje postaci. Posłużę się przede wszystkim dwoma dziełami, fundamentalnymi dla strukturalnej analizy baśni: *The Types of International Folktales* Antiego Arnego i Stitha Thompsona, zmodyfikowanym przez Hansa-Jörga Uthera (2011; dalej: ATU) oraz *Morfologią bajki magicznej* Władimira Proppa (*Морфология сказки*, 1928; wyd. pol. 2011).

Główną oś fabuły „Berena i Lúthien”, niezależnie od analizowanej wersji, można sprowadzić do schematu: biedak prosi o rękę królowny, a żeby ją otrzymać, musi wypełnić pozornie niemożliwe do zrealizowania zadanie. Wątek ten zdradza wyraźne pokrewieństwo z grupą baśni oznaczonych w ATU numerami 460–499 („Supernatural Tasks”), w szczególności z motywem 461 („Three Hairs of the Devil”), dla którego utworem wzorcowym jest baśń Wilhelma i Jacoba Grimmów *Diabeł o trzech złotych włosach*<sup>10</sup>.

Status społeczny dwojga głównych bohaterów jest rażąco nierówny: Lúthien jest dziedziczką potężnego króla, a Beren wygnańcem bez rodziny i jakiegokolwiek własności. Jednakże jego zjawienie się na królewskim dworze nie jest zupełnie przypadkowe, gdyż zgodnie ze schematem baśni typu 461 królowi zostaje przepowiedziane przybycie niechcianego zalotnika<sup>11</sup>. Tak jak król z *Diabła o trzech*

V. Flieger, *Green Suns and Faëry. Tolkien's Road to Fairy Tale*, Kent, OH 2012, s. 179–201; A.C. Petty, *Identifying England's Lönnrot*, „Tolkien Studies” 2004, nr 1, s. 69–84).

<sup>9</sup> P.E. Kerry, *Introduction. A Historiography of Christian Approaches to Tolkien's The Lord of the Rings*, [w:] *The Ring and the Cross. Christianity and The Lord of the Rings*, red. P.E. Kerry, Plymouth 2011, s. 17–55, 45. Postaci Berena i Lúthien sugerują dychotomię człowieczeństwa i bóstwa, a ich związek, okupiony uniżeniem Lúthien, jej swoistą „degradacją ontologiczną”, staje się źródłem nadziei i odnowy. Marta Kładź-Kocot (*Dwa bieguny mitopoetyki. Archetypowe narracje w twórczości Johna Ronalda Reuela Tolkiena i Stanisława Lema*, Bydgoszcz 2012, s. 226–227) zauważa ponadto podobieństwo Lúthien do niebiańskiej, przebóstwionej Beatrycze, a wyprawy po Silmaril do przeprawy przez dantejskie piekło.

<sup>10</sup> Takie żądanie ojca dziewczyny nie jest motywem charakterystycznym jedynie dla baśni, pojawia się również w mitach, między innymi w walijskim micie o Culhwchcie, który by otrzymać rękę pięknej Olwen, musi wypełnić niemal 40 trudnych zadań. Podobieństwa do „Berena i Lúthien” sięgają dalej — także tu bohater otrzymuje pomoc króla oraz psa (R.C. West, *op. cit.*, s. 264), a wypełnienie zadań jest bezpośrednio przyczyną śmierci ojca dziewczyny.

<sup>11</sup> J.R.R. Tolkien, *Silmarillion*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1985, s. 173: „Jeden z ludzi, i to z rodu Beora, przyjdzie tutaj, a Obręcz Meliany nie zatrzyma go, gdyż przyśle go los silniejszy od moich czarów, a pieśni, które będą opiewały jego przyjście, przetrwają nawet wówczas, gdy zmieni się wszystko w Śródziemiu”. Przepowiednia ta nie jest tak konkretna jak proroctwa baśniowe, aby nie nadać fabule zabarwienia deterministycznego i nie osłabić czynnika wolnej woli bohaterów. Verlyn Flieger uważa, że element napięcia między całkowicie wolną wolą jednej z postaci (w tym przypadku Lúthien) a częściowo kierowanymi przez przeznaczenie działaniami drugiego

*złoty ch włosach* czy baron z baśni Josepha Jacobsa *Ryba i pierścień* (*English Fairy Tales*, 1890; wyd. pol. 1963) Thingol podejmuje działania, aby zapobiec spełnieniu się proroctwa, lecz okazują się one zupełnie nieskuteczne. Odnajdujemy tu także echa baśni o królu lub królowej, którzy nie chcą wydać córki za żadnego z możliwych zalotników, na skutek czego zostaje ona zmuszona do poślubienia biedaka (por. *Sześciu zdobędzie cały świat*, *Świnka morska* Grimmów).

Beren otrzymuje typowo baśniowe zadanie — przyniesienie klejnotu z korony władcy ciemności. Celem osoby wyrażającej takie życzenie jest zniechęcenie zalotnika lub posłanie go na śmierć, a nie uzyskanie żądanej rzeczy. W „Berenie i Lúthien” zadanie nie jest jednak całkowicie pozbawione autonomicznego sensu (jak osuszenie jeziora czy zjedzenie ogromnej liczby wołów). Charakter poszukiwanego przedmiotu — Silmarile są opisane jako źródło światła i nadzieja na odzyskanie zaburzonego porządku świata — upodabnia fabułę do baśni, których osią jest wyprawa po żywą wodę (ATU 551). Podobnie jak w baśniach *Diabeł o trzech złotych włosach* lub *Ptak Gryf* zadanie wymaga nie tylko dostania się do siedziby demonicznego antagonisty, ale również znalezienia się w jego bezpośredniej bliskości.

Sposób wykonania zadania — pograżenie mieszkańców nieprzyjaznego zamku w zaczarowanym śnie — nasuwa z kolei skojarzenie z ATU 550, kiedy to magiczny pomocnik poucza bohatera, że może wejść do zamku, aby zabrać pożądany przedmiot, gdyż wszyscy mieszkańcy śpią. Jest jednak warunek — bohater nie może zabrać nic ponad to, co mu nakazano (na przykład klatki dla ptaka, uzdy dla konia), gdyż w przeciwnym razie czar snu pęka. Podobnie w „Berenie i Lúthien”, gdy Beren próbuje wyłuskać z Żelaznej Korony więcej niż jeden Silmaril, odłamek pokruszonego ostrza rani w policzek śpiącego Nieprzyjaciela i budzi go, przez co bohaterowie znajdują się w niebezpieczeństwie zagłady.

W pierwszej części utworu dwoje protagonistów wpisuje się w proppowski schemat postaci zdobywającej i zdobywanej: Beren podejmuje zadanie, Lúthien pozostaje bierna, będąc uwięzioną przez ojca w domku w koronie drzewa Hiri-lorn<sup>12</sup>. Monumentalny buk nosi cechy mitologicznego *axis mundi*, nordyckiego Yggdrassila, a jego trzy splecione pnie przywołują znaną symbolikę liczby trzy. Drzewo jako przestrzeń odosobnienia nie jest bohaterce całkowicie nieprzyjazne (podobnie jak w wielu baśniach ludowych, w których drzewo bywa wręcz miejscem schronienia, ukrycia bohaterki jeszcze niegotowej na pełną dojrzałość — tak jest w przypadku *Kopciuszka* czy *Dziecka Matki Boskiej* Grimmów). Podobnej ambiwalencji nie znajdujemy w innym epizodzie, gdy Lúthien zostaje przez od-

(w tym przypadku Berena) pojawia się w twórczości Tolkiena regularnie; zob. *eadem*, *The Music and the Task: Fate and Free Will in Middle-Earth*, „Tolkien Studies” 2009, nr 6, s. 168–170.

<sup>12</sup> Według Maxa Lüthiego odizolowanie bohatera, zamknięcie go w konturze wieży, studni czy skrzyni, jest motywem typowym dla wielu baśni; zob. M. Kasjan, *Maxa Lüthiego koncepcja bajki*, „Literatura Ludowa”, 1992, z. 4–5, s. 40–103, 74.



rzuconego zalotnika uwięziona w podziemiach zamku. Księżniczka, która nosi pewne cechy bóstwa solarnego, jest silnie związana z drzewami, natomiast podziemie jest domeną chtonicznych bóstw zimy; ponadto zamknięcie w lochu jest pewnym wyobrażeniem śmierci, a więc dokładnym przeciwieństwem sił wiosennego odradzania się, reprezentowanych przez Lúthien.

Uwolnienie Lúthien wyznacza nowy etap opowieści, w którym proppowski schemat zostaje przełamany<sup>13</sup>. Jak zauważa Richard C. West, scena ucieczki z Hirilorna po linie uplecionej z włosów, choć przypomina baśń o Roszpunce<sup>14</sup>, różni się od niej rozkładem ról: „Lúthien spuszcza włosy nie po to, by umożliwić kochankowi dostanie się do niej; używa ich, by umożliwić sobie dostanie się do niego [wyr. A.Ż.]”<sup>15</sup>. Wiąże się to z odmiennym niż w baśniach ludowych paradygmatem bohaterki. Relacja Berena i Lúthien umyka dychotomicznemu podziałowi na kobietę-ciało i mężczyznę-ducha (charakterystycznemu dla tradycyjnej topiki, znajdującej odzwierciedlenie w licznych baśniach ludowych<sup>16</sup>) czy też odwrotnemu, na kobietę-ducha i mężczyznę-materię (obecnemu w dziewiętnastowiecznych baśniach literackich<sup>17</sup>). Lúthien jest zarazem uosobieniem czystego ducha (czego symbolem może być utkany z własnych włosów płaszcz, który ukrywa ją przed oczami innych stworzeń i ma moc sprowadzania snu, w związku z czym jego właścicielka staje się istotą z pogranicza snu i jawy) i witalnej, odradzającej siły ziemi, co mocno wiąże ją z materią i cyklem przyrody. Zamiast opozycji ducha i materii znajdujemy inną — Lúthien jest pierwiastkiem boskim, zarówno w rozumieniu chrześcijańskim, jak i pogańskim, podczas gdy Beren to element ludzki i ułomny.

Natomiast bardzo wyraźnie można wskazać inną proppowską funkcję postaci: magicznego pomocnika. Podobnie jak w wielu baśniach rolę tę w omawianej

<sup>13</sup> Według tego schematu funkcją królowej jest wyznaczanie trudnego zadania, ewentualnie demaskacja fałszywego bohatera, nigdy natomiast aktywne uczestnictwo w wykonaniu misji. Wymykają się mu jednak nawet niektóre baśnie Grimmów, na przykład *Złote dzieci*, gdzie gdybyśmy chcieli zastosować katalog Proppa, musielibyśmy zakwalifikować królowę jednocześnie jako postać zdobywaną, donatora i magicznego pomocnika.

<sup>14</sup> M.R. Benvenuto, *German Folktales: Deutsche Mythologie*, [w:] J.R.R. Tolkien *Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*, red. M. Drout, New York 2007, s. 236.

<sup>15</sup> „Lúthien lets her hair down not just to allow her lover to reach her but to enable her to reach him” — R.C. West, *op. cit.*, s. 263; przeł. A.Ż.

<sup>16</sup> Wyrazem takiego myślenia jest między innymi figura macochy, gotowej przesładować pasierbicę, a nawet ją zabić, z powodu zazdrości o jej urodę, jak również postać czarownicy, której władza manifestuje się w przekształcaniu materii, a zwłaszcza zamienianiu ludzi w zwierzęta (G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecey repertuar topiczny*, Słupsk 2012, s. 22–26).

<sup>17</sup> Przede wszystkim w utworach Hansa Christiana Andersena, który stworzył liczne postaci kobiet lub dziewcząt gotowych do chrystusowego poświęcenia, takich jak Mała Syrenka, Gerda i Eliza (*ibidem*, s. 74–96). Lúthien ma pewne cechy tych bohaterek, zwłaszcza Gerdy, jako że zyskuje przyjaźń zwierząt.

historii odgrywa mówiące zwierzę: wilczur Huan<sup>18</sup>. Spośród wykazanych przez Proppa pięciu funkcji magicznego pomocnika Huan wypełnia dwie: przestrzenne przemieszczanie bohatera (Lúthien jeździ na nim jak na koniu) oraz wykonanie trudnego zadania (walka z wilkami strzegącymi Tol-in-Gauroth, a wreszcie z Karcharothem), a także pomaga w spełnieniu trzeciej — transfiguracji bohatera<sup>19</sup>.

Magycznymi pomocnikami są również orły, które pełnią inną proppowską funkcję: ratunek przed pościgiem (zabierają Berena i Lúthien sprzed bramy Angbandu i zanoszą ich w bezpieczne miejsce). Motyw podróży na grzbiecie czy też w szponach ogromnego ptaka jest bardzo stary, pojawia się już w *Baśniach tysiąca i jednej nocy*, gdzie Sindbad zostaje porwany przez Roka<sup>20</sup>. Orły odgrywają w bestiariusz Tolkiena szczególną rolę, począwszy od *Hobbita*, przez *Władcę Pierścieni*, aż do wielu opowieści z *Silmarillionu*; najczęściej są znakiem nadziei, odrodzenia, symbolem tak ważnej dla tolkienowskiej teorii baśni *eucaastrophe*<sup>21</sup>.

Najstarsza wersja „Berena i Lúthien”, *Opowieść o Tinúviel*, zawiera wyraźne elementy baśni ajtiologicznej — wyjaśnia, czemu między psami i kotami panuje nienawiść:

<sup>18</sup> Huan ma wiele magicznych zdolności: nie potrzebuje snu i odpoczynku, jest odporny na czary i iluzje, a przy tym nie może umrzeć ze starości lub z powodu choroby, lecz jedynie w walce z najpotężniejszym wilkiem, jaki kiedykolwiek chodził po Ziemi. W swoich notatkach, zatytułowanych *Myths Transformed*, Tolkien rozważał różne hipotezy dotyczące natury Huana i innych mówiących zwierząt (J.R.R. Tolkien, *Morgoth's Ring*, „The History of Middle-Earth”, t. 3, London 2002, s. 410). Można dodać, że takie dociekania oddalają opowieści z *Silmarillionu* od sfery baśniowej, a kierują w stronę paraboli filozoficznej czy religijnej. Baśni obce jest roztrząsanie, dlaczego zwierzę zachowuje się jak człowiek i czy fakt ten implikuje posiadanie duszy, natomiast w *Silmarillionie* warstwa religijna jest tak istotna, że elementy sprzeczne z chrześcijańską doktryną (jak mówiące zwierzęta) są wyjaśniane w takich tekstach jak *Myths Transformed*.

<sup>19</sup> Mimo iż Huan wypełnia zadania należące do kręgu magicznego pomocnika, występują jednak pewne istotne różnice względem tej kategorii, przede wszystkim podejmuje on autonomiczne decyzje etyczne. Natomiast baśniowy magiczny pomocnik nie wypowiada posłuszeństwa swemu panu, nawet jeśli ten zachowuje się niemoralnie, ponieważ po podjęciu służby u bohatera działa niejako jako przedłużenie jego osoby — w rzeczy samej trudno wykazać funkcjonalną różnicę między magicznym pomocnikiem a magicznym przedmiotem, takim jak pierścień, płaszcz czy miecz.

<sup>20</sup> Pojawia się również w baśniach, na przykład w *The Blue Mountains* ze zbioru *Yellow Fairy Book* (1906) bohater leci na grzbiecie orła do odległego kraju, by odzyskać narzeczoną, co upodabnia go do Berena.

<sup>21</sup> *Eucaastrophe* to według eseju *O baśniach* przeciwieństwo tragedii, szczęśliwe zakończenie „swego rodzaju *evangelium*, oferujące ulotny przeblysł radości — owej radości, która czeka poza murami tego świata, równie przesywającej co żal” (J.R.R. Tolkien, *O baśniach*, przeł. J. Kokot, [w:] *idem, Opowieści z Niebezpiecznego Królestwa*, [przeł. A. Sylwanowicz et al.], Warszawa 2010, s. 299). Tolkien dopatrywał się w tym najwyższej wartości, jaką niesie baśń, a nawet uważał *eucaastrophe* za odbicie historii wcielenia i zmartwychwstania. Trudno wskazać jednoznacznie *eucaastrophe* w „Berenie i Lúthien”, ponieważ w zakończeniu podkreśla się nie tyle radość z powrotu Berena między żywych, ile żal z powodu bliskiej straty Lúthien. Występuje jednak swoista „mała *eucaastrophe*” — scena, w której Beren i Lúthien na Tol-in-Gauroth jednocześnie budzą się z omdlenia, „a dzień wschodząc znad ciemnych gór, rozblysł nad nimi” (J.R.R. Tolkien, *Silmarillion*, s. 212).

Nie podobało się Huanowi, że Tevildo dalej żyje, lecz teraz nie bał się już kotów, które odtąd zawsze uciekają przed psami, a od czasu upokorzenia Tevilda w lesie nieopodal Angamandi psy mają je w pogardzie. [...] Od tego czasu koty nie mają władcy ni pana ani żadnego przyjaciela; ich głosy skrzeczą i zawodzą, a ich serca są bardzo samotne, pełne goryczy i poczucia straty, lecz jest w nich tylko mrok i żadnej dobroci<sup>22</sup>.

Baśń ludowa wyjaśnia zatarg między psem a kotem, powołując się na dawny spór o dokument, testament czy też przywilej, który pies powierzył kotu, a ten umieścił go w miejscu, gdzie papier zjadły myszy (ATU 200, „The Dog’s Certificate”). Niekiedy jednak baśnie wskazują na głębsze podłoże podwójnego antagonizmu: psa i kota oraz psa i wilka. Znane są legendy, według których Chrystus stworzył psa, a diabeł — kota<sup>23</sup>, ich walka jest zatem przedłużeniem odwiecznego sporu Boga z Szatanem. Również wilk pojawia się w baśniach ludowych jako zwierzę stworzone przez diabła<sup>24</sup>, co koresponduje z tolkienowskim wizerunkiem wilków jako istot cechujących się okrucieństwem i złośliwością (takie są wilki pojawiające się na kartach „Beren i Lúthien”: Draugluin i Karcharoth).

Kot to w baśniach motyw ambiwalentny: z jednej strony bywa pomocnikiem lub nawet donatorem bohatera (jak w znanej baśni *Kot w butach* i jej rozlicznych mutacjach), z drugiej nosi wyraźne cechy demoniczne, bywa kojarzony z negatywnie postrzeganą kobiecą seksualnością, a niekiedy jest tożsamy z wampirem żywiącym się krwią<sup>25</sup>. W *Opowieści o Tinúviel* koty są na wskroś złe<sup>26</sup>. Nawet pałac pełen mówiących kotów, motyw przejęty z baśni, w których odgrywa rolę pozytywną<sup>27</sup>, jest siedliskiem zła i czarnej magii, miejscem uwięzienia bohatera.

<sup>22</sup> J.R.R. Tolkien, *Beren i Lúthien*, red. Ch. Tolkien, przeł. K. Staniewska, A. Sylwanowicz, Warszawa 2017, s. 66.

<sup>23</sup> I. Roschmann-Steltenkamp, *Katze*, [w:] *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, red. K. Ranke, t. 7, Berlin-New York 1993, s. 1100.

<sup>24</sup> J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Warszawa 1963, s. 178.

<sup>25</sup> I. Roschmann-Steltenkamp, *op. cit.*, s. 1103; L. Bobis, *Kot. Historia i legendy*, przeł. A. Ślubowska, J. Zych, Kraków 2008, s. 271–310. Warto zauważyć, że w kolejnych wersjach „Beren i Lúthien” postać demonicznego kota Tevilda zostaje zastąpiona przez Saurona (w *Balladzie o Leithian* nazywanego jeszcze Thû), władcę wampirów i wilkołaków. Rysuje się zatem wyraźny związek kota i wilka, obu przeciwstawionych psu (Huanowi).

<sup>26</sup> Być może pewien udział miała tu osobista niechęć Tolkiena do kotów, której dał wyraz między innymi w liście do wydawnictwa Allen & Unwin, będącym odpowiedzią na prośbę hodowczynie kotów z Cambridge, aby mogła nazwać miot kociań syjamskich imionami z *Władcy Pierścieni*. Tolkien napisał: „w moim pojęciu koty syjamskie należą do fauny Mordoru” (J.R.R. Tolkien, *Listy*, s. 488). Koty pojawiają się jeszcze raz — w opowieści o królowej Gondoru Berúthiel, która zmuszała dziesięć kotów do szpiegowania ludzi, na skutek czego wszyscy mieszkańcy Gondoru znienawidzili koty (*idem*, *Niedokończone opowieści Śródziemia i Númenoru*, red. Ch. Tolkien, przeł. P. Braiter, A. Sylwanowicz, Poznań 2019, s. 494).

<sup>27</sup> Na przykład *Biedny młynarczyk i kotka* Grimmów, a z baśni literackich *Biała kotka* madame d’Aulnoy. W obu koty okazują się zaczarowanymi ludźmi.

Obraz ten, wraz z całą warstwą baśni ajtiologicznej, nie pojawia się w kolejnych wersjach opowieści, co jest częścią ogólnego procesu, w którym eliminacja konkretnych motywów o nazbyt wyraźnych cechach ludycznych szła w parze z konkretyzacją dotyczącą czasu i bohaterów<sup>28</sup>. „Beren i Lúthien” oddała się od konwencji baśniowej, zbliżając do innych gatunków, przede wszystkim do sagi.

Być może właśnie to osobiste znaczenie, jakie Tolkien przypisywał „Berenowi i Lúthien”, sprawiło, że środków wyrazu szukał wśród topiki baśniowej, pochodzącej z najbardziej pierwotnego doświadczenia obcowania z literaturą. W postaci Lúthien zbiegają się wątki dla pisarza najistotniejsze: jest ona portretem Edith, a zarazem figurą Chrystusa<sup>29</sup>, i wydaje się nie bez znaczenia, że Tolkien wszystkie te rysy zawarł w baśniowym archetypie pięknej królowny.

## Bibliografia

### Teksty

- Andersen H.Ch., *Baśnie*, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
- d'Aulnoy M.C., *Błękitny ptak i inne baśnie*, przeł. B. Grzegorzewska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2007.
- Grimm W., Grimm J., *Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1–2, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Media Rodzina, Warszawa 2010.
- Jacobs J., *Baśnie angielskie*, przeł. J. Carlson, K. Wojciechowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1963.
- Lang A., *Yellow Fairy Book*, Longmans, Green, and Co., London 1906.
- Lönnrot E., *Kalevala*, przeł. J. Litwiniuk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998.
- Plunkett E., *Córka króla Elfów*, przeł. E. Witecka, Wydawnictwo C&T, Toruń 2009.
- Tolkien J.R.R., *Beren i Lúthien*, red. Ch. Tolkien, przeł. K. Staniewska, A. Sylwanowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2017.
- Tolkien J.R.R., *The Book of the Lost Tales II*, „The History of Middle-Earth”, t. 1, HarperCollins, London 2002.
- Tolkien J.R.R., *Księga zaginionych opowieści*, t. 2, przeł. R. Kot, Amber, Warszawa 1998.
- Tolkien J.R.R., *The Lays of Beleriand*, „The History of Middle-Earth”, t. 1, HarperCollins, London 2002.
- Tolkien J.R.R., *Listy*, wyb. i oprac. H. Carpenter, przeł. A. Sylwanowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2010.
- Tolkien J.R.R., *The Lost Road and Other Writings*, „The History of Middle-Earth”, t. 1, HarperCollins, London 2002.

<sup>28</sup> Temat ten wymaga osobnego studium, tu jedynie napomknijmy, że w toku zmian wprowadzonych przez autora fabuła „Beren i Lúthien” zostaje osadzona w bardzo konkretnym punkcie czasu i przestrzeni świata przedstawionego i zyskuje powiązania z innymi częściami legendarium.

<sup>29</sup> Lúthien jest postacią istniejącą realnie (w obrębie świata przedstawionego) i jej znaczenie nie wyczerpuje się w alegorii, jednak zarazem symbolizuje ona inną osobę, stanowiąc znak odsyłający do odmiennego rodzaju rzeczywistości. Tym samym wpisuje się w koncepcję „figury” opracowaną przez Ericha Auerbacha (*Figura*, „Archiwum Romanicum” 1938, s. 436–489).

- Tolkien J.R.R., *Morgoth's Ring*, „The History of Middle-Earth”, t. 3, HarperCollins, London 2002.
- Tolkien J.R.R., *Niedokończone opowieści Śródziemia i Númenoru*, red. Ch. Tolkien, przeł. P. Braiter, A. Sylwanowicz, Zysk i S-ka, Poznań 2019.
- Tolkien J.R.R., *O baśniach*, przeł. J. Kokot, [w:] *idem*, *Opowieści z Niebezpiecznego Królestwa*, [przeł. A. Sylwanowicz et al.], Amber, Warszawa 2010, s. 251–309
- Tolkien J.R.R., *Ostatnie legendy Śródziemia*, przeł. M. Pietrzak-Merta, Atlantis-Rubicon, Warszawa 1995.
- Tolkien J.R.R., *The Shaping of Middle-Earth*, „The History of Middle-Earth”, t. 1, HarperCollins, London 2002.
- Tolkien J.R.R., *Silmarillion*, przeł. M. Skibniewska, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Tolkien J.R.R., *The War of the Jewels*, „The History of Middle-Earth”, t. 3, HarperCollins, London 2002.

## Opracowania

- Auerbach E., *Figura*, „Archiwum Romanicum” 1938, s. 436–489.
- Benvenuto M.R., *German Folktales: Deutsche Mythologie*, [w:] *J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*, red. M.D.C. Drout, New York 2007, s. 236–237.
- Bobis L., *Kot. Historia i legendy*, przeł. A. Ślubowska, J. Zych, Avalon, Kraków 2008.
- The English and Scottish Popular Ballads*, red. F.J. Child, t. 1, cz. 2, Mifflin and Company, Cambridge 2014.
- Fimi D., *Tolkien's “Celtic” type of legends”: Merging Traditions*, „Tolkien Studies” 2007, nr 4, s. 51–71.
- Flieger V., *Green Suns and Faëry. Tolkien's Road to Fairy Tale*, The Kent State University Press, Kent, OH 2012.
- Flieger V., *The Music and the Task: Fate and Free Will in Middle-Earth*, „Tolkien Studies” 2009, nr 6, s. 151–181.
- Gibson H.N., *The Human-Fairy Marriage*, „Folklore” 66, 1955, z. 7, s. 357–360.
- Honegger T., *Fantasy, Escape, Recovery, and Consolation in Sir Orfeo: The Medieval Foundations of Tolkienian Fantasy*, „Tolkien Studies” 2010, nr 7, s. 117–136.
- Kane D.Ch., *Arda Reconstructed. Creation of the Published Silmarillion*, Lehigh University Press, Bethlehem 2011.
- Kasjan M., *Maxa Lúthiego koncepcja bajki*, „Literatura Ludowa” 1992, z. 4–5, s. 40–103.
- Kerry P.E., *Introduction. A Historiography of Christian Approaches to Tolkien's The Lord of the Rings*, [w:] *The Ring and the Cross. Christianity and The Lord of the Rings*, red. P.E. Kerry, Fairleigh Dickinson University Press, Plymouth 2011, s. 17–55.
- Kładź-Kocot M., *Dwa bieguny mitopoetyki. Archetypowe narracje w twórczości Johna Ronalda Reuela Tolkiena i Stanisława Lema*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2012.
- Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2014.
- Krzyżanowski J., *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1–2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1963.
- Lasoń-Kochańska G., *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar tematyczny*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2012.
- Lichański J.Z., *Opowiadania o... krawędzi epok i czasów Johna Ronalda Reuela Tolkiena, czyli Metafizyka, powieść, fantazja*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2003.
- Petty A.C., *Identifying England's Lönnrot*, „Tolkien Studies” 2004, nr 1, s. 69–84.
- Propp W., *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2011.

- Rahn S., *J.R.R. Tolkien*, [w:] *The Oxford Companion to Fairy Tale. The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern*, red. J. Zipes, Oxford University Press, Oxford 2000, s. 525–526.
- Roschmann-Steltenkamp I., Katze, [w:] *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, red. K. Ranke, t. 7, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1993, s. 1099–1109.
- Slack A., *Moving Mandos: The Dynamics of Subcreation in 'Of Beren and Lúthien'*, [w:] *The Silmarillion. Thirty Years On*, red. A. Turner, Walking Tree Publishers, Zollikofen 2007, s. 59–80.
- Solopova E., *Middle English*, [w:] *A Companion to J.R.R. Tolkien*, red. S. Lee, Wiley Blackwell, Hoboken 2014, s. 230–243.
- Stevens E., *From Catastrophe to Eucatastrophe. J.R.R. Tolkien's Transformation of Ovid's Mythic Pyramus and Thisbe into Beren and Lúthien*, [w:] *Tolkien and the Invention of Myth: A Reader*, red. J. Chance, The University Press of Kentucky, Lexington 2004, s. 119–132.
- Uther H.J., *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, t. 1. *Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 2011.
- West R.C., *Real-World Myth in a Secondary World: Mythological Aspects in the Story of Beren and Lúthien*, [w:] *Tolkien the Medievalist*, red. J. Chance, Routledge, London-New York 2003, s. 259–267.
- Whittingham E.A., *The Evolution of Tolkien's Mythology. A Study of the History of Middle-Earth, „Critical Exploration of Science Fiction and Fantasy”*, t. 7, McFarland & Company, Jefferson, NC-London 2007.

## The Tangled Branches of the Tree of Stories: Fairy-Tale Structures in J.R.R. Tolkien's *Beren and Lúthien*

### Summary

The article analyses the impact of folktales on J.R.R. Tolkien's story about Beren and Lúthien. The story was numerously rewritten and modified by the author, so the article focuses on three versions: *The Tale of Tinúviel* (written c. 1917), *The Lay of Leithian* (written 1925–1931) and *Quenta Silmarillion* (written c. 1937), the last of which is the textual base for *The Silmarillion* (1973). The major instruments of analysis are the Aarne-Thompson-Uther Index and Vladimir Propp's folktale characters functions.

*Beren and Lúthien* emerges from several folktale types, along with numerous mythological and literary sources. The dominant type is ATU 460–499 (“Supernatural Task”), especially ATU 461 (“Three Hairs of the Devil”), but there are also references to ATU 550 (“The Golden Bird”) and ATU 551 (“The Water of Life”). The functions of the hero, the princess, and the helper are performed by, respectively, Beren, Lúthien, and Huan. However, the functions of the hero and the princess are distributed between the two protagonists and Lúthien assumes the hero's function because she actively takes part in performing the supernatural task. The reason is that gender roles are subordinated to more important division between the human (Beren) and the divine (Lúthien, who resembles both a solar deity and a Christological figure). The convention of the folktale is also alluded to by stereotypical characteristics and moral values ascribed to the dog, the wolf, and the cat. *The Tale of Tinúviel* can be recognized as an etiological tale of the type ATU 200 (“The Dog's Certificate”).

**Karolina Chyła**

ORCID: 0000-0002-1053-1433

Uniwersytet Wrocławski

## **Zastrzyk z kurary, czyli *Dzieje grzechu* jako powieść metapopularna**

**Słowa kluczowe:** *Dzieje grzechu*, gra z konwencją, literatura popularna XIX–XX wieku, powieść polska XIX–XX wieku, Stefan Żeromski

**Keywords:** *Dzieje grzechu* [The History of Sin], play with conventions, 19th–20th-century popular literature, 19th–20th century-Polish novel, Stefan Żeromski

Stefan Żeromski czytał literaturę popularną — to zdanie jest już stwierdzeniem faktu niewątpliwego i dość dobrze znanego. Taka literatura szczególnie wiele śladów pozostawiła w jego *Dziennikach*. Ów nigdy nienasycony pożeracz druku, jakim był pisarz w czasie ich prowadzenia, przewidywał dla niej niemało miejsca w swoim czytelniczym jadłospisie. W jego zapiskach doskonale widzimy, ile dostarczała mu satysfakcji<sup>1</sup>. Stwierdzenie to prowadzi nas do innego, również o charakterze dość oczywistym, nie możemy go jednak nie wypowiedzieć: tamte lektury nie minęły bez śladu. W sposób mniej lub bardziej zauważalny, z intensywnością zmienną w różnych okresach, promieniowały one na teksty Żeromskiego. Powieścią, w której owo promieniowanie objawiło się bodaj z największą

<sup>1</sup> Oprócz znanych cytatów, pełnych zachwyty wobec powieści Marii Rodziewiczówny („Między ustami... ma miejsca takiej poezji, są tam takie dialogi, że ciskałem pismo, gdyż zagryzała mię piekielna zazdrość...” — S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. i przedmowa J. Kądziała, t. 5, Warszawa 1965, s. 178; dalsze cytaty przywoływane za tą samą edycją: t. 1–7, Warszawa 1963–1970, oznaczane są skrótem D i oznaczeniem numeru tomu i strony) można przywołać również inne przykłady, chociażby: „Przeczytawszy nowelę Ouidy, traci się chęć do pisania i... nabiera się chęci do pisania. Traci się ze względu na niedościgłą skalę jej obserwacji, szalonej pewności siebie, diabelskiego wykształcenia i diabelskiego języka...” (D 4, 178). Ta zapomniana angielsko-francuska prozaiczka (właściwe nazwisko: Louise de la Ramé) była, jak informuje Jerzy Kądziała, autorką „wielu romansów sensacyjno-kryminalnych i miłosnych oraz nowel, obficie tłumaczonych na język polski w czasopiśmie” (D 7, 258).

mocą, są *Dzieje grzechu* (1908), pozycja zajmująca szczególne miejsce w całym twórczym dorobku autora *Róży*.

W ostatnich latach utwór ten skupia na sobie uwagę licznych badaczy i badaczek literatury, w skali nigdy dotąd niespotykanej. Jak do tej pory ukazał się wyłącznie im poświęcony numer czasopisma „Literacje”<sup>2</sup>, powstała pierwsza monografia książkowa<sup>3</sup>, a nie brakuje też artykułów w tomach zbiorowych<sup>4</sup>. Ostatnio wysunięto także postulat, by historia Ewy Pobratyńskiej wyszła w serii „Biblioteka Narodowa”, co równałoby się jej „zatwierdzeniu” jako części kanonu literackiego, dotąd bowiem, pomimo statusu twórcy, bynajmniej do kanonu nie należała, sytuując się raczej na jego skraju<sup>5</sup>. Wskazane literaturoznawcze zaciekawienie umożliwiło gruntowniejsze poznanie ważnego tekstu, dotąd z rzadka jedynie nawiedzanego przez krytyczną refleksję. Sięgano po rozmaite metodologie i formułowano różnorakie pytania pod adresem powieści. Przyglądano się pilnie postaci Ewy, choć chwilami zdarzały się wątpliwości, czy ta postać aby na pewno istnieje<sup>6</sup>; czytano powieść w perspektywie dziejów inteligencji i jej poszukiwań metafizycznych<sup>7</sup> oraz w świetle psychologii głębi<sup>8</sup>; wpisywano fabułę w strukturę mitu i nakładano na nią szeroką siatkę kulturowych odniesień<sup>9</sup>.

Te ostatnie praktyki sama również staram się wcielać w życie w niniejszym tekście, mają one jednak odmienny wymiar albo — mówiąc inaczej — odmienny wektor. Nie chcąc w najmniejszym stopniu negować wagi przywoływanych wcześniej cennych odczytań, pragnę tutaj wydobyć inne aspekty, inaczej trochę posłużyć się pojęciami. Jeżeli siatka kulturowych odniesień, to nie tych elitarnych, ale odwrotnie: trywialnych, „plebejskich”, zwykłych; jeżeli mit, to „prze-

<sup>2</sup> Zob. „Literacje” 2011, nr 21.

<sup>3</sup> Zob. A. Zalewska, *Legenda i lektura. O Dziejach grzechu Stefana Żeromskiego*, Warszawa 2016.

<sup>4</sup> Sam tylko tom *Żeromski. Tradycja i eksperyment* (idea i układ J. Ławski, red. A. Kowalczykowska, A. Janicka, G. Kowalski, Białystok-Rapperswil 2013) zawiera aż sześć tekstów o *Dziejach grzechu*. Obszerną bibliografię prac o powieści, od omówień tuż po publikacji do ostatnich szkiców i artykułów, można odnaleźć w monografii Zalewskiej.

<sup>5</sup> Ta propozycja została sformułowana w czasie konferencji „Niezwykłe i powikłane żywoty arcydzieł”, zorganizowanej w stulecie serii 23 października 2019 roku we Wrocławiu.

<sup>6</sup> Zob. D. Trześniowski, *Kim jest Ewa Pobratyńska? Rzecz o antypsychologizmie Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Warszawa 2006, s. 423–435.

<sup>7</sup> Zob. G. Matuszek, *Inteligenci w przestrzeni zła (Żeromskiego Dzieje grzechu)*, [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment...*

<sup>8</sup> Zob. W. Gutowski, *Stefan Żeromski — Dzieje grzechu*, [w:] *Lektury polonistyczne. Pozytywizm — Młoda Polska*, t. 2. *Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001, zwł. s. 225–227.

<sup>9</sup> U Zalewskiej jest to mit adamicki (za główne interteksty służą *Genesis* oraz *Raj utracony*). Zasugerowana została również, chociaż autorka nie podąża tą drogą, frapująca możliwość lektury *Dziejów...* poprzez analogie z mitem faustycznym. Zob. A. Zalewska, *op. cit.*, s. 384.



brany”, zmieniony, na „dobre i złe” zanurzony w potoczność<sup>10</sup>. Tak postępując, nie próbuję zapewnić, że wzniosłe i dostojne oblicze tekstu mniej jest pasjonujące albo mniej warte badawczego namysłu. Sądzę tylko, że widząc i opisując tekst w pełnej krasie jego wielorakości i złożoności, bardziej się zbliżamy do rozpoznania fenomenu powieści, która istnieje na granicy dwóch światów, a właściwie żyje i mieszka w obu: i w tym popularnym, i w tym wysokim — stąd się właśnie wywodzi i to próbuje lapidarnie przekazać umowny termin umieszczony w tytule mojego szkicu, owa „powieść metapopularna”. Pod tym pojęciem rozumiem tekst powieściowy, świadomie konstruujący swój świat i przekaz z sytuacji, konwencji oraz schematów właściwych piśmiennictwu popularnemu i tę świadomość jawnie wyrażający. Podstawowe znaczenie ma tu rzecz jasna owa ekspresja wiedzy, aktywna pamięć o pierwotnych kontekstach, w jakich funkcjonowały popkulturowe elementy mozaiki, nim w procesie pokrewnym bricolage’owi zostały przemieszczone i przetworzone, zakorzenione w całkiem nowym układzie sił i odniesień.

*Dzieje grzechu* są wspaniałym przykładem tej właśnie nadświadomej strategii twórczej. Stale dekonspirują własny budulec, swój sztafaż środków i metody działania, a równocześnie nigdy nie posuwają się do parodii, nie rezygnują z chęci oddziaływania na nas, odbiorców i odbiorczynie fabuły. *Dzieje grzechu* to bowiem powieść niejednorodna, różnorodna i swoiście otwarta. Jej tekst włącza w swój obieg prasę codzienną, a zarazem cytuje Walta Whitmana; muzyka to w jej świecie i Piotr Czajkowski, i uliczna piosenka. Autor wykorzystuje też inne tropy — potoczne i poboczne, subkulturowe, każąc Pochroniowi i jego bandzie posługiwać się elementami gwary złodziejskiej, a Adolfowi Horstowi (drobnomieszczaninowi fantazjującemu o konsumpcji i zbytku) sypać nazwami marek ubrań czy perfum. To, co powstaje, oszalała wielością faktur i barw, jest kolażem, całością proteuszową, demokratyczną niby sama codzienność, którą przecież wyróżnia wielość dyskursów współistniejących z sobą na równych prawach, splatających się w sposób niespodziewany, a częstokroć — odkrywco dysonansowy.

Wszystko to jednakże nie zmienia faktu, że przez dekady *Dzieje grzechu* były utworem, o którym źle mówili nawet najwięksi znawcy i entuzjaści dzieł Żeromskiego. Zestawmy dla przykładu kilka opinii. Waclaw Borowy pisze: „Całość powieści nabrała charakteru koszmarnego i spazmatycznego”<sup>11</sup>; Artur Hutnikiewicz dopowiada: „przyśpieszenie zmieniających się scen i sytuacji przypomina technikę romansu sensacyjnego i brukowego nieomal”<sup>12</sup>. Podobnie rzecz ujmuje Wojciech Gutowski: „Główne wątki fabularne powieści ogniskują się wokół stereotypu godnego bulwarowego romansu”<sup>13</sup>. I wreszcie, gwoli dopełnienia obrazu,

<sup>10</sup> Dlatego też wśród wielu nowszych lektur powieści najbliższa idei mojego szkicu jest propozycja Marka Kochanowskiego, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug)*, Białystok 2015.

<sup>11</sup> W. Borowy, *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1964, s. 172.

<sup>12</sup> A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 1987, s. 392.

<sup>13</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 295.

przywołajmy słowa Tadeusza Rittnera, jednego z pierwszych recenzentów powieści, który swe dość pokrewne tamtym poglądy ubrał w metaforę alkoholową: „Chcę tylko stwierdzić, że z tego alkoholu, czy talentu, jest tym razem nie wino szampańskie, ale — wódka. Ta całkiem zwykła, popularna »pocieszycielka«, wywołująca świeczki w oczach i błogą tępość przy picciu, a pozostawiająca rozpaczliwy ból głowy i wstręt nieokreślony »do wszystkiego« — na pamiętkę”<sup>14</sup>.

Czym więc „upaja” Żeromski swoją publiczność? Gdzie na poziomie samego tekstu powieści miałyby tkwić i czym się manifestować te inspiracje, zbliżenia do popkultury i z popkulturą<sup>15</sup>, o których tyle już powiedziałam? Chcąc je odszukać, nie można koncentrować się na wybranym, całkiem określonym rodzaju treści — znaki są różnorakie i rozproszone. Część dostrzegamy w stylistycznych wyborach, w kształcie nadanym wypowiedziom postaci, część — w nieznaczących niby ruchach i gestach, pozycjach przyjmowanych przez ekstatyczne, pełne afektów ciała: rozmiłowane, udręczone, znużone; inne dochodzą do głosu w rzeczach, przedmiotach, środkach aranżowania wnętrza i przestrzeni, jeszcze inne mieszczą się w sytuacjach, w samej naturze zdarzeń i kształcie losów, jakie autor zgotowuje swoim postaciom<sup>16</sup>. Są wreszcie takie, może najmniej uchwytnie, a zarazem naj-

<sup>14</sup> T. Rittner, „*Dzieje grzechu*”, „Świat. Pismo Tygodniowe Ilustrowane” 1908, nr 13, s. 2, cyt. za: A. Zalewska, *op. cit.*, s. 32–33.

<sup>15</sup> Pojęcie „popkultura”, anachroniczne, bo w czasach Żeromskiego nieużywane, może budzić pewne wątpliwości w kontekście wypowiedzi o *Dziejach grzechu*. W gruncie rzeczy jednak ten sam charakter ma wyrażenie „książka/literatura popularna”, gdyż w języku epoki trzeba by mówić raczej o „książce/piśmiennictwie ludowym” czy też „dla ludu”, czego i tak nie możemy uznać za odpowiednik interesującego nas określenia. Decyduję się zatem na używanie owych współczesnych pojęć, które przy całej swojej inkluzywności, a nawet pewnej twórczej płynności znaczeń, przystają do autora *Ludzi bezdomnych* ściślej, niż tradycyjnie zwykło się sądzić, czego staram się dowieść w niniejszym szkicu.

<sup>16</sup> Pod tym akurata względem literatura, nie tylko popularna, lecz wprost brukowa, niekiedy się Żeromskim inspirowała. Co prawda przykład, który tego dowodzi, to tekst z wielu powodów dość osobliwy. Jest nim późne wcielenie nader lubianej swego czasu konwencji, jaką była tak zwana powieść tajemnic, a mianowicie *Tajemnice Warszawy*, wydane w roku 1908. Ich autorem był Adam Witold Koszutski, literat o przekonaniach socjalistycznych. Rewolucja 1905 roku, w którą się intensywnie zaangażował, dogasała w ponurej atmosferze zdrad, prowokacji, gazetowych napaści, zsyłek i egzekucji agitatorów, a także zwykłych aktów włamań i morderstw przypisywanych kołom rewolucyjnym. Z wszystkimi tymi i wieloma innymi patologiami życia na ziemiach ówczesnego Królestwa Koszutski podjął walkę za pośrednictwem formy literackiej zgoła niezwykłej, jaką była powieść zeszytowa, wydawana pod pseudonimem Adam Pierchnicki. To za jej pośrednictwem pragnął kształtować opinię środowiska robotniczego. Są tu: znany dziennikarz (cyniczny łajdak i współnik bandyckiej szajki), więzień idący na zsyłkę z pieśnią na ustach, renegat ksiądz, który lepiej żyje z socjalistami niż z własnymi jakoby braćmi w Chrystusie, czy ideowy inteligent marzyciel opanowany namiętnością do młodej, niezwykle pięknej i świadomej swojego celu kobiety, obcej mu i statusem, i wychowaniem. Wszystkie te wątki to strywalizowane realizacje motywów znanych z prozy wysokoartystycznej tego okresu, obecnych przede wszystkim u Żeromskiego, zwłaszcza zaś w *Róży*, *Słowie o bandosie* i *Dziejach grzechu*, choć na wkroczenie znamiennej postaci księdza trzeba poczekać aż do *Urody życia*, wydanej w roku 1912. Zob. przedruk fragmentu powieści: A.W. Koszutski [A. Pierchnicki], *Tajemnice Warszawy. Powieść na tle wypadków z lat ostatnich*,

silniej oddziałujące, które najlepiej nazwać fantazmatami: obiekty wystudiowane przez wyobraźnię, pełne znaczeń figury tej wyobraźni, zawierające w sobie wielką energię.

Jest wśród nich jeden wyjątkowo potężny: fantazmat cudownego zwierzęcia, niebezpiecznego, pięknego, które objęto wprawdzie ścisłą kontrolą (jej symbole to klatka i instrumenty agresywnej tresury), ale w którym przetrwała nienaruszona dzikość dawnych popędów, zagrażająca niespodzianym wybuchem i dzięki temu stale ekscytująca. Żeby ją przejrzeć, trzeba sięgnąć do źródeł, czyli do *Wenus w futrze* (*Venus im Pelz*, 1870; wyd. pol. 1920) Leopolda von Sacher-Masocha, gdzie skojarzenie siły, rozleniwienia, jedwabistej miękkości i żądy krwi po raz pierwszy znalazło swój pełny wyraz. Warto pamiętać, że twórczość tego autora<sup>17</sup> prowadziła w jego epoce podwójne życie: z jednej strony widziano w niej pornografię lub coś niezwykle blisko z nią związanego, czego na pewno nie powinno się czytać przy dziennym świetle, z drugiej natomiast — zamieszczały ją śmiało znane dzienniki, nie obawiając się spadku swego kredytu zaufania<sup>18</sup>. Jak długo topos drapieżnego zwierzęcia obsługujący sferę miłosnych doznań istniał w wyobraźni nowoczesnej, zwłaszcza modernizmu popularnego, świadczy na przykład międzywojenny szlagier *Złota pantera* (1929, słowa: Andrzej Włast, muzyka: Jakub Kagan), którego tekst, zbudowany w całości na tym obrazie, mimo motywu klatki usuwa przedział między podmiotem a przedmiotem pragnienia — trwają one w swoistym miłosnym kłinczu, zadając sobie nawzajem rozkoszny ból.

Takim zwierzęciem bywa dla bohaterów powieści Ewa: tak o niej fantazjują, takiej jej pragną. Zmienia się w nie stopniowo, niepostrzeżenie. W okresie gdy jest sama, mieszka w Warszawie jako „wolna dziewczyna”<sup>19</sup>, jest jeszcze w pełni ludzka, nie ma w niej żadnych zapowiedzi przyszłości. Podobnie w czasie,

---

[w:] *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*, red. Ł. Biskupski, M. Rawska, Łódź-Warszawa 2017, s. 141–180.

<sup>17</sup> Na jego temat zob. np. P. Dybel, *Galicja jako genius loci masochizmu w XIX wieku. Sacher-Masoch oraz psychiatryczne koncepcje Krafft-Ebinga i Freuda*, [w:] *idem, Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 99–104.

<sup>18</sup> Oto jak sarkastycznie wypowiadał się o nim Bolesław Prus, kiedy „Kurier Warszawski” poinformował, że publikujące Sacher-Masocha „Revue des Deux Mondes” ma już wkrótce zamieścić kilka przekładów Józefa Ignacego Kraszewskiego: „Cóż to za dobrodziejstwo, cóż to za szczęście dla tak początkującego talenciku, jakim jest J.I. Kraszewski, zając miejsce takiej piramidy, jaką był p. Sacher-Masoch, autor sumienny, prawdomówny i gorąco miłujący społeczeństwo, wśród którego wyrósł jak maśluch w dębowym lesie i tyle mu akurat pożytku przyniósł! A moje »Revue des DeuxMondes« kochane! a mój panie Sacher-Masochu nieoszacowany! pilnujcie się też tam, pilnujcie, aby was Kraszewski nie skompromitował, boby mnie bardzo serce bolało! On, nieboże, taki nieśmiały, on dopiero pierwszy raz występuje (w towarzystwie pana Sacher-Masocha), pilnujcie go więc dobrze, bo się jeszcze zarumieni i ucieknie” — *idem, Kroniki*, oprac. Z. Szweykowski, t. 1, cz. 2, Warszawa 1956, s. 232.

<sup>19</sup> S. Żeromski, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, Z.J. Adamczyk, t. 12–13. *Dzieje grzechu*, oprac. E. Jaworska, t. 1, Warszawa-Kielce 2015, s. 198. Wszystkie cytaty podaję za tym wydaniem, opatrując je w tekście skrótem DG, a następnie numerem tomu i strony.

kiedy kocha Łukasza Niepołomskiego i jest kochana, kiedy ich miłość kwitnie, najpierw ukryta, wsparta tylko na listach, na sekretnych znakach porozumienia pod baczным okiem wszechobecnej rodziny, i potem, w mieście, którego nie znamy z nazwy, gdzie przeżywają pierwszy miłosny akt. Dopiero kiedy Łukasz wyjeżdża i kiedy Ewa, zgnębiona, osamotniona, pozbawiona wieści o ukochanym, z przerażeniem odkrywa, że jest ciężarna, gdy czuje się przepędzana i odpychana, relegowana na społeczny margines, jej udręczony umysł szuka ucieczki w projektowanych dla siebie zwierzęcych kształtach. Są to jednak kształty „nieerotyczne”, więcej — mające pomóc uciec z pułapki, jaką dla Ewy stała się seksualność: najpierw służy temu ulotna wizja siebie jako motyla, potem jako bezdomnego psa.

Ostateczne i pełne przeobrażenie dokonuje się jednak w innym momencie, skrajnie inny też będzie jego charakter. Dawne zwierzęta, zjawy z czasów niedoli, ucieleśniały pragnienie lotu lub biegu, swobodnego pokonywania wielkich przestrzeni, ostatecznego zostawienia za sobą miejsc naznaczonych samotnością i męką: ulic, gdzie raniły ją drwiące spojrzenia; poczty, z której wracała zawsze bez listu; cuchnącego podwórza; wreszcie pokoju, w którym przeżyła stan klinicznej depresji, choć oczywiście pisarz tak go nie nazwał.

Tymczasem transformacja, jaka ją czeka, nie ma nic wspólnego z dziką wolnością. Niczym w okrutnej baśni, w której życzenia są spełniane na opak, Ewa zostaje zwierzęciem, lecz nie we własnym, euforycznym odczuciu. Jest zwierzęciem w oczach patrzących na nią mężczyźni — pięknym, obcym obiektem do oglądania, wokół którego zbiegły się koncentryczne kręgi niewoli: miasto, menażeria i wreszcie klatka.

Miasto to znów Warszawa, rodzinne miejsce, wyjałowione już jednak z radosnej treści, martwe, opustoszałe, bo bez Łukasza. Menażeria to elegancki lokal, nowa cukiernia, w której Ewa pracuje, miejsce przekłete, zbudowane na fałszu, gdzie wszystko jest tylko blichtrzem i imitacją, gdzie nawet światło, „rozpuszne”, „lubieżne”, „bezdzusne” (DG 1, 228), nielitościwie oblewa zmęczone ciało, odkrywa je, odsłania pornograficznie, czyni z niego przedmiot kontemplacji nieróżniący się niczym w swojej istocie od giętego świecznika czy blatu stołu z różowego marmuru. Ewa, zamknięta w szklanej „klatce kasjerki” (DG 1, 229), tkwi tutaj, podziwiana przez „Nieliczony, nieustający, nieprzebrany tłum mężczyźni” (DG 1, 229). Ich ciała są w jej oczach rozczłonkowane — po prostu płynie ku niej masa fragmentów, zawieszonych w próżni, anonimowych. Są to nie tyle ciała, ile postaci, których kompletny kulturowy rymsztunek przesłania sobą, dystansuje fizyczność, a zatem „naturalność”, „zwierzęcość” ciała. Co bowiem widać? „Połykające cylindry, wykwinne paltoty z podniesionymi kołnierzami, modne gorsy, jaskrawe krawaty”, po nich dopiero „wąsy, wąsiki, brody najróżnorodniejszego kształtu i barwy”, a nade wszystko „oczy zawsze bezwstydnego” (DG 1, 229). Dotykana i oblegana nimi kasjerka Ewa jest — w przeciwieństwie do gości, ich właścicieli — pełna, kompletna, nieruchoma i nienaruszalna. Musi być taka, przecież stanowi fetysz, którego definicję Żeromski daje, mimo że nie używa samego

słowa; zamiast tego pisze: „kształt widomy męskich rojeń samotnych i widziadeł namiętnego snu” (DG 1, 229).

Choć w *Dziejach grzechu* nie ma mowy o kinie, szklany ekran dzielący Ewę od gości spełnia tu funkcję filmowego ekranu, na którym na potrzeby rozkoszy męskiego tłumu wystawiono na pokaz kobiece ciało. Podobieństwo zwiększa znamieny fakt, że w tej scenie Ewa nie ma głosu, tak jak nie miał go jeszcze ówczesny film<sup>20</sup>. W oczach mężczyzn nie jest ona zmęczona ani przytłoczona rolą ikony wyobraźni zbiorowej, tylko oszałamia swoją kwitnącą, pełną blasku urodą, a zarazem senną zagadkowością, piękna wdziękiem pantery lub tygryscy<sup>21</sup> — ten motyw wróci na ulicach Paryża, gdzie można dojrzeć, że ma „Coś tygrysiego w stawianiu kroków” (DG 2, 46).

Ewa bywa kocicą, złotą panterą, tygrysicą z Paryża, ale jedynie w cudzych, łakomych oczach. Sama fantazjuje o innym pięknym, niebezpiecznym zwierzęciu: o dzikim koniu. Chce okiełznać jego samczą siłę; obraz samej siebie na jego grzbiecie daje poczucie mocy i ekscytacji. Ewa, myśląc o nim w czasie spaceru po paryskiej ulicy, zdaje się przeżywać niemaskowane seksualne spełnienie: „Widziała go przed oczyma wysiłkiem woli, czuła odór potu, gdy będzie pod nią rwał się i skakał. Każe sobie zrobić perski munsztuk i będzie panowała nad tym zwierzęciem. Do wysokich buczków każe przyprawić małe, ale nadzwyczaj różące ostrogi. Będzie się ogier miał z pyszna!” (DG 2, 47). Osobą, do której Ewa zwraca się z prośbą o ułatwienie spełnienia owej fantazji, jest Zygmunt Szczerbic, pragnący jej beznadziejnie kruchy dekadent, na którym roztaczane przez kobietę wizje gwałtu zadawanego „dzikiej naturze” robią, jak się wydaje, silne wrażenie.

Dochodzimy tu do kwestii szczególnej wagi. Otóż Ewa doskonale wie, że jej wyobrażenie narowistego, wspaniałego bachmata ma rodowód melodramatyczny i zbudowane jest z gotowych klisz. Nie wypiera się tego ani nie wstydi. Nigdzie wcześniej nie ma wzmianki o tym, że Ewa lubi (czy w ogóle umie?) jeździć konno (nie ma zresztą po temu żadnej okazji). Sposób, w jaki wyraża swe fantazmaty, z miejsca w pełni obnaża ich fikcjonalność, chimeryczność, przygodność, a za-

<sup>20</sup> Kinowość *Dziejów grzechu* akcentowała już Bożena Parulska, pisząc w swoim szkicu między innymi: „Połóg Ewy, zamordowanie noworodka, zbrodnia na Szczerbicu, nekrofilia, sadyzm i wyuzdany erotyzm, podpalenie mieszkania po dokonaniu zbrodni, ucieczka Ewy i udział w całonocnej orgii z przygodnymi birbantami — to obrazy jakby podpatrzone okiem kamery filmowej” — *eadem*, *Schematy literatury popularnej w prozie narracyjnej Stefana Żeromskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 1985, z. 149, s. 128. Analogie filmowe badaczka widzi również w innych tekstach autora *Róży*, jak na przykład w *Popiolkach* czy *Pavoncellu*, obu z czasem zekranizowanych.

<sup>21</sup> Takie „zużytkowanie” pięknego ciała można skojarzyć z najwcześniejszym etapem rozwoju kina, które bynajmniej nie wkroczyło w kulturę przełomu wieków jako rewolucyjna nowość techniczna, ale przeciwnie, tkwiło mocno w tradycjach miejskich atrakcji drugiej połowy XIX wieku, jak menażerie, objazdowe muzea osobliwości, budy jarmarczne zwane bałaganami itp. Zob. Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Warszawa 2013.

razem ich obiegują, popularną naturę. Szcerbic entuzjastycznie oferuje swoje pośrednictwo w poszukiwaniach właściwego wierzchowca, ledwie jednak widać Pobratyńskiej zaczyna niebezpiecznie się ukonkretniać, Ewa spiesznie ucina ciąg wyobrażeń, które już zainfekowały umysł hrabiego. Można przypuszczać, że świadomie budzi podniecenie, które u Szcerbica jest wyraźnie widoczne, żeby móc potem jednym gestem zniweczyć „nieprzystojne” fantazje swego rozmówcy, jakby to on, nie ona, był ich autorem. Oto ich dialog:

— Panie, czy pan nie wie przypadkiem, gdzie tu można by kupić konia pod wierzch, ale siarczystego, dzikusa. Żeby to, wie pan, rżał, kopał doły kopytem, żeby był pyszny, z grzywą wzburzoną, rozbestwiony, z pianą u pyska. Musi być kary, kary jak noc, z aksamitną sierścią, z małym łebkiem. Oczy ma mieć koniecznie krwawe!...

— To dla pani taki potwór? — spytał Szcerbic ciekawie.

— Oczywiście.

— Ależ gotów jestem wyszukać!

— Nie prosiłam o wyszukiwanie. Prosiłam tylko o wskazówkę, dokąd się zwrócić.

— Czyż pani da sobie radę z załatwieniem takiej sprawy? Przyszłę pani człowieka, który wszystko...

— Zastrzegam, że dziękuję nawet za radę, jeżeli pan chce mi świadczyć usługi. Nie potrzeba mi wcale „człowieka”. Człowieka!

— Ależ!

— Nie mówmy już o tym. (DG 2, 48)

Widzimy tu, że Ewa bez skrupowania sięga po kulturowe prefabrykaty, z których składa się obraz dzikiego konia. Rozmawiający dobrze znają katalog tych wyobrażeń: „wie pan”, powiada Ewa, a Szcerbic wie. Nieokiełznany rumak jest metaforą niepożytego, płomiennego kochanka. Jak to ujął Edward Pieścikowski: „pęka w [...] powieści skonwencjonalizowany gorset: pojawiają się »cytaty« struktur romansowych [...], w krzywym zwierciadle ukazane są romansowe wzorce zachowań, inaczej formułując — stereotypy wyobraźni potocznej w tym względzie”<sup>22</sup>.

Dla hrabiego jasna i oczywista jest ta libidinalna treść fantazmatów pożądanej kobiety, ich intensywnie sadystyczna wymowa. Co prawda Szcerbic nie marzył o przemocy ze strony Ewy, jest jednak bezsporne, że to jej posągowość i nieprzystępność, a także pamięć, że była już kochanką kogo innego, niosą z sobą udrękę i ekscytację, kulminujące się w scenariuszu poddania i uległości:

Rzucić się do jej kolan! Dotknąć ustami jej czarnej sukni, leżącej bez ruchu nadobnymi liniami! Wyżebrać jedno muśnięcie po twarzy przez jej ręce, przez te cudze, obce, zaprzędane ręce o wąskich dłoniach [...]! [...] A trzeba było zrozumieć, że ona to właśnie jest cudzą własnością, cudzą kochanką, cudzą metresa, cudzą dziewczką do nocnych uciech! Ta!... Ona!... (DG 1, 256)

Z czasem jego pragnienie zostanie spełnione:

Nie spostrzegła, kiedy obok niej ukląkł. Nie bronila mu, kiedy odjął jej ręce z twarzy i otoczył sobie nimi szyję. [...] Czuła, jak drżenie tajemne po nim przebiega. To drżenie prze-

<sup>22</sup> E. Pieścikowski, *Od „Chybionej powieści” do „Anielki”*, [w:] *idem, Nad twórczością Bolesława Prusa*, Poznań 1989, s. 16.

mowało ją wstrętem, ale zarazem budziło w niej samej dreszcz namiętny. Myślała z politowaniem, jaki on jest słaby. Czowała, że nic na ziemi nie będzie w stanie uciszyć w nim tego wstrząśnienia, tylko to jedno, gdyby mu się oddała. (DG 2, 77–81)

Szczerbic jest rozedrgany i neurotyczny, a owe rozedrganie i neurotyzm budują jeden z dwóch biegunów powieści, czytanej jako utwór przełomu wieków. Drugim są oczywiście przemoc i zbrodnia. Co te oba bieguny do siebie zbliża, co przesądza o ich współistnieniu? Na to pytanie odpowiedział nader wyczerpująco pewien kronikarz „Tygodnika Ilustrowanego”:

Newroza rozstraja organizmy nie tylko pojedynczych osobników, ale całych społeczeństw, które się nadają, jeśli nie na pacjentów Krafft-Ebinga i Charcota, to przynajmniej pod ścisłą obserwacją psychiatrów. To pospolite, codzienne życie nabrało jakiejś dziwnej jaskrawości, jakichś melodramatycznych efektów, które dawniej spotykało się w scenicznych bombach lub kryminalistycznych powieściach, pisanych na urząd, aby wrażliwy widz lub czytelnik dostawał gęszej skórki i zęgnął się, jak przed upiorem, na wspomnienie strasznych bohaterów lub bohaterki i okropnych scen dostarczonych mu przez fantazję autora. A dzisiaj dzieje się to samo w rzeczywistości. [...] życie samo przyjęło na siebie rolę autora *à la* Gaboriau lub Ponson du Terrail. [...] Zabójstwa, morderstwa, samobójstwa stoją na porządku dziennym w całej Europie, a jakkolwiek nie są one objawem nowym w swojej istocie, mają jednak cechę odrębną pewnej wymyślnej oryginalności w formie<sup>23</sup>.

Przywołałam ten obszerny cytat nie tylko po to, by reprezentatywny głos *fin de siècle*’u przemówił sam w imieniu własnego czasu, ale również dlatego, że w tekście tym znajdziemy co najmniej dwa, niezwykle istotne, tropy ukazujące wyjątkowość momentu, a jednocześnie wyjątkowość dyskursu, który ów moment kreuje o sobie.

Spółceństwo, jakie odmalował komentator, to społeczeństwo nerwowców i histeryczek potrzebujących szpitalnego leczenia. Nie bez powodu pada tutaj nazwisko wielkiego autorytetu psychiatrycznego drugiej połowy XIX wieku, Jeana Charcota. Nie koniec na tym, skoro nad szpaltami tygodnika krąży widmo psychoanalizy — stąd wzmianka o Richardzie von Kraffcie-Ebingu, autorze głośnej *Psychopathii sexualis*. Jednocześnie jest to jednak społeczeństwo konsumujące z zapalem powieści akcji i sążniste sceniczne melodramaty, których efekty w jakiś sekretny sposób, jak twierdzi dziennikarz, przesyciły sobą życie codzienne.

W *Dziejach grzechu* występuje postać, która nie tylko ucieleśnia ów klimat i splot warunków, ale zarazem staje się jego medium, medium narracji o zbrodniarzach-herosach, o przestępcach — sztukmistrzach i supermanach<sup>24</sup>, których przykład wzmaga rozkosz użycia i pokazuje, czego należy pragnąć i jaką drogą dążyć do osiągnięcia wyśnionych celów. Ta postać to oczywiście Antoni Pochroń, równocześnie twór i twórca sensacyjności, a nade wszystko jej gorący amator. Oto niezwykła scena z jego udziałem — Pochroń rozpościera tutaj przed Ewą

<sup>23</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 35, cyt. za: S. Milewski, *Ciemne sprawy dawnych warszawiaków*, Warszawa 1982, s. 374.

<sup>24</sup> Nawiązując tutaj oczywiście do tytułu pracy Umberta Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2008.

dzieje innego, mitycznego bandyty, arcy-Pochronia, niedoścignionego i zwycięskiego nawet w swojej przegranej, którego przykład budzi w nim dziki podziw i uwielbienie:

— E, był taki jeden. Jechał do Europy, gdzieś na wschód, w Rumunię, w Bulgarię, na Odessę, do Niżniego, bałamucił młode dziewczyny, Słowianki, Greczynki, Żydówki, Rumunki, Czeszki, Niemki, wszystko jedno, byle tylko nie była starsza nad dwadzieścia lat, żenił się oficjalnie i każdą z oblubienic wywoził w świat. Brał tylko posażne, i to grubo. Pożył sobie z każdą sześć, siedem miesięcy, a jak mu tylko zaczęła grubieć w pasie, spuszczał, a to strychninką, a to arseniczkiem, jak mu ta serce dyktowało. Mieszkał — to w Buenos Aires, to w San Francisco, to w Kairze, to w Bombaju. Chłop się nażył. Innej kobiety nie używał, tylko panienki, i to, co najpierwszy sort. Nareszcie go moralisci przydybali. Do światła go! No — trącili go elektryką. Na stołeczek, mosiężny cylinderek na główkę. Drwił sobie do ostatka z tych wszystkich drabów, ze szpiclów, sędziów i tym podobnych oprawców. Majątek cały, a uciułał z posagów swych żoneczek grzeczną sumkę, bo milion z górą dolarów, zapisał na stypendia dla wynalazców, na cele dobroczynne, na zasiłki dla ludzi, którzy po przyjeździe do Ameryki nie mają z czego żyć i zdychają z głodu. Punktów napisał w testamencie ze czterdzieści. A musiała hołota spełnić wszystko, co do joty, tak jak rozporządził. Bo według prawa wszystko zrobił — cha-cha...

— Gdzieś o tym czytałam... — ziewnęła — w jakimś piśmidle. Ty to z gazety, co? Wyczytałeś i powtórzyłeś, żeby mię nastraszyć. Patrz, kobieto, jakie to z nas bywają demony! I z taką przyjemnością rozповідаłaś. Malowało się na cyferblacie uczucie grozy... (DG 2, 100–101)

Ewa rozpoznaje i przychwytuje na gorącym uczynku lepką *jouissance*, która wylewa się wręcz ze słów Pochronia. Przecież i my, choć nie mieliśmy szansy poobserwować, jak rozlewa mu się „na cyferblacie uczucie grozy”, też to ze swojej perspektywy widzimy i odczuwamy. Lubość i lubieżność opowiadania zakodowana w długich łańcuchach miejsc, które nawiedził demoniczny kochanek, klasach i rasach kobiet, które zdobywał, a już zwłaszcza w obleśnym nadmiarze zdrobnień, jakby bandyta oblizywał się smacznie na naszych oczach — jasno wskazują, że Pochroń, którego Ewa z punktu zdemaskowała jako pseudoświatowca („Bo jesteś przecie wielki ryfa z małego miasteczka, gruboskórne drągalisko w cienkich kortach, szuja rodzima...” — DG 2, 95), opowiedział to wszystko głównie w tym celu, by móc się ponapawać bez ograniczeń wizją nadmiaru, gargantuicznym przesytem „światowych” doznań. Bohatera swojej opowieści nazywa „znawcą”, w jego rozumieniu był to więc ktoś, kto wiedział, jak trzeba używać życia, Pochroń przejrzał jego tajne mechanizmy i sycił się nim sprawnie i umiejętnie. Jego idol był prawdziwym dysponentem „wiedzy radosnej”, wiedzy o uciechach i zbrodniach świata.

Lecz skąd właściwie Pochroń wziął tę historię? Trzeba pamiętać, że morderczy seryjni uwodziciele od stuleci mieli stałe miejsce w wyobraźni ludowej<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Spotkamy ich zarówno w bajkach magicznych (*Zakazany pokój* — T 311 w klasyfikacji Juliana Krzyżanowskiego), jak i nowelistycznych (*Naręczona zbójnika [Dziewczyna w zbójcekiej chacie]* — T 955), a także w balladach tradycyjnych (na polskim gruncie liczne są zwłaszcza wersje pieśni o incipicie *Jasio konie poił*, wątku oznaczonego jako 18 w katalogu autorstwa Elżbiety



i popularnej<sup>26</sup>. Jeśli jednak jest prawdą sugestia Ewy, że jej rozmówca ów „dreszczowiec” wyczytał z prasy, faktem jest jednocześnie, że był on w stanie nadać mu własną treść i przedstawić w sposób sugestywny. Kobieta dostrzega ordynarność historii, jej kiczowatość, widzi w niej przedstawienie pornograficzne, nasycone zachwytem dla okrucieństwa, ale nie tu się wyczerpują reakcje, jakie słowa Pochronia w niej wywołały: „Mówiła [...] lekceważąco, ale w gruncie rzeczy była tym opowiadaniem rażona. Czują je głębokim tętnem serca” (DG 2, 101). Jasne jest więc, że ani sprzeciw etyczny, ani kompetencje estetyczne (zdolność analizy własnych odczuć), ani nawet poczucie zagrożenia, które przecież musiało towarzyszyć słuchaniu tej historii w takim kontekście, sam na sam z kimś, kto dobitnie pokazał, że jest gotów na wszystko niczym jej podmiot, nie zwalnia od uwikłania w sieci afektów, zagarniających mimowolną słuchaczkę. Fakt, że opowieść zostaje rozpoznana jako historia o byle jakim, „kurierkowym” zapleczu, też nie przekreśla jej swoiście pojętej atrakcyjności. Zwłaszcza że Ewę z prasą codzienną łączy szczególny związek: jest ona dla niej źródłem specjalnych przeżyć, a świadczą o tym niecodzienne reakcje na tekst prasowy, których zapisy odnajdujemy w powieści.

Jedna ma miejsce jeszcze w pierwszym okresie biografii Ewy. Wyczytany w gazecie opis wypadku sugeruje możliwość przecięcia węzła beznadziejnego miłosnego impasu, w jakim właśnie znaleźli się ona i Łukasz. W rozmowie z Niepołomskim, którą prowadzą *nota bene* w hotelu (to ważne miejsce nowoczesnych uniesień), Ewa podsuwa lekarstwo na wszystkie troski:

- Raz czytałam... O jednym zdarzeniu.
- O jakim zdarzeniu?
- Że tak w hotelu wypili we dwoje jakiś tam kwas... (DG 1, 143)

Nie wiadomo, gdzie o tym przeczytała, nie wiadomo, kim byli tamci dwoje. Pozostał szkielet historii, miłość i śmierć, a także rekwizyt tragedii — dokładnie tyle, ile mogła odsłonić drobna, skrótowa reporterska notatka. To, że Ewa zwróciła na nią uwagę, zapamiętała i przywołała w rozmowie, już jest niezwykle. Takich wzmianek było wszak w dziennikach mnóstwo, jedna likwidowała wymowę drugiej. Ujmowane w ten sposób człowiecze losy stawały się nie tylko w pełni

---

Jaworskiej). Por. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Wrocław 1962, s. 93–94, 292–293; E. Jaworska, *Katalog polskiej ballady ludowej*, Wrocław-Warszawa 1990, s. 81–92.

<sup>26</sup> Dowodzą tego dzieje powieści zeszytowych. Ten sam „brukowiec”, poświęcony mordercy i bigamiście, ukazywał się przez wiele lat pod stale zmieniającymi się tytułami, między innymi *Czterdzieści razy żonaty, czyli niewinne ofiary miłości*. Była też inna powieść pod dość podobnym, a złowrogim tytułem: *Niewinnie na stracenie skazana, czyli hrabia Sinobrody i straszne losy jego żon* (około 1910 roku). Zob. A. Gemra, „Kwiaty zła” na miejskim bruku. *O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wrocław 1998, s. 105, 140. Prześladowca Ewy Pobratyńskiej mógł czytać również którąś z licznych relacji, mniej lub bardziej upowieściowionych, o życiu „niewiastobójcy” Hugona Schenka; zob. T. Żabski, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993, s. 156–163.

wymienne, lecz na głębokim, międzyludzkim poziomie również nieistotne. Emocjonalnie mogły zaangażować jedynie bliskich; dla pozostałych były „niewykrywalne”, uczuciowo przejrzyste (jak w dzisiejszych programach informacyjnych). Oto, co mówi o tym Przemysław Pietrzak, analizując bujny, spleciony gąszcz gazetowej stronicy: „obecne na niej »telegramy« i krótkie doniesienia faktycznie mają charakter momentalny. Ujmują aktualną chwilę, by za moment unieważnić ją następną »epifanią«, wywołującą z kolei gorączkowe oczekiwanie dalszego ciągu”<sup>27</sup>. Tymczasem owo mnóstwo, owa trywialność codziennego dramatu („jakiś tam kwas”) nie przesłoniły Ewie prawdziwej treści wyczytanej notatki. Jest przecież dla niej jasne, że chodzi tutaj o coś ostatecznego, sprawę osobną, niesprowadzalną do tysiąca podobnych. Można to dostrzec nawet w samym języku — wszak Ewa o „wypadku” mówi „zdarzenie”, odkrywając tym samym i podkreślając jego oddzielną, jednostkową naturę.

Przytoczmy jeszcze drugą epifanię prasową, tym razem epifanię bez cudzy-słowu. W kasynie w Monte Carlo bohaterka natrafia w jakimś dzienniku na informacje, jakich nie brakowało nad morzem w okresach sztormów: o katastrofie małej rybackiej łodzi. Oto w Ewę uderza z całą potęgą bezlitosna natura rzeczywistości, ujawnia jej się, zamknięte w tych paru słowach, cierpienie niezawinione i przypadkowe, wkręcające w swe tryby losowych ludzi, całkowicie bezbronnych. Niepozorna notatka, na której oczy jakimś trafem spoczęły i która przecież, jak się może wydawać, powinna się zatrzymać gdzieś na powierzchni myśli i wrażliwości, zostaje tu „użyta” wbrew przeznaczeniu, którym było „spożycie” i zapomnienie, „użyta” w sposób, jakiego nie przewidywał jej bezimienny raczej autor-kronikarz. Jest jedną z wielu, zdawkowa, spisana pewnie gotowymi zwrotami, automatyczna. Tymczasem Ewa wyłuskuje ją z tłumy, dając jej to, co nie mieści się w trybie projektowanej standardowej lektury tego rodzaju doniesień o katastrofach, samobójstwach i klęskach: wielkie, płynące z głębi, ludzkie współczucie. Tragedia, siłą masowego przekazu odarta z treści, odzyskuje ją znowu czystym przypadkiem, za sprawą siły intymnego przeżycia, jakie zdołał wywołać jej zwięzły opis. Groza, wielkość i patos, których w nim nie ma, ale które istniały w samym zdarzeniu, przebiły i rozsadziły prasowy petit, aby uderzyć prosto w serce lektorki, obezwładnionej ich straszliwą ekspansją. Oto jak dokładnie przebiega scena:

Obok ręki leżała zmięta gazetka miejscowa. Ewa zaczęła ją machinalnie czytać, nie bardzo wiedząc, po co to robi i co czyta. Wśród mnóstwa banalnych plotek wydrukowane było grubymi czcionkami kilkakrotnie powtórzone zdarzenie. Łódź rybacka nie wróciła tego ranka z sześcioma ludźmi. „W burzy dzisiejszej nocy zginęli” — mówiła druga wiadomość. — „Szukano ich wszędzie, ale nie dotarli nigdzie. Jeden zostawił pięcioro dzieci, drugi troje, trzeci był to młody rybak, bezżenny”. Jeszcze jedna wiadomość — we dwanaście godzin później: „nie znaleziono nigdzie”. [...] Teraz na wspomnienie morza uderzył w nią strach bez granic, boleść prawie fizyczna. [...]

<sup>27</sup> P. Pietrzak, *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, Warszawa 2017, s. 37.

Myśl-dreszcz przeleciała tajemnym szlakiem nerwów:

— Nie warto żyć na świecie! Och, nie warto! Wszędzie to samo. Wszędzie krzywda, podłość, przemoc! Wszędzie! Nie ma nigdzie sprawiedliwego sądu i obrony! (DG 1, 296–298)

Prasa nie tylko współtworzy dyskurs powieści i świadomość postaci, nie tylko jest cytowana jak cenne źródło najważniejszych rozwiązań wielkich kryzysów, ale — jak widać — sama zabiera głos, i czyni tak w momentach nieprzypadkowych: po to, by dotknąć najbardziej podstawowych spraw egzystencji; przynosi język, za którego pomocą można spróbować wysłować, choć z różnym skutkiem, doświadczenia graniczne. To przecież właśnie one zwykle sprawiają, że własny język zdradza nas i opuszcza.

Należy zwrócić też uwagę na miejsce, w którym Ewa przeżywa wtajemniczenie, zwłaszcza że jest to jedynie wstęp do innego niezwykłego wypadku, wielkiej, choć niespełnionej szansy jej życia. To szansa na ucieczkę, szansa na zmianę biegu całej biografii, która przychodzi, aby niemal od razu rozwiać się w nicłość, jakby tylko mignęły otwarte drzwi. Lecz choć trwa krótko, jest przecież jednoznaczna i pełna mocy. Wszak już za chwilę zjawi się Rudolf Jaśniach, mężczyzna, który — inaczej niż wszyscy inni — nie pragnie Ewy, a tym samym pozwala jej wystąpić z kręgu spalającego, niszczącego nadmiaru erotycznego, przynosi Ewie zrozumienie i troskę, które ona, zgodnie z logiką daru, może potem swobodnie zwrócić ku niemu, a następnie ku światu i samej sobie.

Wszystko to: epifania wyjęta z prasy, udaremniona, zatrzymana transgresja (próba samobójcza nad brzegiem morza), a zaraz potem wielka scena z Jaśniachem, któremu Ewa nagle, w ostatniej chwili, podbija w górę rękę z nabitą bronią, dzieje się nie gdzie indziej jak w Monte Carlo — w tej mekce luksusowej konsumpcji, tylekroć sugestywnie opisywanej w popularnych powieściach modernistycznych, zazwyczaj jako miejsce pięknego zła, cudów elegancji i światowości o demoniczno-magnetycznym uroku, gdzie cnotę bohatera oblegać będą wyszukane pokusy<sup>28</sup>, Ewę ogarnia mistyczny prąd, dotychczas w jej biografii płynący spodem, przysłonięty sprawami z innych porządków. Dopiero tu ujawnia on swoją siłę, w tak niespodzianym, tak bardzo nieprzystającym do tego miejscu.

Powróćmy jednak do Pochronia. Nie podkreśliliśmy bowiem jeszcze istotnej cechy, wyjątkowo istotnej, gdyż to jej ten „drab” zawdzięcza w największej mierze swoją władzę nad protagonistką. Pochroń jest przystojny i efektowny; jego męska uroda wprawia w podziw nawet wybredną Ewę. Lecz to uroda skażona, niedoskonała. Harmonię burzy jedna jaskrawa cecha, jakby Żeromski, tak zafascynowany w młodości Lavaterowską myślą fizjonomiczną<sup>29</sup>, świadomie zawarł w swej powieści jej echo. Jego bohater prezentuje się bowiem następująco: „był bardzo piękny, z czarnym leciutkim wąsikiem, prawdziwie

<sup>28</sup> Zob. np. J. Kolbuszewski, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994.

<sup>29</sup> Zgłębiał ją zresztą przy pomocy „wyciągu” — popularnej polskiej adaptacji pióra Władysława Noskowskiego (zob. D 1, 139–140).

ozdabiającym górną, pąsową wargę. [...] Uderzyło to Ewę, że ów piękny, wyglądający na eleganta pierwszej wody, ręce miał ohydne jak rataj, wielkie, z ordynarnymi pazurami” (DG 1, 152).

Słowo „ordynarny” wróci jeszcze w pewnym znamionym i kluczowym dla tego tekstu momencie, odnosząc się tym razem nie do wyglądu, lecz do zasobów wyobraźni Pochronia, jego kulturalnego wyposażenia. W owym momencie Pochroń i Płaza-Spławski przedstawiają Ewie swój wielki plan zawładnięcia majątkiem jej nieszczęsnego wielbiciela Szczerbica, którego ona ma skłonić listem, by przyjechał do Wiednia, a potem zabić przy udziale ich dwóch. Ewa jednak stawia nagły opór. Plan wydaje jej się nie tyle nawet moralnie odrażający, ile wulgarny, tandetny, nieestetyczny. Żeby go zmiażdżyć, wybiera następujący argument: „To z jakiegoś romansu ordynarnego pisarza zjełczały pomysł” (DG 2, 120). Jednak to się właśnie w powieści stanie — to, nic innego. Szczerbic na swoją zgubę przyjeżdża do Wiednia mimo zrozumiałego niedowierzania, które w dotychczas platonicznym kochanku wzbudził list Ewy: jak to się stało, że tak niedawno jeszcze zimna i drwiąca, dzisiaj w najczulszych słowach zaklina go, aby do niej przyjechał, bezgranicznie spragniona jego widoku? W szczytowej chwili ich pierwszego zbliżenia, o którym marzył i o które daremnie błagał w Nicei, z ręki Ewy otrzyma zastrzyk trucizny, dostarczonej rzecz jasna przez jej współników i „zareklamowanej” przekonująco jako wręcz idealne narzędzie zbrodni: „Kurara jest niewątpliwa. Paraliżuje mowę, oczywiście... krzyk... Paraliżuje nerw błędny. Również ruchy. Nie zostawia absolutnie żadnego śladu. Ani kropli krwi. Przypadek... Niech się pani uspokoi... Zaraz skończy...” (DG 2, 151).

Ta niebywała scena, która zawiera w sobie *in nuce* wszystko, co da się zdefiniować jako zrośnięte z wyobraźnią, stylem i wrażliwością kultury popularnej przełomu wieków w jej romansowo-sensacyjnym wydaniu, mogła się tu wydarzyć z jednego tylko powodu. Mianowicie dlatego, że *Dzieje grzechu* to nie wyłącznie „flirt autora *Popiołów* z literaturą popularną”<sup>30</sup>. Biografia Pobratyńskiej jest też czymś więcej — powieścią cudownie samoświadomą, skłoną bez skrępowania wskazywać palcem, a nawet dyskredytować własne motywy, elementy własnej architektury<sup>31</sup>, co nie przeszkadza z nich otwarcie korzystać, miesić, wyrabiać i kształtować je według swej woli. Samoświadomość tę nazywam cudowną, gdyż nie tamuje ona i nie zamąca ani samego toku opowiadania, ani ogromnej żarliwości i siły emocjonalnej cechującej pisarstwo autora *Róży*. Inaczej mówiąc, ni-

<sup>30</sup> I. Poniatowska, *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskiej powieści popularnej drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2014, s. 226.

<sup>31</sup> Jak przekonuje Aleksandra E. Banot, również autorka *Dziurdziów* wykorzystwała, i to w jednej ze swoich wczesnych powieści, nieco podobną „nadświadomą” strategię: „Czytając po wielokroć *Pamiętnik Waclawy*, można odnieść wrażenie, że Orzeszkowa gra romansową konwencją, z niejaką ironią i przekorą konstruuje fabułę powieści” — *eadem*, *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*, Bielsko-Biała 2011, s. 87. Postawę tę badaczka jest skłonna łączyć z parodystyczno-pastiszowym aspektem prozy Jane Austen.

czego nie odejmuje i nie wypacza, daje natomiast poczucie obcowania z „trzecim wymiarem” i tak już z wielu względów niezwyklej książki — z jej wymiarem metapopularnym.

W jakimś stopniu może się to kojarzyć z dziwnym przypadkiem Kazimierza Przerwy-Tetmajera, twórcy o wielu, nader różnych obliczach. Otóż będąc autorem i prawodawcą „bardzo wysokiej” poezji modernistycznej, był on skłonny ujawniać i drugą twarz: twarz autora „brukowców”, takich jak *Anioł śmierci* czy *Panna Mery*<sup>32</sup>, oraz twarz trzecią, w której rysy dwóch pierwszych zlewały się niejako, tworząc hybrydę całkiem podobną do tej, jaką na gruncie powieściowej twórczości miał się okazać *Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem*. Był to pastisz gatunku popularnego, którego nazwę autor zawarł już w tytule, ponadto pełen sensacyjnych akcentów i podbarwiony młodopolską wzniosłością, dość obcesowo tym sąsiedztwem wykpioną<sup>33</sup>. Bliższe spojrzenie łatwo jednak ujawni, że owo podobieństwo z *Dziejami grzechu* ma charakter raczej incydentalny. *Romans...* jest bowiem jednoznaczną parodią, a inne Tetmajerowskie „płody skandalu”, abstrahując od motywu zemsty, jakiej pisarz miał na ich kartach dokonać, powstawały w celach zarobkowych, czego autor *Lubię, kiedy kobieta...* bynajmniej nie krył i co zresztą tym mocniej zakorzenia je w gruncie piśmiennictwa popularnego. Tymczasem *Dzieje...*, mimo że włączone przez Żeromskiego w konstelację popularnych tekstów w sposób tak jawny i tak śmiało grający swoją jawnością, nigdy nie przekraczają tej kruchej linii, która oddziela autentyczną opowieść oraz jej pastisz. Jak już wspomniałam, instynkt mimetyczności, stwarzania świata, angażowania i wciągania w ten świat, zawsze tak intensywny u Żeromskiego, kluczowy będzie również dla *Dziejów grzechu*, nie pozwalając na zmienienie powieści w „grę powieściową”, choć strategia i żywioł bliskie są grze.

Na koniec rozważań chciałabym podać jeszcze ostatni, nader znamienity, przykład owej strategii. Kiedy Ewa gdzieś w Austrii, w nocnym pociągu, napotyka Pochronia, swoją Nemezis, z którą się do tej pory tylko mijala, ten właśnie „Czytał jakiś romans francuski, rozcinając karty długim sztyletem korsykańskim” (DG 2, 85). W tym geście groźby i igraszki zarazem jest cały Pochroń. Są w nim także całe *Dzieje grzechu*, ich ciągle rozdwojenie, ich wieloznaczność.

W świetle fabuły doskonale wiadomo, dlaczego nóż pochodzi właśnie z Korsyki, jest to całkiem logiczne i zrozumiałe — część powieściowych zdarzeń tam się rozgrywa. Równocześnie owa broń bandyty każe nam myśleć o dziedzictwie powieści awanturkowej, gdzie takie właśnie ostrze jest atrybutem pełnych determinacji protagonistów. A jeśli przypomnimy sobie w dodatku, co o *Dziejach...* powiadał Michał Głowiński — „utwór, który mógł być traktowany jako dość banalna powieść obyczajowa (a przy mniejszym szacunku dla pisarza także jako

<sup>32</sup> Teksty te niosły z sobą posmak sensacji, dostrzegano w nich bowiem powieści z kluczem.

<sup>33</sup> Zob. J. Nowakowski, „Brukowce” K. Przerwy-Tetmajera, [w:] *idem, W kręgu obiegowych ideałów estetycznych. Szkice o literaturze popularnej*, Rzeszów 1980, s. 75–109.

»romans kolejowy«)<sup>34</sup> — niewykluczone, że z wolna zakiełkuje w nas podejrzenie, iż Pochroń całkiem zwyczajnie czytał o sobie. Może dlatego „widać było na twarzy, że żywo zajęty jest treścią” (DG 2, 86)?

## Bibliografia

### Teksty

- Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. i przedmowa J. Kądziała, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1963.  
 Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. i przedmowa J. Kądziała, t. 4, Czytelnik, Warszawa 1965.  
 Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. i przedmowa J. Kądziała, t. 5, Czytelnik, Warszawa 1965.  
 Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. i przedmowa J. Kądziała, t. 7. *Przypisy — słowniki — skorowidze*, Czytelnik, Warszawa 1970.  
 Żeromski S., *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, Z.J. Adamczyk, t. 12–13. *Dzieje grzechu*, oprac. E. Jaworska, t. 1–2, IBL PAN–UJK, Warszawa-Kielce 2015.

### Opracowania

- Banot A.E., *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała 2011.  
 Biskupski Ł., *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury–Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa 2013.  
 Borowy W., *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, PIW, Warszawa 1964.  
 Dybel P., *Galicja jako genius loci masochizmu w XIX wieku. Sacher-Masoch oraz psychiatryczne koncepcje Krafft-Ebinga i Freuda*, [w:] *idem, Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Universitas, Kraków 2017, s. 99–104.  
 Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Znak, Kraków 2008.  
 Gemra A., „Kwiaty zła” na miejskim bruku. *O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.  
 Głowiński M., *Konstrukcja a recepcja (Wokół Dziejów grzechu Żeromskiego)*, [w:] *idem, Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa 1973, s. 215–242.  
 Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.  
 Gutowski W., *Stefan Żeromski — Dzieje grzechu*, [w:] *Lektury polonistyczne. Pozytywizm — Młoda Polska*, t. 2. *Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Universitas, Kraków 2001, s. 199–227.  
 Hutnikiewicz A., *Żeromski*, PWN, Warszawa 1987.  
 Jaworska E., *Katalog polskiej ballady ludowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa 1990.  
 Kochanowski M., *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug)*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.

<sup>34</sup> M. Głowiński, *Konstrukcja a recepcja (Wokół Dziejów grzechu Żeromskiego)*, [w:] *idem, Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 241.

- Kolbuszewski J., *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994.
- Krzyżanowski J., *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962.
- Milewski S., *Ciemne sprawy dawnych warszawiaków*, PIW, Warszawa 1982.
- Nowakowski J., „*Brukowce*” K. Przerwy-Tetmajera, [w:] *idem*, *W kręgu obiegowych idealów estetycznych. Szkice o literaturze popularnej*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1980, s. 75–109.
- Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*, red. Ł. Biskupski, M. Rawska, Wydawnictwo Przystop–Uniwersytet SWPS, Łódź–Warszawa 2017.
- Parulski B., *Schematy literatury popularnej w prozie narracyjnej Stefana Żeromskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 1985, z. 149, s. 113–130.
- Pieścikowski E., *Od „Chybionej powieści” do „Anielki”*, [w:] *idem*, *Nad twórczością Bolesława Prusa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 7–51.
- Pietrzak P., *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, PWN, Warszawa 2017.
- Poniatowska I., *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Prus B., *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. 1, cz. 2, PIW, Warszawa 1956.
- Trzeźniowski D., *Kim jest Ewa Pobratyńska? Rzecz o antypsychologizmie Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 423–443.
- Zalewska A., *Legenda i lektura. O Dziejach grzechu Stefana Żeromskiego*, Sub Lupa, Warszawa 2016.
- Żabski T., *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.
- Żeromski. Tradycja i eksperyment*, idea i układ J. Ławski, red. A. Kowalczykowska, A. Janicka, G. Kowalski, Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego–Muzeum Polskie w Rapperswilu, Białystok–Rapperswil 2013.

## The Curare Injection, or *Dzieje grzechu* [The History of Sin] as a Metapopular Novel

### Summary

Literary works of Stefan Żeromski have been eloquently and fruitfully analyzed in search of schemes and conventions typical for popular literature and culture of the late 19th and early 20th century. However, these ingenious interpretations did not emphasize a crucial aspect of Żeromski's attitude toward popular fiction, which may be described as metaconscious. *Dzieje grzechu* [The History of Sin] is a novel in which Stefan Żeromski most unashamedly and outspokenly used various advantages and possibilities offered to him by the realm of popular culture. Yet, in this case being both outspoken and unashamed is not equivocal with a lack of literary self-awareness, as some earlier commentators suggested. Therefore, a central point for my interpretation is a famous scene of homicide committed by the novel's protagonist, Ewa Pobratyńska, on her lover during their erotic act. This scene, so long and so often dismissed by reviewers and researchers as exaggerated, sordid, cruel, and a sign of the writer's declining taste, is in fact a verbatim quotation from the late 19th-century penny dreadful as a specific literary convention. When Ewa's two relentless partners in crime first present her that project, she herself exposes its trivial sources, calling it a “rank idea” taken

directly from a vulgar romance. In this way, *Dzieje grzechu* unmasks fictional and popular elements of its own construction. Yet, it avoids becoming a sheer pastiche, remaining a multidimensional text of several facets and perspectives.



**Adam Sobek**

ORCID: 0000-0003-0646-0414

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

# **Wer sich nicht erinnert, hat keine Geschichte.\* Zum Phänomen gestörter Erinnerungen und heilsamen Vergessens in der Migrationsliteratur aufgrund des Erzähltextes *Das Gedächtnis der Libellen* von Marica Bodrožić**

**Schlüsselwörter:** Decodierung, Erinnern, Raum, Semantisierung von Erinnerungen, Vergessen

**Słowa kluczowe:** przestrzeń, pamięć, tożsamość, semantyzacja wspomnień, granice

**Keywords:** decoding, space, migration, borders, identity, memory

## **1. Einführung**

Erinnerung als eine der unentbehrlichen intellektuellen Leistungen des menschlichen Geistes trägt maßgeblich dazu bei, die Identität des Individuums festzulegen und sein eigenes Selbstbild aufzubauen. So stellen die Begriffe ‚Erinnerung‘ und ‚Identität‘ prägende Elemente der Gegenwart dar und sind somit aus dem heutigen literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurs kaum mehr wegzudenken.<sup>1</sup> Die beiden Elemente des menschlichen Handelns und Selbstbildes werden im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung um Lite-

---

\* M. Bodrožić, *Das Gedächtnis der Libellen. Roman*, München 2010, S. 45.

<sup>1</sup> Vgl. A. Erll, M. Gymnich, A. Nünning, *Vorwort und Danksagung*, [in:] *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, hg. v. A. Erll, M. Gymnich, A. Nünning, Trier 2003, S. i-ii, hier S. i.

ratur ergänzt, in der die Inszenierung von Erinnerung und kollektivem Gedächtnis die zentrale Achse des Narratives darstellt. Über die Literatur bzw. in den literarischen Werken wird das fundamentale Medium der Repräsentation und Konstruktion von Erinnerungen und Identitäten auf eine sichtbare und überzeugende Weise zum Ausdruck gebracht. Astrid Erll hebt in diesem Zusammenhang auch die Wirkung auf das individuelle Gedächtnis hervor, die Literatur als Gedächtnismedium ausübt: Die als soziales Ereignis wahrgenommene Begegnung mit der Wirklichkeit wird in ihrer Ausprägung durch Modelle und Schemata definiert. Literarische Texte fungieren demnach als „mediale Rahmen für die in sozialen Kontexten erfolgende Konstruktion autobiographischer Erinnerung“<sup>2</sup> und dienen mit als Vorlagen und ästhetische Modelle für Inhalte und Strukturen autobiographischer Erinnerung.

Der Fähigkeit, sich an Vergangenes erinnern zu können, schließt sich zwangsläufig das Phänomen des Vergessens an. So sind Erinnern und Vergessen als variable Größen zu betrachten, die durch das Vorankommen des erinnernden, aber auch vergessenden Menschen bedingt sind. Da die Vergangenheit keineswegs unabänderlich ist, unterliegt sie im Prozess der Erinnerung einer dauernden Bearbeitung. Vergangenes und Erlebtes werden ständig verändert, das Unliebsame wird verdrängt und vergessen.<sup>3</sup> Neben der Variabilität und Modifizierbarkeit des Erinnerns muss auch der soziale Aspekt hervorgehoben werden. Erfahrungen und Erlebnisse werden nur „durch sozial produzierte Wahrnehmungsrahmen (cadrés sociaux, M. Halbwachs) in den individuellen und kollektiven E[rinnerung]sbestand aufgenommen“<sup>4</sup>, so dass die literatur- und kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung das gegenwärtige Interesse auf das Verhältnis von Sprache und Gedächtnis, auf dessen Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie auf Identität und Gedächtnis konzentriert.<sup>5</sup> Der Erinnerungsdiskurs fokussiert die Forschung von zahlreichen verzweigten akademischen Fächern wie den Sozialwissenschaften, der Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft und Philosophie. Unterschiedliche, semantisch verwandte Begriffe und Methoden kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung werden seit den 1920er Jahren differenziert und in ihrem Forschungsgebiet entsprechend untersucht. Seitdem findet eine systematische Forschung des begrifflichen Dreiecks Gedächtnis–Vergessen–Erinnerung statt, die Konzepte wie *mémoire collective*, *lieux de mémoire*, kulturelles Ge-

<sup>2</sup> A. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart-Weimar 2005, S. 163.

<sup>3</sup> M. Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Stuttgart-Weimar 2000, S. 21.

<sup>4</sup> Vgl. G. Echterhoff, M. Saar, *Einleitung. Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen*, [in:] *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*, hg. v. G. Echterhoff, M. Saar, Konstanz 2002, S. 13–35, hier S. 16.

<sup>5</sup> Vgl. Metzler *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. v. A. Nünning, Stuttgart-Weimar 2008, S. 169.

dächtnis, kommunikatives Gedächtnis, Erinnerungsorte, Erinnerungskulturen, soziales Gedächtnis u.a. hervorgebracht hat.<sup>6</sup>

Der Vorgang der Erinnerung ist der jeder autobiographischen Reflexion zugrunde liegende Akt. Während Erinnerungen häufig ungerufen kommen, gilt die autobiographische Erinnerung immer als ein Willensakt. Sie stellt den Versuch dar, der Erinnerung die Vergangenheit abzuverlangen. So wird es in meinem Beitrag darauf ankommen, Strategien, Referenzhorizonte und Erinnerungsmodi des erzählenden und erinnernden Subjekts aufzuzeigen. Grundlage der Analyse bildet das Werk von Marica Bodrožić *Das Gedächtnis der Libellen. Roman* (2010). Der Erzähltext wird deswegen der erinnerungskulturellen Analyse unterzogen, weil er viele wertvolle Momente der Erinnerung als der kognitiv-psychischen Konstruktion festhält, die sprachlich (um)formuliert wird. In Hinblick auf das kulturwissenschaftliche Gedächtnisparadigma zeigt sich die Auseinandersetzung mit der sowohl individuellen als auch kollektiven Vergangenheit von Bedeutung. Das Vergangene gewinnt erst durch die Modalitäten des Erinnerns Identität, bei deren individuellem und gesellschaftlichem Aufbau sowie Erhalt Gedächtnis und Erinnern eine entscheidende Rolle spielen. Außerdem markiert das *Was* des Erzähltextes das Genre als Familienroman, in dem zunehmend Erinnerungsdiskurse ästhetisiert werden.<sup>7</sup> Mit der Gegenüberstellung von Vergessen und Erinnern sollen unterschiedliche Dimensionen der Identität und der Umgang mit Erinnerungen aufgezeigt werden, die Marica Bodrožić in allen möglichen Geschichten zu Papier bringt. Identität bedeutet das Spannungsfeld von Innen- und Außenperspektive und ist immer in einer synchronen und diachronen Dimension verortet. So gesehen umfasst der „Herstellungsprozess der Identität“<sup>8</sup> die Selbsterfahrung des Individuums in verschiedenen soziokulturellen Kontexten, z.B. in der Familie oder am Arbeitsplatz. Zuletzt soll aufgrund der aus dem Gedächtnis der Ich-Erzählerin dargestellten Vergangenheitskonstrukte die Gegenseitigkeit der Prozessualität des Vergessens und des Erinnerns als Grundlage der Rekonstruierbarkeit des erinnerten Vergangenen analysiert werden.

## 2. Erinnerungen, Geschichten, verstreute Identitäten

In vielen Erzähltexten rücken homo- und heterodiegetisch konzipierte Erzähler das Festhalten an Vergangenes in den Fokus ästhetisierter Geschichte, was die Grundlage für ihre intellektuelle Aufarbeitung autobiographischer Momen-

<sup>6</sup> Vgl. A. Erll, *op. cit.*, S. 7 und M. Basseler, D. Birke, *Mimesis des Erinnerns*, [in:] *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, hg. v. A. Erll, A. Nünning, Berlin 2005, S. 123–147, hier S. 124.

<sup>7</sup> Siehe dazu: F. Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin 2005, insb. S. 15–63.

<sup>8</sup> H. Keupp *et al.*, *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Reinbek 2008, S. 94.

te darstellt. Astrid Erll unterstreicht die Wirkungsweise von Literatur und Kunst als medialen Rahmen des Erinnerns und analysiert ihn in soziopsychologischer Hinsicht als Generatoren kultureller Paradigmen.<sup>9</sup> Die bereits erwähnten Medien betrachtet sie ähnlich wie Harald Welzer<sup>10</sup> als Vorlagen für Inhalte und Strukturen autobiographischer Erinnerung. Die unentbehrlichen intellektuellen Leistungen des menschlichen Gedächtnisses, das als diskursives Konstrukt<sup>11</sup> angesehen wird, tragen dazu bei, die Identität des Individuums zu bestimmen und sein eigenes Selbstbild gesellschaftlich zu verorten. John Locke, einer der aus der Memoria-Tradition heraustretenden Theoretiker der Erinnerung sieht das menschliche Gedächtnis als keinen luftdichten, seinen Inhalt vor Verwesung schützenden Behälter<sup>12</sup> an und hängt ihm die naturgegebene und vollkommen natürliche Lückenhaftigkeit nach. Dementsprechend wird das Gedächtnis sehr oft durch Inhalte imaginativer Vorgänge, ästhetisch-stilistischer Ausübung des schöpferischen Sinns ergänzt. Kai Behrens betont hingegen die hinterhältige und eigensinnige Natur des Verhältnisses zwischen Vergessen und Erinnern: „Je dringlicher uns ein Vergessenswunsch angeht, desto uneinlösbarer wird er auch, je penetranter die Erinnerung, desto ferner das Vergessen. Umgekehrt scheitert der Versuch, etwas Bestimmtes in die Erinnerung zurückzurufen, nur allzu häufig am widerständigen und zuvorkommenden Vergessen“.<sup>13</sup>

Der Versuchung, das Spannungsfeld zwischen Erinnern und Vergessen näher zu betrachten, erliegt auch die deutsche Autorin und Essayistin Marica Bodrožić. Die 1973 in Dalmatien, dem heutigen Kroatien geborene Autorin lebt seit 1983 als Zugewanderte in Deutschland. Mit (auto)fiktional-narrativen Texten *Die Windsammler* (2007) und *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern* (2007) macht sie die Literaturkritiker auf sich aufmerksam. Diesen Erzähltexten folgen weitere Prosawerke wie: *Kirschholz und alte Gefühle* (2012) und *Das Wasser unserer Träume* (2016).

Die Ich-Erzählerin veranschaulicht einen ungebundenen Gebrauchsmodus von ihrem Gedächtnis an zahlreichen Stellen des Erzähltextes. Sie macht darauf aufmerksam, welche Funktion klaren Erinnerungen an Vergangenes und einst Erlebtes beigemessen wird:

Das innere Walten der guten Gedanken, das wächst im Inneren. Niemand kann es ausreißen, kein Krieg in uns auslöschen. An gute Gedanken reicht das Unkraut nicht heran. Menschen überleben Kriege, indem sie sich an das helle Augustlicht ihrer Kindheiten, an die hellen

<sup>9</sup> Siehe dazu: F. Eigler, *op. cit.*, S. 163.

<sup>10</sup> H. Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002, S. 186.

<sup>11</sup> *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hg. v. N. Pethes, J. Ruchatz, Reinbek 2001, S. 13.

<sup>12</sup> Siehe dazu: A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 96.

<sup>13</sup> K. Behrens, *Ästhetische Oblivologie. Zur Theoriegeschichte des Vergessens*, Würzburg 2005, S. 7.

Sommer und an die ihnen geschenkten Küsse erinnern. Alles lebt weiter in ihnen, wächst weiter, auf dem wortlosen Gedächtnisgelände. Man sieht nur mit geschlossenen Augen.<sup>14</sup>

Die Protagonistin Nadeshda Mandelstam stellt an dieser Stelle fest, dass Erinnerungen an das ‚Augustlicht‘ – mit dem sie ihre Kindheit metaphorisch beschreibt – lebensfördernd und -schonend sind. Sie unterstreicht, dass die von uns „gesammelten“ Erinnerungen unsere Güter sind, über die nur derjenige verfügen kann, der sich erinnern kann. Mit der Feststellung –

„niemand kann es ausreißen“ – wird der identitätsstiftende Aspekt hervorgehoben. Kennzeichnend für die Erzählhaltung ist dennoch die Unsicherheit der Erzählerin: sie hält am Erinnern fest, um sich ihrer eigenen Identität zu vergewissern. An vielen Stellen bringt sie ihren Zweifel an der eigenen Identität zum Ausdruck. Sie verbindet die Identität mit ihrem Gedächtnisvermögen, das sich in ihren unzähligen Erzählungen und Berichten äußert: „Meine Geschichte ist wie jede Geschichte nur eine Möglichkeit von vielen, ins Ungewisse meiner Biographie zu gehen. Nicht bleibt wie es ist. Das ist die Vergänglichkeit. Die Zeit ist eine Regisseurin. [...] Ich gehe oft auf Zehenspitzen aus der Zeit heraus“.<sup>15</sup>

Unsicher bleibt auch die dargestellte Identität der Erzählerin. Sie deutet an, dass sie ihre Identität selbst erfunden, bzw. modifiziert hat: „Nadeshda. So nennt man mich jetzt, weil ich allen gesagt habe, dass ich so heiße“.<sup>16</sup> Man darf also annehmen, dass die Ich-Erzählerin ihre eigene Identität verbirgt und eine neue Identität anzunehmen versucht, indem sie eingesteht: „Ich habe mir das Recht genommen, mich selbst zu benennen“,<sup>17</sup> wobei sie darauf hinweist, dass das Gedächtnis dennoch bei der Selbsterkennung die größte Bedeutung besitzt: „Ein Name ändert nichts am eigenen Gedächtnis“<sup>18</sup> oder „die Namen ändern nichts an meiner Geschichte“.<sup>19</sup> Sie reflektiert über die Änderung der äußeren Formen der Identität, aber das Wesen der Identität bilden das Gedächtnis und das Ergebnis des Erinnerns, d.h. die Erinnerungen.

Die homodiegetische Erzählerin in *Das Gedächtnis der Libellen* gräbt nach verschütteter Vergangenheit sowohl der ihrer Eltern als auch ihrer eigenen. Sie erkennt ihre Identität über die Vergangenheit und ihre eigenen Geschichten als sozial produzierte Wahrnehmungsrahmen. Reflexion, Interpretation und die Rekonstruktion der Familiengeschichte gehören zu den konstitutiven Elementen im Prozess der Identitätsbildung und -erkennung. Sie als erwachsene Frau, die von ihrem Liebhaber Ilja missbraucht und ausgenutzt wurde, muss sich der Frage stellen, warum die Beziehung zum Scheitern verurteilt war. Durch die Dialoge mit ihrer Freundin Arjeta, sowie die inneren Monologe entdeckt sie die düstere Vergangenheit ihrer eigenen Familie. Verlassen von den Eltern im Alter von sechs Jahren,

<sup>14</sup> M. Bodrožić, *op. cit.*, S. 35.

<sup>15</sup> *Ibidem*, S. 19.

<sup>16</sup> *Ibidem*, S. 68.

<sup>17</sup> *Ibidem*, S. 183.

<sup>18</sup> *Ibidem*, S. 82.

<sup>19</sup> *Ibidem*, S. 80.

großgezogen von einer Tante, gescheiterte Beziehungen zu Männern führen sie zum Moment, ihre eigene Vergangenheit und Identität zu hinterfragen. Resultate der Entdeckung der Vergangenheit sind für sie erschütternd: Der autoritäre Vater war ein Mörder, der kleine Mädchen in der Gegend umbrachte. Die Mutter war die Mittäterin, weil sie ihn vor der Justiz geschützt hat. Die beiden Eltern erweisen sich unfähig, ihr eigenes Kind vor der Außenwelt mit Elternliebe zu schützen und leugnen ihr Kind, indem sie es zur Obhut an Verwandte geben. Die dysfunktional porträtierten Eltern wählen auf der Flucht vor der Justiz eine Grenzexistenz und einen Unterschlupf in den USA.

Durch die familiären Entwicklungen stellt sich die homodiegetische Erzählerin die Frage nach eigenem Selbst(bild). In einem Gespräch mit ihrer Freundin drückt sie ihr Unbehagen an der Selbsterkennung mit folgenden Worten aus: „Aber wer war ich, wenn ich das war, wofür ich mich hielt. [...] Ilja war mir so wichtig geworden, dass ich mich gar nicht mehr daran erinnern konnte, wer ich für mich selbst war. Wer war ich denn“?<sup>20</sup> Die Unfähigkeit, sich an ihre eigene vergangene Identität erinnern zu können, dürfte auf die Ereignisse aus ihrer Kindheit zurückgeführt werden, die sie damals als Kind nicht richtig zu deuten vermochte. Der autoritär erziehende Vater, die keinen Schutz bietende Mutter, das tief verwurzelte Gebot des Schweigens sind die Ursachen für die tief verankerte Unfähigkeit der lückenhaft berichtenden Erzählerin, sich ihrer Identität bewusst zu werden. Sie baut ihr Zugehörigkeitsgefühl auf Erinnerungen, wenn sie meint: „Aber wenn es eine Antwort geben konnte, so dachte ich, wäre sie in der Erinnerung zu suchen“.<sup>21</sup> Die Erinnerungen stellen für sie also einen referenziellen Rahmen dar, auf den sie sich immer beruft, um sich selbst zu behaupten und zu bestätigen. Wegen der Auswanderung aus dem Balkan nach Frankreich und danach nach Deutschland während der jugoslawischen Kriege, muss sie darauffolgend das Gefühl der Entfremdung und Entwurzelung überwinden. Den Weg zur Vereinnahmung der Identität im sogenannten Dazwischen-Raum baut sie ebenfalls auf Erinnerungen, wobei sie auf ihre Zerbrechlichkeit und Anfälligkeit für Verlust hinweist:

Denn insgeheim fürchte ich doch, dass eines Tages auch die Erinnerungen alle in mir zusammenbrechen, in mir müde wegnicken würden, wie ein armes Tier, dem man in Knie eingeschlagen hat. „Du hast Angst, dass du deine Erinnerungen verlieren könntest. [...] Wenn es aber dazu kommt, sagte Arjeta, wenn eines Tages die Erinnerungen in uns zusammenbrechen, dann müssen wir bloß ein Niemand werden“.<sup>22</sup>

Die auffallende Unsicherheit, die vielmehr dem Fürchten gleichgesetzt werden kann, kommt im Dialog zwischen der Ich-Erzählerin Nadeshda Mandelstam und ihrer Freundin Arjeta in Frankreich zum Ausdruck. Die Analyse des erinnerten Inhalts und dessen Darstellungsmodus erteilt Aufschlüsse über die Identität

<sup>20</sup> *Ibidem*, S. 51.

<sup>21</sup> *Ibidem*, S. 34.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

der Figuren, deren Gemütszustand und die Glaubwürdigkeit der Aussagen. Die angeführten Erinnerungsmodi und Referenzhorizonte fokussieren demnach das Verhältnis von Gedächtnis und Identität.

### 3. Erinnerung an Raum – eine Wiederentdeckung außerkultureller und textueller Wirklichkeitsebenen<sup>23</sup>

Die im analysierten Erzähltext dargestellten Räumlichkeiten fungieren als eine narrativ erzeugte Konstruktion. Sie erfüllt nicht nur eine textkonstitutive Funktion, die kulissenhaft zur Handlung gehört, sondern sie gibt ausführliche Informationen über die Subjekt-Objekt-Beziehung, die über die relational-performative Gestaltung zur Darstellung gebracht wird.<sup>24</sup> Bei M. Bodrožić müssen die Identität der homodiegetischen Erzählerin und ihr Sprachgefühl aufgrund ständig erfahrener geographischer Standortveränderungen kontinuierlich modifiziert und den neuen Gegebenheiten angepasst werden. Die Hauptfigur befindet sich ständig unterwegs, entweder auf der Flucht, oder auf der Suche, sie ist Flüchtling, Asylantin, muss entweder vagabundieren, oder gezielt von einem Ort zum anderen reisen. Die dargestellten Räume kommen im Text in Form symbolhafter Codes vor. Sie entstehen aus dem Zusammenspiel von textuellen Informationen und Schlussprozessen, die an Anlehnung an die neue Definition des ‚spatial turn‘ den bisher wahrgenommenen Raum nicht mehr als den geographischen Topos auslegen lassen.<sup>25</sup> Das Konzept des Raums, der sowohl als Signatur sozialer und symbolischer Praktiken gilt, als auch kulturell produziert wird,<sup>26</sup> bestätigt den relationalen und performativen Aspekt der Raumerzeugung und -erfassung und spielt in dem erinnerungskulturellen, gedächtnisformativen und identitätsstiftenden Handeln eine zentrale Rolle.

Zeit und Raum spielen in M. Bodrožićs Erzähltexten eine definitiv wichtige, textkonstitutive Rolle. Der dargestellte Raum im analysierten Roman ist durch die Merkmale der Hybridisierung gekennzeichnet, die ein ‚Dazwischensein‘ bedeutet, eine „Verbindung von Nicht-Zusammengehörigen in einem soziokulturellen

<sup>23</sup> I. Hernandez, *Topographien der Erinnerung: Auf den Spuren des magischen Realismus in Hugo Loetscher Roman Die Augen des Mandarin*, [in:] *Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur. Entgrenzungen durch Kulturtransfer und Migration*, hg. v. V. Kondrič Horvat, Wiesbaden 2017, S. 73–84, hier S. 77.

<sup>24</sup> Vgl. P. Zimniak, *Störungen und Irritationen – Zu Rolf Dieter Brinkmanns perturbatorischen Raumqualitäten*, [in:] *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, hg. v. C. Gansel, P. Zimniak, Heidelberg 2012, S. 289–300, hier S. 289.

<sup>25</sup> Vgl. dazu: K. Dennerlein, *Narratologie des Raums*, Berlin 2009, S. 75.

<sup>26</sup> Vgl. W. Hallet, B. Neumann, *Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung*, [in:] *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, hg. v. W. Hallet, B. Neumann, Bielefeld 2009, S. 11–32, hier S. 11.

Zwischenraum“.<sup>27</sup> Der (re-)konstruierte topographische Raum zeichnet sich vordergründig durch das Soziale bzw. das Kulturelle aus. Die Bewegung der Hauptfigur durch konkret situierte Räume gilt als eine Grundvoraussetzung für das Erzählen. Die Hauptfigur betritt Räume, deren soziale Beschaffenheit ihre Handlungen stark beeinflusst und konflikthafte Prozesse hervorbringt. Die Bewegung wird oft als die Auseinandersetzung mit Vergangenen, Erlebtem und Erinnerungem dargestellt. Sie wird dem Überschreiten der Raumgrenzen gleichgesetzt, wobei Grenzüberschreitungen als „bedeutsame Abweichung von der Norm“<sup>28</sup> gedeutet werden können. Die Ich-Erzählerin erinnert sich klar an Reisen, die einen festen Bestandteil ihrer Selbsterkundung darstellen. Sie wandert aus dem Heimatland, dem ehemaligen Jugoslawien, das seine regionalen Identitäten mit militärischen Mitteln und rassistischen Säuberungsaktionen neu zu definieren begann; dem Land, wo „Waffen an die Stelle der Sprache getreten waren“.<sup>29</sup> Die Entwurzelung in Frankreich, wo sie ihre Ruhe und neues soziales Milieu aufzubauen versucht, bekämpft sie mit der Neugier an Fremdem, indem sie konstatiert: „Ich mag Leute, die sich fremd in fremden Sprachen werden, bis die fremden Sprachen ihre Sprachen werden, bis alles fremd wird im Detail, weil doch das Menschsein an sich, en gros und en détail, das Fremde ist“.<sup>30</sup> Dennoch muss sie sich selbst eingestehen, dass das Fremde in Paris sie nicht anspricht und noch stärker entwurzelt, was sie dazu bewegt, ihre Identität zu hinterfragen. In einem Gespräch mit Arjeta drückt sie ihre Bedenken mit folgenden Worten aus:

Jeder, der Paris kennt, weiß, dass es einen auffressen kann und dass man irgendwann nicht mehr man selbst ist. [...] Wenn man zu lange bleibt, wird man zum Phantasma der anderen, besser gesagt, zu einem, von dem man sich vorstellt, dass es ein Phantasma für die anderen sein könnte. Man muss schnell wieder weggehen, wenn man nicht für immer bleiben will. [...] Vielleicht kann man dort bleiben, wenn man immer ein Emigrant sein möchte. So jemand, der [...] am Ende des Lebens das Gedächtnis verliert.<sup>31</sup>

Nachdem sie das neue Zuhause in Frankreich gefunden zu haben glaubt, ist trotzdem ihre ständige Mobilität augenfällig. Sie reist nach Amsterdam, um sich der Wahrheit im Hinblick auf ihre Beziehung mit Ilja zu stellen. Die Besuche und der darauffolgende Umzug nach Berlin verhelfen ihr die Kindheitserlebnisse aufgrund der Berichte und Erinnerungen von ihren Freunden neu auszulegen und sie zu verinnerlichen. Die Reisen in die USA sind zwar geschäftlich bedingt, aber sie stellt die Suche nach ihren Eltern in Chicago und New York in den Fokus ihrer Vergangenheitsermittlung. Das Nomadenhafte ist für ihre Identitätssuche kennzeichnend, die Mobilität scheint ihr Leben beständig und nachhaltig zu be-

<sup>27</sup> C. Gansel, *Störungen um Raum – Raum der Störungen. Vorbemerkungen*, [in:] *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, op. cit., S. 9–13, hier S. 9.

<sup>28</sup> M. Bachtin, *Chronotopos*, Frankfurt a.M. 2008, S. 186.

<sup>29</sup> M. Bodrožić, op. cit., S. 221.

<sup>30</sup> *Ibidem*, S. 12.

<sup>31</sup> *Ibidem*, S. 211.



stimmen. „Im Bus nach Amsterdam, versuche ich mich, an die damalige Zeit zu erinnern. [...]. Wie im Erinnerungstunnel sehe ich meine Vergangenheit, die ich umdeuten muss“.<sup>32</sup> Sie reist ständig in verschiedene Städte der Welt, in denen sie ständig der Vergangenheit und ihren Erinnerungen nachgeht: „Wie immer [...] bin ich sehr allein, [...] mit Unglück bepackt, mit schweren Koffern, mit Vergangenheiten, mit Gewichten aus vielen Lebenszeiten, Kreisen und Kindheiten. Ich denke [...] daran in Belgrad, Berlin, Zagreb, New York, Paris, Amsterdam, Chicago und Florenz zurück“.<sup>33</sup> Die deiktisch markierten Positionierungen und Direktionalisierungen des Ortes wie drüben, hier, dorthin<sup>34</sup> markieren die kontinuierliche topographische figurale Deplatzierung der Erinnernden, die die Selbsterkennung und die Selbstbeobachtung des psychischen Systems auf der Flucht vornimmt. Die Flucht wird einerseits als Unterbrechung der gewohnten Perspektive, andererseits als eine neue Wahrnehmungsoption exemplifiziert. Sie ist ein Ausgangspunkt für die Hervorbringung eines neuen Raums, in dem das Relationale und das Performative von großer Relevanz sind. Die Raumwahrnehmung der fliehenden und erinnernden Erzählerin ist durch Dysfunktion und Denormalisierung sowie Identitätsverlust gekennzeichnet, vermittelt stark verspürbare Dissonanzen mit statischen Raumreferenzen.

Das Vergangene wird in räumlicher Beziehung zur Gegenwart geschildert. Die Erzählerin unternimmt unterschiedliche personal-räumliche Arrangements, die in der Flucht als Kommunikations- Identitäts- und Erinnerungsstörungen gedeutet werden können: a) topographisch – sie begibt sich aus dem ehemaligen Jugoslawien nach Frankreich, um dem Kriegsterror zu entgehen; Sie verlässt auch endgültig Frankreich, weil sie sich wegen der fehlenden Erinnerungen an dieses Land ausgegrenzt und entwurzelt fühlt; b) retrospektiv – bei der Wiederentdeckungsreise nach Kroatien vertieft sie sich ständig in ihre Erinnerungen an die Heimat und aufgegebene Räume wie das Haus ihrer Eltern, den Hof, die Schule. Für die retrospektiv hergestellten Identitätsnarrative ist das Prinzip der Rekonstruktion, der gewissen Fabelbildung aufgrund der Erinnerungen äußerst relevant.<sup>35</sup>

Sie schildert das wahrgenommene Kroatien nach der Wende als den verlorenen Erfahrungsraum, den der Balkankrieg ihr weggerissen hat. Der soziokulturelle und das Zugehörigkeitsgefühl stiftende Kontext wird als Zeit- und Raumverstellung mit folgender Erinnerung rekonstruiert:

Meine Vergangenheit. Ich konnte sie einfach nicht abschütteln. Meine ersten Jahre. [...] Das Licht des ersten Augusts. Das Land, in dem ich geboren bin und das es so nicht mehr gibt. [...] Immerhin tröste ich mich manchmal in Gedanken an Dalmatien, sprechen sie dort doch

<sup>32</sup> *Ibidem*, S. 15.

<sup>33</sup> *Ibidem*, S. 155.

<sup>34</sup> Vgl. dazu: K. Dennerlein, *op. cit.*, S. 208.

<sup>35</sup> Vgl. M. Gymnich, *Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung*, [in:] *Literatur – Erinnerung – Identität*, *op. cit.*, S. 29–48, hier S. 38.

noch die Sprache, die auch ich gelernt habe. [...]. Ich weiß, was sie sagen, wenn sie nichts sagen, und ich weiß, was sie verschweigen, wenn sie reden. Noch immer bin ich eine von ihnen. Noch immer kennt man mich dort. Noch immer ist dort der Anfang von allem. Niemals mehr vergisst du dieses Zurweltkommen. Niemals deine Zeugenschaft. Das Heu riechst du immer, das kleine Steinhäuschen hast du dir eingepägt wie kaum je etwas anderes im Leben.<sup>36</sup>

Dies begünstigt das dynamische Erzählen und lässt das große Potenzial an Erinnern erkennen. Die zwei retrospektiv und rekonstruktiv erzählten Räume, deren Grenzen die homodiegetische Erzählerin ständig überschreitet, werden als Aktionsräume entworfen. Die Hauptfigur, die die Räume voller topographischer und chronotopischer Zeichen durchquert, löst Instabilitäten aus, initiiert und lässt den Plot vorankommen.<sup>37</sup> Die Annahme wird von Jurij Lotmans 1972 in *Die Struktur literarischer Texte* untermauert. Nach Lotmans Ansicht sind Raum und Bewegung zwei determinierende Variablen, die literarische Handlung am stärksten prägen. In den literarischen Texten gilt der Raum – neben dem Ort der Handlung – vor allem als kultureller Bedeutungsträger, der dominierende Kollektivvorstellungen, Werthierarchien und Normen vermittelt. Oppositionelle Zeichen wie Machtverhältnisse, Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem werden in unterschiedlichen Konstellationen der Raumproduktion, -Rekonstruktion und -Konfiguration veranschaulicht. Auf diese Weise stellen die zwei literarisch ästhetisierten Länder einen Oppositionsbogen dar, der aus Referenzräumen besteht. Die Referenzräume sind zugleich Partizipationsräume, die den narrativen und erinnernden Modus der homodiegetischen Erzählerin formen.

Gerhard Kurz spricht dem referenziellen Koordinatensystem Raum-Zeit in den ästhetisierten Rekonfigurationen des Vergangenen das Symbolische im Prozess der Sinnstiftung zu: „Raum und Zeit symbolisieren psychische Situationen, die sich in ihnen ereignen. So erscheinen denn auch psychische Situationen unter dem Eindruck von Raum und Zeit“.<sup>38</sup> Auch die Überschreitung von Grenzen eines Raumes sieht er in Kategorien des Allegorischen als „schlagende Belege für die Existenz moderner, allegorischer Formen“<sup>39</sup> an.

## 4. Zur Ökonomie des Gedächtnisses bei Nadeshda Mandelstam

Wie wichtig das Vergessen im Prozess der menschlichen Identitätsstiftung ist, darauf hat schon Friedrich Nietzsche 1871 in seiner Kritik am Historismus *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* hingewiesen. Vergessen und Erinnern sind zwei Seiten und unterschiedliche Prozesse desselben Phänomens

<sup>36</sup> M. Bodrožić, *op. cit.*, S. 204f.

<sup>37</sup> Vgl. W. Hallet, B. Neumann, *op. cit.*, S. 17.

<sup>38</sup> G. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1982, S. 82.

<sup>39</sup> *Ibidem*, S. 47.

– nämlich des Gedächtnisses. Vergessen setzt Erinnerung voraus, denn „die lückenlose Erinnerung an jedes einzelne Ereignis der Vergangenheit käme für das Individuum ebenso wie für die Gruppe oder die Gesellschaft dem totalen Vergessen gleich“.<sup>40</sup> Daraus kann man schließen, dass Vergessen für die „Ökonomie des Gedächtnisses“<sup>41</sup> für seine Fähigkeit zur Schemabildung äußerst notwendig ist. Gary Smith analysiert die Notwendigkeit des Vergessens und bringt die Wechselwirkung von Erinnern und Vergessen mit folgenden Worten zum Ausdruck:

Erinnert werden kann nur, was auch vergessbar ist. [...] Paradox ist ihre Beziehung insofern, als der willentlichen Erinnerung oder dem Erinnerungsgebot nichts Gleichwertiges auf der Seite des Vergessens gegenübersteht. Denn es gibt weder einen Vergessensbefehl noch Strategien des Vergessens, die so wirksam wären wie die Strategien des Erinnerns. [...] Auch sind wir uns dessen immer bewusst, wen wir etwas erinnern, während wir das Vergessen manchmal selbst vergessen.<sup>42</sup>

Bei der Verarbeitung von Wirklichkeitserlebnissen ist das Vergessen eine notwendige Praxis, weil es für psychische und soziale Systeme lebenswichtige Funktionen erfüllt. Das Magische daran ist, dass das Phänomen des Vergessens ebenso unbeobachtbar wie das des Gedächtnisses ist.

In dem narrativen Text von M. Bodrožić wird das Vergessen vorwiegend in Bezug auf den Liebhaber der Ich-Erzählerin ästhetisiert. An vielen Stellen geht das Vergessen mit Verdrängen oder Verdrängungsversuchen einher, weil die homodiegetische Erzählerin von ihrem Liebhaber Ilja, dem verheirateten Liebhaber instrumentalisiert wurde: „Und doch hat die Liebe zu Ilja mich an die Grenze [...] gebracht. Ilja, den wollte ich für immer vergessen. Aber ich weiß nicht, wie man vergisst. Ich habe das nie gelernt. Und Ilja ist niemand, den man so einfach vergisst“.<sup>43</sup> An vielen Stellen, sei es in den Gesprächen mit der Freundin, der Tante oder in den Monologen, hebt sie ihre Unfähigkeit sehr oft hervor, bestimmte vergangene Ereignisse und bestimmte Personen zu vergessen. Sehr wahrscheinlich rührt das aus dem verstärkten Erinnerungswahn, der ihre Erinnerungen versteinern lässt. An einer Stelle belegt sie es mit Worten: „Es schien, als sei die Erinnerung an das große Damals [...] eingeflossen wie in einen Bernstein“.<sup>44</sup> In einem der zahlreichen Monologe hält sie sich selbst vor: „Das Schlimme an dir, das wirklich Schlimme ist, dass du nicht weißt, wie man vergisst, und dass du behauptest, dabei nicht nachtragend zu sein“.<sup>45</sup> Nadeshda stellt einerseits fest, dass sie keine Qualitäten besitzt, ökonomisch für das Gedächtnis und lebensnotwendig vergessen zu können, andererseits überkommt sie die Angst, aus dem sozialen Gedächtnis

<sup>40</sup> A. Erll, *op. cit.*, S. 7.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> G. Smith, H. M. Emrich, *Über die Notwendigkeit des Vergessens: das Nirvanaprinzip und der Todestrieb*, [in:] *Vom Nutzen des Vergessens*, hg. v. G. Smith, H. M. Emrich, Berlin 1996, S. 43–78, hier S. 46.

<sup>43</sup> M. Bodrožić, *op. cit.*, S. 23.

<sup>44</sup> *Ibidem*, S. 137.

<sup>45</sup> *Ibidem*, S. 54.

spurlos getilgt zu werden: „Mit den Formeln [...] kehre ich immer wieder zu der Vorstellung, dass ich allein auf der Welt bin [...] und mich niemand erinnern wird. Man wird dich vergessen, sagte ich mir, [...], so wie man alte Telefonnummern vergisst. [...]. So werden sie dich alle eines Tages vergessen, begraben wirst du sein [...] im Erinnerungskästchen der anderen, [...] du sitzt im Erinnerungsdunkel deiner alten Kinderträume“.<sup>46</sup> Wegen ihrer unbewältigten Vergangenheit ihrer eigenen Familie und des Elternhauses sowie aufgrund der tiefen Identitätskrise, die auf das tragische Verhältnis zu ihren Eltern zurückzuführen ist, beschuldigt sie sich selbst: „und dann wurde mir bei dem Gedanken schwindelig, dass ich [...] die Stimme in mir auslöschen und für immer vergessen müsste, denn du, sagte ich mir selbst, du bist doch für das Vergessen gemacht, deshalb geschieht dir das, was dir geschieht“.<sup>47</sup> Sie rechtfertigt das Gefühl und den Sachverhalt einer Verlassenen mit der Kategorie der Strafe und der Bestraften. Sie begreift das beständige Festhalten an der Vergangenheit als ihr persönliches Unglück, während das Vergessen ihr als eine Art der Erlösung und der Befreiung vorkommt. „Ich werde bestraft mit Erinnerung, während Ilja vom Vergessen beschenkt wird. Aber dennoch glaube ich nicht, dass Ilja mich wirklich vergessen wird. [...], diese Art des Vergessens traue ich ihm nicht zu“.<sup>48</sup> Sie strebt an, von ihrem Liebhaber, der sie schließlich aufgibt, nicht vergessen zu werden, weil das davon zeugen würde, dass ihre Beziehung ihm geringfügig und nicht authentisch vorkäme. Sie erkennt dennoch den Nutzen an, „das Metier des Vergessens [...] zu beherrschen“,<sup>49</sup> dessen sich Ilja geschickt zu bedienen weiß. Um selbstsicher zu sein und ihre Identität zu behaupten, schätzt sie das Vermögen, Vergangenes zu vergessen: „Um stärker zu sein als das, was man sieht, muss man bereit sein, sich selbst zu vergessen, so zu vergessen, wie man sich schon kennt“.<sup>50</sup>

## 5. Fazit

Die angeführten Beispiele des Erzähltextes von Marica Bodrožić zeigen, dass die aus Kroatien stammende Autorin das Phänomen Vergessen und Erinnern in den Fokus ihrer Ästhetisierungsversuche stellt. Die Hauptproblematik des Erzähltextes konzentriert sich auf das Problem der Semantisierung von Erinnerungen, also der bedeutungsmäßigen Strukturierung und Wiederinstandsetzung erinnerter Inhalte. Der Autorin gelingt es, die Erinnerungsräume als Produkte sozialer und kultureller Bezugnahmen wahrzunehmen und als solche aufzuzeigen. Die erleb-

<sup>46</sup> *Ibidem*, S. 83.

<sup>47</sup> *Ibidem*, S. 105.

<sup>48</sup> *Ibidem*, S. 114.

<sup>49</sup> *Ibidem*, S. 197.

<sup>50</sup> *Ibidem*, S. 219.

ten und gelebten räumlichen Strukturen werden zum einst aufgegebenen, später wieder erinnerten „sozio-kulturellen Kontext“ zusammengeführt.

Die zugewanderte deutsche Autorin schildert eine Geschichte, die stellenweise mit autobiographischen Momenten durchsetzt ist, auf eine Weise, die den Leser an das Phänomen der Migration denken lässt. Die Aussagekraft des narrativen Textes will das Umwenden der Migrationsrichtung beweisen. Die Ich-Erzählerin ist zwar mit großem Opfer nach Westeuropa geflüchtet, kehrt dennoch nach einigen Jahren aus Enttäuschung Frankreich den Rücken und beschließt der Existenz eines Schlafgängers, „eines Phantasmas für die anderen“<sup>51</sup> ein symbolhaftes Ende zu setzen. Dafür begibt sie sich in das einst verlassene Land um ihre Vergangenheit zu klären und die Identität zu rekonstruieren oder sie umdeuten zu lassen. Sie fühlt sich verraten und zwischen zwei Referenzräumen zerrissen. Malcolm Pender bemerkt auf eine plausible Weise das düstere Bild der von der Migration betroffenen Menschen: „Das Phänomen der Migration, so alt wie die Geschichte der Menschheit, wird heutzutage weitgehend anders wahrgenommen, denn in der jüngeren Geschichte ist verschiedentlich die Vorstellung aufgekommen, nunmehr sei die Zeit der Migration zu Ende und das Leben der Menschen sei stationär geworden“.<sup>52</sup> Nach dem Tod der letzten Bezugsperson, der Tante Filomena, die der Ich-Erzählerin Nadeshda die Wahrheit über den familiären Missstand mitteilte, muss sie das Vakuum und die Öde des Erfahrungsraums ausgleichen. Einen Trost oder eine positive Wendung in ihrer Migranten-Existenz versprechenden Wandel findet sie im Überqueren von Staatsgrenzen, die sie wegen der kranken Beziehung zu ihren Eltern und später zu ihrem Liebhaber ständig unternimmt. Sie hält an ihren Erinnerungen an die wegen des Balkankrieges einst verlassene und verlorene Heimat fest, die sie als den verlorenen Referenz- und Erfahrungsraum wahrnimmt.

Mit großer Unsicherheit begegnet sie den Menschen, die sie im Ausland trifft und denen sie ihre Vergangenheit als gescheiterte Hoffnung anvertraut. Wegen des verlorenen Erfahrungsraums – der Familie, der nächsten Familienmitglieder und der Heimat – versucht sie dem Vergessen entgegenzutreten, das in der Art besteht, alles in ihrem Kopf zu archivieren.<sup>53</sup> Andererseits fasst sie das Erinnern und das „Erinnerungshören“<sup>54</sup> als eine Last und Eingrenzung auf. Sie will „vor der Erinnerung und vor allen Erkenntnissen, die sie in sich barg, wegrennen“,<sup>55</sup> aber sie kann es nicht. Sowohl das Heimat- und Einwanderungsland, als auch die Verhältnisse zu Menschen im ehemaligen Vaterland erweisen sich als gestörte

<sup>51</sup> Siehe dazu: *Ibidem*, S. 211.

<sup>52</sup> M. Pender, *Grenzen in den Romanen von Dorothee Elminger*, [in:] *Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur*, *op. cit.*, S. 141–153, hier S. 145, vgl. dazu auch: H. Münkler, *Über Migration und Migranten*, „Neue Zürcher Zeitung“ 2015, Nr. 5, S. 12.

<sup>53</sup> Siehe dazu: M. Bodrožić, *op. cit.*, S. 188.

<sup>54</sup> *Ibidem*, S. 138.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

Räume, in denen auf hohe Erwartungen Verlassenheit, Ärger und Enttäuschung folgen. Dementsprechend wird die Handlung durch die Grenzüberschritte – die bei Lotman häufig als Normüberschreitung gelten<sup>56</sup> – initiiert und maßgeblich dynamisiert.

## Literaturverzeichnis

- Assmann A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 1999.
- Bachtin M., *Chronotopos*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008.
- Basseler M., Birke D., *Mimesis des Erinnerns*, [in:] *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, hg. v. A. Erll, A. Nünning, De Gruyter, Berlin 2005, S. 123–147.
- Behrens K., *Ästhetische Oblivologie. Zur Theoriegeschichte des Vergessens*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.
- Bodrožić M., *Das Gedächtnis der Libellen. Roman*, Luchterhand, München 2010.
- Dennerlein K., *Narratologie des Raums*, De Gruyter, Berlin 2009.
- Dünne J., *Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie. Wohin geht die Wende im Raum?*, [in:] *Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen*, hg. v. A. Buschmann, G. Müller, Universitätsverlag, Potsdam 2009, S. 5–26.
- Echterhoff G., Saar M., *Einleitung. Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen*, [in:] *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*, hg. v. G. Echterhoff, M. Saar, UVK, Konstanz 2002, S. 13–35.
- Eigler F., *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, E. Schmidt, Berlin 2005.
- Erl A., *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2005.
- Erl A., Gymnich M., Nünning A., *Vorwort und Danksagung*, [in:] *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, hg. v. A. Erl, M. Gymnich, A. Nünning, WVT, Trier 2003, S. i–ii.
- Gansel C., *Störungen um Raum – Raum der Störungen. Vorbemerkungen*, [in:] *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, hg. v. C. Gansel, P. Zimniak, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2012, S. 9–13.
- Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hg. v. N. Pethes, J. Ruchatz, Rowohlt, Reinbek 2001.
- Gymnich M., *Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung*, [in:] *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, hg. v. A. Erl, M. Gymnich, A. Nünning, WVT, Trier 2003, S. 29–48.
- Hallet W., Neumann B., *Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung*, [in:] *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, hg. v. W. Hallet, B. Neumann, transcript, Bielefeld 2009, S. 11–32.

<sup>56</sup> J. Dünne, *Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie. Wohin geht die Wende im Raum?*, [in:] *Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen*, hg. v. A. Buschmann, G. Müller, Potsdam 2009, S. 5–26, hier S. 9.

- Hernandez I., *Topographien der Erinnerung: Auf den Spuren des magischen Realismus in Hugo Loetscher Roman Die Augen des Mandarin*, [in:] *Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur. Entgrenzungen durch Kulturtransfer und Migration*, hg. v. V. Kondrič Horvat, J.B. Metzler, Wiesbaden 2017, S. 73–84.
- Keupp H. et al., *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Rowohlt, Reinbek 2008.
- Kurz G., *Metapher, Allegorie, Symbol*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1982.
- Metzler *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. v. A. Nünning, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 4 Auflage, 2008.
- Münkler H., *Über Migration und Migranten*, „Neue Zürcher Zeitung“ 2015, Nr. 5, S. 10–12.
- Pender M., *Grenzen in den Romanen von Dorothee Elminger*, [in:] *Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur*, hg. v. V. Kondrič Horvat, J.B. Metzler, Wiesbaden 2017, S. 141–153.
- Smith G., Emrich H. M., *Über die Notwendigkeit des Vergessens: das Nirvanaprinzip und der Todestrieb*, [in:] *Vom Nutzen des Vergessens*, hg. v. G. Smith, H. M. Emrich, Akademie Verlag, Berlin 1996, S. 43–78.
- Wagner-Egelhaaf M., *Autobiographie*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2000.
- Welzer H., *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, C.H. Beck, München 2002.
- Zimniak P., *Störungen und Irritationen – Zu Rolf Dieter Brinkmanns perturbatorischen Raumqualitäten*, [in:] *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, hg. v. C. Gansel, P. Zimniak, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2012, S. 289–300.

**No Memory Means No Story:  
Analysis of the Remembering and Forgetting  
Phenomenon Depicted in the Migration Literature  
Exemplified by the Novel *Das Gedächtnis der Libellen*  
by Marica Bodrožić**

Summary

Enquiring into the process of remembering and forgetting seems to be a fundamentally neuropsychological issue. Many writers and novelists tend to take on that matter while depicting their main characters, who deliver an account of their past adventures to the reader via recollections and memories. The paper attempts to analyse the distinctive features of the space, especially after the recognition of the spatial turn and its main assumptions. The author indicates the vital importance of borders as well as their crossing. In addition to the analysis of the mentioned genres, the author focuses on the perception and capturing of space in general as well as juxtaposes its particular spatial variations, such as partial space.





# **Audiowizualność i technologie medialne**



**Przemysław Wąsik**

ORCID: 0000-0002-2810-6494

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Obrazy czarnoskórych bohaterów w polskim kinie popularnym**

**Słowa kluczowe:** film polski, kinematografia, kino popularne, telewizja, osoby czarnoskóre, dyskryminacja rasowa, wizerunek, problematyka społeczna

**Keywords:** Polish film, cinematography, popular cinema, television, black people, racial discrimination, image, social issues

Co jakiś czas w amerykańskich mediach powraca dyskusja na temat rasizmu, do czego przyczynkiem zazwyczaj staje się jakaś tragedia. Zastrzelenie Trayvona Martina lub Tamira Rice’a, zabójstwo Michaela Browna i Erica Garnera czy głośna sprawa śmierci George’a Floyd’a — wszystkie te wydarzenia łączy fakt, że ofiarami były osoby czarnoskóre, a do zabójstw doszło w Stanach Zjednoczonych. W Polsce temat ten nie jest tak szeroko omawiany jak w USA, co wynika z tego, że w naszym kraju nie ma zbyt wielu niebiałych obywateli, choć wraz z globalizacją, coraz większym przenikaniem się kultur oraz łatwością podróżowania ich liczba powoli wzrasta.

Osób czarnoskórych w Polsce nigdy nie było dużo. W latach pięćdziesiątych mówiło się o czterech Afrykańczykach mieszkających w całej Polsce<sup>1</sup>, w latach siedemdziesiątych coraz więcej afrykańskich studentów przyjeżdżało na polskie uczelnie<sup>2</sup>, w związku z czym obecnie ich odsetek jest większy, ale wciąż stanowi mały ułamek społeczeństwa. Nie istnieją statystyki dotyczące struktury rasowej mieszkańców Polski — w wynikach Narodowego Spisu Powszechnego Ludności

<sup>1</sup> Jak w wywiadzie twierdzi Mokpokpo Dravi, był trzecim z czterech przebywających w tamtym czasie w stolicy studentów z Afryki. Zob. P. Średziński, *Co się stało z Mokpokpo Dravi?*, [w:] *Afryka w Warszawie, dzieje afrykańskiej diaspory nad Wisłą*, red. P. Średziński, M. Diouf, Warszawa 2010, s. 175.

<sup>2</sup> M. Diouf, *Afryka w Warszawie*, [w:] *Afryka w Warszawie...*, s. 12.

z 2011 roku brakuje nie tylko informacji na ten temat, ale nawet danych o populacji identyfikującej się z pochodzeniem z jakiegokolwiek kraju afrykańskiego<sup>3</sup>. Dlatego tym trudniej ustalić całkowitą liczbę osób czarnoskórych w naszym kraju.

Nie oznacza to jednak, że tych osób nie ma. Niestety ich obecność w Polsce wiąże się z wszechobecną dyskryminacją. W raporcie o mowie nienawiści z 2014 roku osoby czarnoskóre znalazły się tuż za osobami LGBT i Romami wśród grup najbardziej narażonych na takie zachowania<sup>4</sup>. Sam rasizm jako zjawisko funkcjonuje w różny sposób, zależnie od historii danego społeczeństwa i jego specyfiki. Należy pamiętać, że każda arbitralna próba definicji rasizmu może się spotkać z krytyką, wskazującą na zmienny i płynny jego charakter jako zjawiska umykającego sztywnym ramom. Jak zauważa Rafał Pankowski:

Literatura na ten temat [rasizmu] jest ogromna i ciągle rośnie, a spór o definicję zapewne nigdy nie zostanie zwieńczony konsensusem. Świadczy to o przynależności rasizmu do zbioru esencjonalnie kontestowanych pojęć, które ze swej istoty wywoływać będą kontrowersje<sup>5</sup>.

Pojęcie to łączy się z dyskryminacją, której występowanie, między innymi wobec grup mniejszościowych, jest bardzo trudne do udowodnienia: „Wpływa na to sama natura zjawiska — dyskryminacja ma często charakter ukryty”<sup>6</sup>. To z kolei wiąże się z mechanizmami dyskryminacji językowej, które opisuje Margaret Ohia, wskazując ich obecność w praktykach językowych użytkowników polszczyzny. Autorka dzieli te mechanizmy na jawne i ukryte:

W przypadku mechanizmów jawnych wartościowanie negatywne jest widoczne w typie użytych środków językowych i stylistycznych. [...] Ich dyskryminacyjny charakter nie jest zazwyczaj kwestionowany przez grupę dominującą i nie budzi kontrowersji społecznych (por. *bambus*), a ich użycie może wiązać się z sankcjami społecznymi. Z kolei określenie mechanizmu ukrytego jako dyskryminującego (przez badacza lub adresata) nie jest zazwyczaj akceptowane przez grupę dominującą, przez co spotyka się z podejrzeniami o doszukiwanie się dyskryminacji „na siłę” i poddawane jest licznym dyskusjom (por. spór o stosowność użycia leksemu *Murzyn*). Mechanizmy ukryte nie są same w sobie wykładnikami sądów wartościujących. Nie są nimi prototypowe akty deprecjonujące, takie jak wyzwiska, etykietowanie czy epitetowanie. Wartościowanie negatywne jest w nich głęboko ukryte, a na ich „powierzchni” wypowiedź może mieć nawet charakter pozytywny (por. *czekoladka*). Czasem ze względu na typ zastosowanych środków językowych wydaje się, że komunikat jest neutralny lub asemantryczny (por. rytmiczność i wybuchowość nazw)<sup>7</sup>.

Opisywane mechanizmy uwidoczniają się również w rodzimej kinematografii i w dużej mierze dotyczą sposobów prezentowania na ekranie osób czarnoskó-

<sup>3</sup> Główny Urząd Statystyczny, *Raport z wyników. Narodowy Spis Powszechny Ludności i Mieszkań 2011*, Warszawa 2012, s. 106.

<sup>4</sup> M. Bilewicz *et al.*, *Mowa nienawiści. Raport z badań sondażowych*, Warszawa 2014.

<sup>5</sup> R. Pankowski, *Rasizm a kultura popularna*, Warszawa 2006, s. 21.

<sup>6</sup> M. Koss-Goryszewska, *Testy dyskryminacyjne. Charakterystyka techniki i zastosowanie w wybranych krajach*, Warszawa 2010, s. 1.

<sup>7</sup> M. Ohia, *Mechanizmy dyskryminacji rasowej w systemie języka polskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 5, s. 95.

rych. To temat mało przebadany — istnieją opracowania dotyczące medialnego obrazu mieszkańców Afryki<sup>8</sup>, jednak nie tylko traktują one ogólnie o mediach, nie o kinie, ale też zawężają obszar badań ze względu na pochodzenie. W niniejszym tekście skupię się na dziełach filmowych, odnosząc się do szerszego krajobrazu medialnego jedynie kontekstowo i wyszukując w omawianych dziełach postaci czarnoskóre zarówno z Afryki, jak i z innych kontynentów.

Obszar poszukiwań zawężam do kina popularnego, które w największym stopniu dociera do masowego odbiorcy, współgra z jego światopoglądem i odpowiada na określone zapotrzebowanie. Jest więc najbardziej reprezentatywne w kwestii kształtowania opinii publicznej. Duże premiery kinowe oraz przekazy telewizyjne, emitowane w godzinach największej oglądalności (tak zwanym *prime time*), gromadzą wielu widzów. Kino popularne nie jest przy tym trudne w odbiorze, a jego powszechność i siła oddziaływania składają się na ogromną rolę opiniotwórczą wśród Polaków. Aby trafić w gusta szerokiego odbiorcy, powieła ono najpowszechniejsze w społeczeństwie przekonania. Dlatego też najlepiej oddaje społeczne postrzeganie osób czarnoskórych i na masową skalę kształtuje opinie na ich temat.

Według Zbigniewa Bokszańskiego sposób, w jaki przedstawiana jest dana grupa, ma charakter mediacyjny, sytuuje się pomiędzy stereotypem, którego nośnikiem jest jednostka, a społecznie podzielanymi znaczeniami zawartymi w kulturze<sup>9</sup>. Filmowe stereotypy zarówno powielają, jak i formują powszechne uprzedzenia. Kino odzwierciedla rzeczywistość, jednak może też na nią wpływać. Z jednej strony odbija utrwalone w społeczeństwie obraz danej grupy, z drugiej, poprzez powielanie stereotypów na jej temat, je ugruntowuje. Na postrzeganie może wpływać sposób przedstawiania lub stosunek innych postaci do bohatera.

W polskim kinie popularnym czarnoskórzy bohaterowie pojawiają się głównie w rolach epizodycznych lub tworzą tło akcji. W takich przypadkach są zazwyczaj symbolem zagranicy: w Polsce jako przybysze z dalekiego kraju (na przykład *Superprodukcja*, *Girl Guide*, *Lejdis*), poza nią — jako reprezentanci innego, lepszego bądź atrakcyjniejszego świata (na przykład *Haker*, *Testosteron*, *Szczęśliwego Nowego Jorku*, *Mała wielka miłość*). Niejednokrotnie czarnoskóre osoby odgrywają rolę statystów lub charakterystycznych postaci w tle (na przykład *Piłkarski poker*, *Kiler*, *Ryś*). Częstym motywem obecnym w twórczości Juliusza Machulskiego jest też czarnoskóry mężczyzna z psem, który zazwyczaj znajduje się na drugim planie (*Vabank*, *Seksmisja*, *Kingsajz*).

Tego typu filmowych reprezentacji jest dużo więcej, ale nie wychodzą one poza pewien ekranowy schemat. Dalece ciekawsze wydają się te filmowe przykłady, które pełnią istotniejsze funkcje: wprowadzają element pożądaną przez masowego widza egzotyki lub są źródłem równie pożądanego komizmu. Te dwie

<sup>8</sup> P. Średziński, *Afryka i jej mieszkańcy w polskich mediach. Raport z monitoringu polskich mediów*, Warszawa 2016.

<sup>9</sup> Z. Bokszański, *Stereotyp a kultura*, Wrocław 1997, s. 108–112.

kategorii wyznaczają zarazem główne strategie, którymi posługują się rodzimi twórcy filmowi, prezentując w swoich dziełach osoby czarnoskóre — strategię egzotyki i strategię komizmu. Przybliżę teraz pokrótce każdą z nich, po czym przejdę do wskazania konkretnych ich realizacji w przykładach filmowych.

Pierwszą z omawianych strategii będzie strategia egzotyizmu. Opiera się ona na założeniu, że osoby o innym niż biały kolorze skóry są w Polsce rzadko spotykane, kojarzą się więc z obcością, niecodziennością, ale i wyjątkowością.

Warto w tym miejscu doprecyzować samo pojęcie egzotyki. Andrzej Stoff „stwierdził, że to co egzotyczne, odnajdywać można w trzech różnych sferach rzeczywistości: w świecie realnym, w dziełach literackich oraz w reakcjach czytelników<sup>10</sup>. Na tej podstawie badacz wprowadza rozróżnienie między egzotyką, egzotyzmem i egzotycznością, które wyjaśnia w następujący sposób:

egzotyka, wstępnie rzecz ujmując, jest obszarem rzeczywistości odczuwanym jako zdecydowanie odmienny od terytorium kulturowo własnego. Jej substratem jest rzeczywistość fizyczna. Egzotyizm jest kategorią literacką, sposobem transponowania rzeczywistości w świat przedstawiony utworu literackiego. Substratem egzotyizmu jest w ostatecznym wymiarze językowe tworzywo dzieła. Egzotyczność jest kategorią psychologiczną oznaczającą szczególne nacechowanie odbioru świata, jak również rzeczywistości przedstawionej utworów literackich. Jej substratem są dyspozycje, potrzeby psychiczne i wyobrażenia człowieka<sup>11</sup>.

Owe strefy pozostają w ścisłym związku, co Stoff pokazuje, pisząc, że egzotyizm

polega na dążeniu do osiągnięcia iluzji całkowitej odrębności tego, co przedstawiane, a więc iluzji egzotyki świata. Celem tych zabiegów jest wywołanie dreszczu, jaki towarzyszy spotkaniu z nieznanym, przy czym owo nieznanie [...] wyłamuje się wprawdzie z ram potocznego widzenia rzeczywistości, ale w niczym się nie przeciwstawia, jest jej częścią<sup>12</sup>.

Również w medium filmu i w kontekście opisywanej przeze mnie strategii podział na te trzy strefy jest zasadny. Egzotyka wiąże się ze strukturą społeczną, w ramach której odsetek osób czarnoskórych jest w innych krajach znacznie wyższy niż w Polsce. Wyzyskanie tego faktu przez filmowców i wykorzystanie czarnego koloru skóry jako znaku obcości to egzotyizm, lecz odbiór tak ukazanego bohatera jako Innego należy już do sfery egzotyczności. Warto mieć w pamięci ten podział, jednak dla uproszczenia terminologii będę używał wyrazu „egzotyka” w odniesieniu do całej strategii.

Druga wyróżniona przeze mnie, obok egzotyki, strategia opiera się na założeniu, że bohater czarnoskóry może być w filmie źródłem komizmu. Komizm to „złożona kategoria estetyczna określająca właściwości zjawisk zdolnych wywołać śmiech, charakterystyczna przede wszystkim dla literatury i filmu; przeci-

<sup>10</sup> M. Lalek, *Egzotyizm w literaturze*, „Biuletyn Polonistyczny” 31, 1988, nr 5 (111), s. 65.

<sup>11</sup> A. Stoff, *Egzotyka, egzotyizm, egzotyczność. Próba rozgraniczenia pojęć*, [w:] *Egzotyizm w literaturze*, red. E. Kuźma, Szczecin 1990, s. 10.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 15.

wieństwo tragizmu”<sup>13</sup>. Obejmuje dwie podstawowe formy: komizm elementarny, dotyczący zjawisk prostych, powierzchownych i raczej neutralnych, oraz komizm złożony, odwołujący się do refleksji, ważny jako instrument krytyki wobec wartości i autorytetów<sup>14</sup>. W analizowanych przeze mnie filmach dominuje komizm elementarny, w większości przypadków zasadzający się na odwołaniu do stereotypowych wyobrażeń na temat osób czarnoskórych. Objawia się on we wszystkich trzech rodzajach: 1. komizm słowny obecny w zabawnych dialogach, żartobliwych powiedzonkach, dowcipach; 2. komizm sytuacyjny polegający na bawieniu widza spiętrzeniem niefortunnnych i niezwykłych wypadków, wymuszających na bohaterze zachowanie śmieszne i komiczne, oraz 3. komizm postaci, który opiera się na uwypukleniu cech charakteru, wyglądu lub zachowania bohatera, najczęściej w konfrontacji z inną postacią. W ostatnim przypadku widza bawi więc już sama kreacja bohatera bądź też przygody związane z charakterem danej osoby<sup>15</sup>. Postać czarnoskóra rzadziej sama w sobie pozostaje obiektem drwin, śmiech wywoływany jest raczej poprzez ukazanie stosunku innych postaci do niej. Oprócz tego budowanie komediowego rysu bohaterów odbywa się przez charakteryzację i kostiumy. Każde z tych narzędzi odnosi się w większości prezentowanych przypadków do stereotypowego myślenia na temat osób czarnoskórych przez polskie społeczeństwo.

Obie wskazane przeze mnie strategie przenikają się w filmach, które przedstawiają czarnoskórych bohaterów jednocześnie jako fascynujących, będących kimś dotąd nieznanym dla Polaków, ale ze względu na swoje zachowanie czy wizerunek także zabawnych, budzących śmiech u widzów. W dalszej części tekstu przyjrzę się z bliska każdej ze strategii, wskazując jej obecność w różnych układach filmowych.

## Egzotyka

Pisząc o obrazowaniu czarnoskórych bohaterów w odniesieniu do egzotyki, należy zwrócić uwagę, że nie chodzi tu wyłącznie o wyobrażenia związane z odległymi krajami o ciepłym klimacie, które są bez wątpienia pierwszym skojarzeniem. Jak słusznie zauważył wspomniany wcześniej Andrzej Stoff: „Nie istnieją kraje egzotyczne w sensie geograficznym”<sup>16</sup>. Egzotyczny oznacza po prostu inny, choć niekiedy faktycznie o nietypowym pochodzeniu. Przykładem może być Moana, bohaterka filmu *Czarna perła* (reż. M. Waszyński) z 1934 roku, który opowiada o romansie polskiego marynarza z czarnoskórą Tahitanką. W postaci

<sup>13</sup> *Komizm*, [hasło w:] *Słownik wiedzy o kulturze*, red. W. Antosik, Warszawa 2009, s. 295.

<sup>14</sup> B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16, s. 58–61.

<sup>15</sup> *Komizm*, s. 296.

<sup>16</sup> A. Stoff, *op. cit.*, s. 8.

wcieliła się Reri, aktorka tahitańskiego pochodzenia, którą w prawdziwym życiu łączył romans z odtwórcą głównej roli, Eugeniuszem Bodo<sup>17</sup>. Jak zauważa Olivia Mimi Bosomtwe, kolor skóry Moany jest jednym z najbardziej wyeksponowanych wątków filmu. Według samej bohaterki stanowi on przeszkodę w szczęśliwej miłości między kochankami. Potwierdza to śpiewana przez nią piosenka — *Dla Ciebie chcę być biała*<sup>18</sup>, w której biel ukazana jest jako pożądana, nie tylko z perspektywy estetycznej („jasne oczy”, „jasna twarz”), ale i etycznej („jasne serce”). Bosomtwe interpretuje utwór jako rasistowski, wpisujący się w panujące w tamtym czasie przekonanie o wyższości rasy białej nad wszystkimi innymi. Zauważa jednak również, że finał produkcji odbiega od takiej wymowy, ponieważ to blondwłosa Rena, o którą zazdrosna była Moana, okazuje się negatywną postacią, natomiast czarnoskóra bohaterka — uczciwą, bezpośrednią dziewczyną, która darzy Stefana szczerą i bezgraniczną miłością<sup>19</sup>. *Czarna perła* jest we wczesnym polskim kinie popularnym swoistym fenomenem. Przyjętą w niej strategię należy więc interpretować przede wszystkim jako próbę ukazania tego, co dla wielu mieszkańców Polski było wówczas niedostępne — przez lata czarnoskórzy bohaterowie stanowili w powszechnej świadomości element całkowicie obcy dla polskiego kręgu kulturowego, niezależnie od tego, czy pochodzili z USA, z Afryki, czy na przykład z Tahiti.

Po drugiej wojnie światowej, w 1959 roku, w filmie *Cafe pod Minogą* (reż. B. Brok) wystąpił Mokpokpo Dravi, student togijskiego pochodzenia, który wcielił się w postać „Murzyna Jumbo”. Adaptacja powieści Stefana Wiecheckiego o tym samym tytule ukazuje Warszawę w latach okupacji, jednak czyni to w konwencji komediowej. Bohaterami filmu są warszawscy taksówkarze, wśród których jest także Jumbo, szofer zagranicznego dyplomaty, który tuż przed wybuchem wojny opuścił stolicę. Już w pierwszej scenie oniemiała na jego widok żona właściciela tytułowego lokalu upuszcza i rozbija talerz, krzycząc: „Jezus Maria, Murzyn”. Mąż po chwili ją uspokaja i mówi, że to zaproszony gość, a do tego „swój chłop”.

Jumbo jest jednak bardziej złożoną postacią. Jak zauważa Paweł Średziński w książce poświęconej Afrykanom w Warszawie, odgrywał on rolę: „czarnego warszawiaka, który budził zainteresowanie ludzi, ale nie był ani razu przedstawiony jak dzikus”<sup>20</sup>. W tym miejscu po części zgadzam się z autorem tych słów, ale muszę też wejść z nim w polemikę. Twórcy w dosadny sposób skonfrontowali w omawianym filmie stereotypy na temat osób czarnoskórych z rzeczywistością. Ukazane zostały tu sceny, które miały je przełamywać. Jedną z nich jest ta, w któ-

<sup>17</sup> Reri naprawdę nazywała się Anna Irma Ruahrei Chevalier, Bodo — Bohdan Eugène Junod. Więcej o ich związku zob. I. Kienzler, *Bodo i jego burzliwe romanse*, Warszawa 2016.

<sup>18</sup> Autorzy tekstu: Emanuel Schlechter i Konrad Tom; muzyka: Henryk Wars.

<sup>19</sup> O.M. Bosomtwe, *Czarna perła: kino popularne między kolonializmem a nowoczesnością*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1 (47), s. 152–153.

<sup>20</sup> P. Średziński, *General, szoferak, bohater — czarni warszawiacy w powieściach Gąsiorowskiego i „Wiecha”*, [w:] *Afryka w Warszawie...*, s. 168.



rej właściciel lokalu, Aniołek, mówi, że przeprasza Jumbo, iż nie może mu przyrządzić małpy albo papugi do jedzenia, ponieważ po prostu nie ma ich na stanie. Wie przecież, że „dzicy” mają inny smak niż „naturalni” i w czym innym gustują. W przytoczonym fragmencie ujawnia się stereotypowe myślenie na temat czarnoskórych osób. Jumbo odpowiada, że nigdy czegoś takiego do ust by nie włożył, zamiast tego „formalną zakąską”, tak jak i Aniołek, nie pogardzi. Obala tym samym przeświadczenie właściciela lokalu, ale i zapewne wielu widzów, o jego odmiennym charakterze. Mimo kilku fragmentów o takiej wymowie nie mogę się jednak zgodzić ze stwierdzeniem, że nie jest on ani razu ukazany jako „dzikus”. Już samo imię bohatera wpisuje się bowiem w przejaw ukrytej dyskryminacji językowej, o której pisze Ohia. Jedną z grup mechanizmów funkcjonujących na poziomie fonologii jest wszak sposób nazywania, nadawania imion osobom bądź obiektom związanym z Afryką. Autorka zauważa, że należą do nich wybuchowe i rytmiczne imiona, na przykład Bambo czy Mamba<sup>21</sup>. W obrębie tej grupy znajduje się także Jumbo. Do stwierdzenia Ohii krytycznie odniósł się Marek Łaziński, według którego rzeczywiście, aby nadać imiona bohaterom związanym z Afryką, gromadzimy spółgłoski zwartowybuchowe, szczególnie połączenia -mb. Jednak uważa przy tym, że jest to spowodowane skojarzeniami z nazwami geograficznymi oraz afrykańskimi nazwiskami i nie ma wymiaru dyskryminującego<sup>22</sup>.

Obraz czarnoskórego bohatera jako dzikiego jest też szczególnie uwidoczniiony w scenie rozgrywającej się na podwórzu między blokami. Odbywa się tam „pokaz cyrkowców”, których udają główni bohaterowie. Do atrakcji należy, jak ogłasza konferansjer, „autentyczny Murzyn z puszczy afrykańskiej, który odżywia się ludzkimi konserwami”. Jest nim półnagi Jumbo, ubrany w skrawek zwierzęcej skóry, który prezentuje taniec nazwany „poleczką ludożerców” (już w nazwie łączący swojskość z obcością). We wskazanym fragmencie pojawia się jeden z najbardziej rozpowszechnionych tropów kolonialnych, jakim stała się figura kanibala<sup>23</sup>. Ta z kolei odnosiła się bezpośrednio do dehumanizującego wizerunku Innego tworzonego przez kolonizatorów<sup>24</sup>.

Od początku kolonizacji przedstawienia dyskursywne nacechowane były kolonialnością spojrzenia, gdyż zawierały w sobie wiele negatywnych cech opisujących tubylców. Bardzo często byli oni przedstawiani jako małpy, ludzie z ogonami, głowami psów, chodzący bez ubrania, które symbolizowało kulturę. [...] Europejczycy zaczęli wyznaczać tubylcom granice tego, co ludzkie i cywilizowane [...]. Przedstawiciele plemion, które kolonizatorzy uważali za swoich sojuszników, uzyskiwali status „dobrego dzikusa” (*buen salvaje*), i jeśli występował

<sup>21</sup> M. Ohia, *op. cit.*, s. 101.

<sup>22</sup> M. Łaziński, *Jeszcze o słowie „Murzyn” i o stereotypach. Po lekturze artykułu Margaret Ohii „Mechanizmy dyskryminacji rasowej w systemie języka polskiego”*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 5, s. 128.

<sup>23</sup> F. Kubiacyk, *Rasizm: Otwarta rana (post)kolonialna. Exempla piłkarskie*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2014, nr 10, s. 207.

<sup>24</sup> Więcej o figurze Innego zob. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2002.

u nich kanibalizm, tłumaczono go względami rytualnymi. Z kolei członkowie plemion, które opierały się kolonizatorom lub prowadziły interesy z przedstawicielami konkurujących nacji, uzyskiwali status „złego dzikusa” (*mal salvaje*). Jeśli stosowały ludożerstwo, oznaczało to, że są dzikimi plemionami, które można podbić lub wybić<sup>25</sup>.

Ukazany obraz „dzikusa” należy jednak skonfrontować z tym, że jest to przedstawienie, a Jumbo wciela się tylko w pewną rolę. Powiniennem także wspomnieć o następnej scenie, w której jedna z bohaterek zastaje w swoim mieszkaniu Jumbo, którego występ oglądała przez okno. Zamiast krzyczeć ze strachu, z zachwytem rzuca się w objęcia nieoczekiwanego gościa, zwracając się do niego „mój ludożerco”. Średziński stwierdza w tym kontekście, że: „Wątek miłości między białą warszawianką a czarnym warszawiakiem urodzonym w Afryce również przełamywał stereotypy, pokazywał, że »Murzyn« jest »nasz«, polski i warszawski”<sup>26</sup>. Choć w późniejszych latach w kinie obecna będzie niezdrowa fascynacja erotyczna czarnoskórymi mężczyznami (choćaby w *Misiu*), reakcja bohaterki na pojawienie się Jumbo (ekscytacja zamiast strachu) wpisuje się w unikatowe dla tego filmu podejście do czarnoskórego bohatera — zamiast podkreślania jego obcości, jest ona niwelowana.

Co więcej, rasistami w *Cafe pod Minogą* są okupanci, a nie Polacy. Gdy bohaterowie w jednej ze scen zostają schwytani przez Niemców, dwóch z nich — o białym kolorze skóry — zostaje uwolnionych, natomiast Jumbo (określany jako *Neger*<sup>27</sup>) zostaje zmuszony do pracy w organizowanym dla niemieckich oficerów kabarecie, gdzie będzie tańczył i wykonywał program artystyczny. Czarnoskóry bohater staje się w ten sposób atrakcją dla Niemców, którzy oglądają jego występy na scenie, właśnie ze względu na kolor skóry.

Mimo pojawiających się stereotypów i żartów o podłożu rasowym nie można posądzić o rasizm twórców ani adaptacji, ani pierwowzoru literackiego. Należy bowiem pamiętać, że Jumbo został ukazany jako warszawiak, akceptowany i lubiany przez innych mieszkańców. Wiechecki starał się zaprezentować międzykulturowy dialog pomiędzy swoimi bohaterami. Sceny odwołujące się do stereotypowego postrzegania czarnoskórych są często od razu konfrontowane z rzeczywistością i objaśniane.

Jumbo nie był już obcy, a mieszkańcy stolicy nie należeli do innego świata. Proza „Wiecha” i późniejsza jej ekranizacja torowały zatem drogę międzykulturowemu dialogowi. *Cafe pod Minogą* było bowiem pierwszym filmem, który wprowadził do galerii pierwszoplanowych postaci Afrykanina<sup>28</sup>.

Jumbo wnosi wspomniany powiew egzotyki, jednak jednocześnie oswaja Polaków z przybyszem z „innego świata”. Jedno z wcześniejszych przedstawień osób czarnoskórych na dużym ekranie, choć czasami lekko niezgrabne, ukazuje

<sup>25</sup> F. Kubiacyk, *op. cit.*, s. 207.

<sup>26</sup> P. Średziński, *General, szoferak, bohater...*, s. 167.

<sup>27</sup> Słowo, które z niemieckiego na polski można tłumaczyć jako „Murzyn” lub „czarnuch”.

<sup>28</sup> P. Średziński, *General, szoferak, bohater...*, s. 167.

też o wiele lepiej od dzieł późniejszych różnice kulturowe i uwypukla podobieństwa między odległymi (z pozoru) ludźmi.

Co zaś w sytuacji, w której Polacy znajdują się poza krajem i w ten sposób właściwie sami stają się obcymi? Taki obraz został ukazany w filmie *Kochaj albo rzuć* (1977) Sylwestra Chęcińskiego, który jest trzecią częścią komediowej opowieści o rodzinach Pawlaków i Karguli. Seniorowie rodu wraz ze swoją wnuczką Anią wyruszają do USA w celu odwiedzenia Johna Pawlaka. Dwaj mężczyźni, którzy do tej pory nie wyjeżdżali poza swoją wieś, doświadczają zderzenia z obcą kulturą, jej obyczajami, językiem i oczywiście z jej przedstawicielami. Pierwszy taki epizod ma miejsce już na statku, którym płyną do Stanów Zjednoczonych. Podczas obiadu przy stoliku obok siedzi czarnoskóry mężczyzna. Pawlak nazywa go „dzikim”, po czym stwierdza, że „to właśnie przez czarnych cała nasza familia wycierpiała”, ponieważ „roboty nie ma, bo czarni za półdarmo robią, a tyle ich jak mrówki”. Na te słowa z oburzeniem reaguje wnuczka, uważając zachowanie dziadka za rasistowskie. Dziewczyna jakiś czas później sama rozmawia z mężczyzną, na temat którego wcześniej wypowiadał się jej dziadek. Przerzywa im Pawlak, nazywając język angielski, którego używali, „murzyńskim”. Jest to dla będącego po raz pierwszy poza granicami Polski bohatera język nieznany, egzotyczny — właśnie dlatego że korzysta z niego postać czarnoskóra, Pawlakowi łatwo połączyć obcość językową z odmiennością rasową. Jak zauważa Margaret Ohia:

Wśród uczestników polskiego dyskursu zorientowanego na rasę popularne jest myślenie My = Biali = Polacy = mówiący po polsku vs. Oni = Czarni = nie-Polacy = mówiący po murzyńsku. Zgodnie z takim myśleniem osoby ciemnoskóre nie potrafią komunikować się „po polsku” (według standardowych zasad polszczyzny)<sup>29</sup>.

Ostatnie spotkanie Pawlaka z czarnoskórym pasażerem podczas rejsu ma miejsce w kaplicy, do której Polak poszedł się pomodlić. Księdzem na statku, na którego czeka modlący się gospodarz, okazuje się ów czarnoskóry mężczyzna. Gdy Pawlak go dostrzeżga, ucieka przed nim, a napotkanemu po drodze Kargulowi mówi, że chyba trafili do piekła. Następuje tu porównanie czarnoskórego bohatera do diabła, co jest dodatkowo przewrotne, jako że drugoplanowy bohater jest duchownym. Pojawienie się takiej postaci może wynikać z chęci wprowadzenia komediowego kontrastu. Wiara wielu osobom kojarzy się bowiem z polskością, dlatego czarnoskóry duchowny nie wpisuje się w ich standardowe postrzeganie Kościoła. Na marginesie można dodać, że czarnoskóra postać księdza została ukazana także w innym filmie, *Czarodzieju z Harlemu* (o którym więcej później).

W Stanach Zjednoczonych, do których w końcu trafiają bohaterowie, okazuje się, że John zmarł, ale pozostawił nieślubną córkę, której odnalezienia podejmuje się Pawlak. Shirley, tak ma na imię poszukiwana dziewczyna (w tej roli Duchyll Martin Smith), po raz pierwszy spotyka się z Polakami na pogrzebie swojego

<sup>29</sup> M. Ohia, *op. cit.*, s. 99.

ojca. Pawlak, który bardzo oczekiwał zapoznania się z nią, na widok czarnoskórej kobiety mówi tylko: „O Jezu”, wyraźnie zaskoczony kolorem skóry bratanicy.

Shirley mieszka przez pewien czas z rodziną z Polski. Starsi mężczyźni nazywają czarnoskórą bohaterkę dziką („dziki też człowiek”) lub czekoladą („żeby tylko ta czekolada Ani w głowie nie przewróciła”). Warte uwagi jest to, że ich wnuczka, zwracając się do nowo poznanej członkini rodziny, nie odnosi się do koloru jej skóry. W taki sposób twórcy podkreślili różnice między starszym a młodszym pokoleniem. W jednej ze scen sam Pawlak mówi, że rasizm to dla niego niepojęta rzecz, na co Wrzesień, emigrant z Polski mieszkający od kilkudziesięciu lat w USA, odpowiada, że to dlatego, iż w Polsce nie ma mniejszości. Słowa te dobrze oddają rys polskiego społeczeństwa w latach PRL-u. Pawlak i Kargul nie rozumieją idei rasizmu, dlatego że nie mieli kontaktu z osobami odmiennymi od nich. Zakładam też, że nie wiedzą, iż stosowanie określeń, w których centralną kategorią jest kolor skóry, jest przejawem dyskryminacji. Reżyser filmu podkreślił tutaj przemianę, jaka zaszła między pokoleniem pamiętającym wojnę a tym urodzonym już w PRL-u.

Czarnoskóra bohaterka jest przy tym równie fascynująca dla starszych mężczyzn, jak i dla młodej Ani. Owa fascynacja objawia się jednak w inny sposób. Podczas gdy wnuczka próbuje poznać Shirley, jej zwyczaje i historię, dla Pawlaka — po przełamaniu początkowej niechęci i nieufności — stanowi ona raczej atrakcję. W scenie wspólnej jazdy samochodem senior rodu prosi Shirley, żeby powiedziała „Kościuszko” czy „Pułaski”, a gdy dziewczyna nieudolnie wymawia nazwiska, starszy mężczyzna cieszy się i śmieje się z tego.

Ostatecznie jednak, kiedy Pawlak przekonuje się do Shirley, mówi o niej, używając zwrotu „nasza Shirley” czy „nasza Pawlaczka”. Według Ewy Nowickiej kategorie „swój” i „obcy” wpisują się w poczet najważniejszych kategorii opisu rzeczywistości społecznej. O ich znaczeniu decyduje to, że okazują się w znacznym stopniu naturalne.

Problematyka swojskości i obcości zajmuje ważne miejsce w rozmaitych nurtach myśli socjologicznej, biorących początek z różnych założeń teoretycznych. Wynika to z faktu, że napięcie między swojskością a obcością jest zasadniczym składnikiem procesów rozgrywających się w sferze emocjonalnej, jak i intelektualnej, prowadzących do porządkowania świata społecznego<sup>30</sup>.

W końcu czarnoskóra bohaterka staje się w świadomości początkowo negatywnie do niej nastawionego Pawlaka członkinią „jego świata”.

Fascynacja Stanami Zjednoczonymi, ale także samymi czarnoskórymi osobami przez Polaków została ukazana także w filmie *Miś* (reż. S. Bareja, Polska 1981). W jednej ze scen para bohaterów ogląda w telewizji mecz koszykówki. Na słowa zachwytu nad czarnoskórymi zawodnikami wypowiedane przez kochankę

<sup>30</sup> E. Nowicka, *Swojskość i obcość jako kategorie socjologicznej analizy*, [w:] *Swoi i obcy*, red. E. Nowicka, Warszawa 1990, s. 5.

głównego bohatera odpowiada on: „jak byłem młody, to też byłem Murzynem i grałem w kosza”. Po tym następuje przejście montażowe, a bohater zamienia się w czarnoskórego koszykarza, który popisuje się w pokoju szybkim kozłowaniem piłki. Jak zauważa Jakub Papuczys:

czarne ciało zawodnika nie tylko zostaje powiązane z koszykówką, ale także wywłaszczone z podmiotowości, wywołując erotyczną fascynację i pożądanie. Potwierdza to ujęcie pokazujące dziewczynę Ochódzkiego, dosłownie pożerającą wzrokiem zręczne, silne, wysportowane ciało — czarne. Aby rozwiać wszelkie wątpliwości, scenę kończy dialog, w którym zaraz po zakończeniu stosunku seksualnego Ochódzki mówi z wyraźną rozkoszą: „Tak robiłem, ale potem mi przeszło”. „Murzyn” fascynuje i pozwala na wyobrazeniowe utożsamienie tylko pod względem przyjęcia utrwalonego stereotypu jego siły i seksualnej potencji. Atrakcyjnie jest nim więc tylko „bywać”, nie powinno się zaś nim stać — bo to już jest wyznacznikiem cywilizacyjnej niższości<sup>31</sup>.

Czarnoskóra postać zostaje więc wykorzystana instrumentalnie: białemu bohaterowi pozwala przewyciężyć własne kompleksy poprzez zestawienie się wyłącznie z tymi jej cechami, które odbierane są jako pożądane, a zignorowanie innych, z perspektywy Ochódzkiego całkiem nieistotnych. Egzotyczność czarnego ciała jest przydatna, by dodać pikanterii w sypialni, lecz ostatecznie to tylko maska, którą trzeba odrzucić, by przypadkiem nie zdominowała naszej, polskiej, białej codzienności.

Co ciekawe, aktorem, który wcielił się w „młodego Rysia” w *Misii*, był koszykarz Kent Washington, który w latach 1978–1983 grał w polskich klubach, takich jak Start Lublin czy Zagłębie Sosnowiec<sup>32</sup>. Jego historia zainspirowała twórców *Czarodzieja z Harlemu* (reż. P. Karpiński, Polska 1988), jedynego polskiego filmu, w którym w głównej roli został obsadzony czarnoskóry aktor — Okonu Ubanga Jones. Urodzony w Nigerii, a wychowany w Stanach Zjednoczonych mężczyzna wcielił się w amerykańskiego koszykarza Abrahama Lincolna, który został sprowadzony do Polski przez zespół z Tczewa. Nazwiska zarówno postaci, jak i prawdziwego sportowca odnoszą się do prezydentów USA; w filmie pojawia się jeszcze jedno takie odwołanie — jest nią postać czarnoskórego księdza, Thomasa Jeffersona, którego działacze klubu omyłkowo uznają za swojego nowego zawodnika.

Akcja *Czarodzieja z Harlemu* rozgrywa się pod koniec lat osiemdziesiątych. Bączek, prezes klubu, aby uratować swój zespół przed upadkiem, wyrusza do Stanów Zjednoczonych w celu pozyskania nowego zawodnika. Nie chodzi mu jednak wyłącznie o umiejętności, ponieważ, jak sam mówi, „tylko Murzyn może uratować klub”. Zatrudnia więc Lincolna i wraca z nim do kraju. Czarnoskóry zawodnik szybko zdobywa serca kibiców, a prezes konkurencyjnego klubu podej-

<sup>31</sup> J. Papuczys, *Hej, hej, tu NBA, czyli recepcja amerykańskiego basketu w Polsce*, „Kultura Współczesna — Kulturowe Przedstawienia Sportu” 2017, nr 1 (94), s. 75.

<sup>32</sup> L. Błażyński, *Kent z „Misii” — 170 cm wzrostu i kawał historii polskiej koszykówki*, „Przeгляд Sportowy”, <https://www.przekladSPORTOWY.pl/koszykowka/polska-liga-koszykowki/kent-z-misia-170-cm-wzrostu-i-kawal-historii-polskiej-koszykowki/wfn5yc3> (dostęp: 4.03.2021).

muje nawet próbę porwania sportowca, aby przekonać go do transferu do swojej drużyny. Film wpisuje się w trend, jaki nastał w czasie transformacji ustrojowej, związany z dużym wzrostem zainteresowania koszykówką<sup>33</sup>. Zbiegło się to z pojawieniem się w Polsce transmisji telewizyjnych ligi NBA, które według Jakuba Papuczysa „idealnie wpisywały się w proces bezrefleksyjnego gloryfikowania tego, co zachodnie i dotychczas dla nas niedostępne”<sup>34</sup>. Ich obecność w polskich mediach zrodziła wielu pasjonatów tej wcześniej niecieszącej się nad Wisłą dużą popularnością dyscypliny sportu<sup>35</sup>.

Twórcy wyczuli, że historia o czarnoskórym koszykarzu powinna trafić w gusta widzów. Koszykówka stanowi jednak tylko pretekst do ukazania PRL-owskiej codzienności w przededniu transformacji. Kiedy bohater zjawia się w Polsce, zadziwiają go relikty PRL-u. Abraham to „zarówno magik parkietu, który daje upragnione zwycięstwo swojej drużynie i wzbudza pożądliwe spojrzenia kobiet, jak i nieco naiwny, zagubiony fajtłapa, na którego poza parkietem patrzy się z lekkim pobłażaniem i niegroźną pogardą”<sup>36</sup>. Lincoln okazuje się zabawny przez swoją nieporadność oraz problemy z funkcjonowaniem w niezrozumiałej dla niego rzeczywistości przełomu dekad. Obrzydza go bigos (jedyna potrawa, jaką serwują w barach), ciągle jest oszukiwany i nie potrafi zrozumieć, dlaczego w pewnych miejscach może płacić tylko złotówkami, w innych dolarami, a do zakupu samochodu potrzebny jest mu jeszcze talon. *Czarodziej z Harlemu* to zatem nie tylko obraz przedstawiający egzotycznego, czarnoskórego bohatera, ale też ekranowa rekonstrukcja ówczesnej polskiej rzeczywistości, widzianej oczami kogoś obcego, przedstawiciela zachodniej cywilizacji.

Papuczys pisze o Lincolnie: „O tym, jak bardzo jego postać jest uwikłana w relacje własności, wyższości i symbolicznej władzy, świadczy chociażby bezrefleksyjna dezynwoltura i częstotliwość, z jaką bohaterowie używają w tym filmie słowa »Murzyn«”<sup>37</sup>. „Kto Murzyna ma, u tego Murzyn gra” — decyduje sędzia, zmuszony do interwencji po protestach prezesa drużyny przeciwnej, związanych z tym, że w lidze nie powinni grać obcokrajowcy.

<sup>33</sup> *Czarodziej z Harlemu* co prawda został nakręcony w 1988 roku, jednak jego premiera miała miejsce dopiero dwa lata później. Czasowo zatem cały proces powstawania i dystrybucji filmu zbiegło się z transformacją w Polsce.

<sup>34</sup> J. Papuczys, *op. cit.*, s. 73.

<sup>35</sup> „Rozpoczął się prawdziwy boom na koszykówkę, którą chciano już nie tylko oglądać, ale i w nią jak najwięcej grać, na równi z najpopularniejszą dotąd na podwórkach piłką nożną. Tam, gdzie było betonowe boisko, musiał pojawić się przynajmniej jeden kosz. [...] Na pniu sprzedawały się takie gazetki jak: »MAGIC Basketball« i »Pro Basket«, a prawdziwi fani noszący czapeczki z logo ukochanych drużyn wymieniali się kasetami VHS z nagranyymi meczami” — P. Gajzler, *Ame-rykańska liga, która opanowała Polskę*, Onet.pl, <http://eurosport.onet.pl/koszykowka/nba/amerykanska-liga-ktora-opanowala-polske/6v1vl> (dostęp: 4.03.2021).

<sup>36</sup> J. Papuczys, *op. cit.*, s. 76.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

Zatrzymajmy się na chwilę nad uwagą Papuczysa. Samo słowo „Murzyn” budzi obecnie wiele kontrowersji; eksperci mają różne zdania co do jego znaczenia oraz zakresu używania w języku polskim. Należy zaznaczyć, że jest to słowo archaiczne, pochodzące wprost od prasłowiańskiego *murin*, a także od łacińskiego *maurus*, w dosłownym tłumaczeniu „czarny”, używanego w starożytnym Rzymie do określania mieszkańców północnej Afryki<sup>38</sup>. Z czasem jednak w polskiej mowie słowo to zaczęło konotować negatywne znaczenia, służyło do deprecjonowania (poniżania) innych i było narzędziem agresji<sup>39</sup>. Autorzy internetowego *Wielkiego słownika języka polskiego PAN* zwracają uwagę, że współczesne użycie słowa „Murzyn” jest uważane za obraźliwe<sup>40</sup>. Marek Łaziński proponuje dwa rozwiązania: oczyszczenie go ze złych stereotypów albo jego eliminację z języka. Zauważa też jeden z problemów stereotypowej reprezentacji osób czarnoskórych, jakim jest ciągle odnoszenie się do koloru skóry osób innych niż białe<sup>41</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że nie każda rasowa identyfikacja osoby wynika z pobudek rasistowskich. Podobnie ma to miejsce w przypadku słowa „Murzyn”, które nawet do tej pory przez część społeczeństwa polskiego nie jest używane z wrogą intencją, co wynika z wyrobionych przyzwyczajeń językowych. Jeszcze w 2007 roku 80% Polaków uważało, że słowo to nie jest obraźliwe, z czego 12% zaznaczyło, że jest takie tylko czasami<sup>42</sup>. Rozwiązanie tego sporu przyniosła Rada Języka Polskiego, która zatwierdziła opinię Marka Łazińskiego na temat słowa „Murzyn”<sup>43</sup>, według której określenie to jest nacechowane negatywnie i obciążone złymi skojarzeniami. Dlatego też pojawiające się w filmach słowo „Murzyn” należy uznać za obraźliwe, a skierowane w stronę osób czarnoskórych — za przejaw dyskryminacji. Należy też jednak wziąć pod uwagę odmienną perspektywę czasową. *Czarodziej z Harlemu* powstał w okresie, kiedy Polska dopiero otwierała się na Zachód, a słowo to dla większości użytkowników języka polskiego nie miało obraźliwego wydźwięku, choć nadal było w jakimś sensie deprecjonujące, o czym poświadcza ówczesna frazeologia. W języku i kulturze zakorzeniło się wiele związków językowych ze słowem „Murzyn” (lub „murzyn”) wywodzących się z tradycji postkolonialnej, na przykład „ktoś jest sto lat za Murzynami” oznacza bycie zafanym w danej dziedzinie; „murzyn zrobił swoje, murzyn może odejść” — używane w opisie sytuacji, gdy ktoś zostaje wykorzystany do wykonania czegoś, a potem

<sup>38</sup> M. Łaziński, *Murzyn zrobił swoje, czy Murzyn musi odejść? Historia i przyszłość słowa Murzyn w polszczyźnie*, „Poradnik Językowy” 2007, nr 4, s. 48–49.

<sup>39</sup> M. Ohia-Nowak, *Słowo „Murzyn” jako perlokucyjny akt mowy*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2020, nr 3, s. 195.

<sup>40</sup> *Murzyn*, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. P. Żmigrodzki, <https://wsjp.pl> (dostęp: 4.03.2021).

<sup>41</sup> M. Łaziński, *op. cit.*, s. 54–55.

<sup>42</sup> Komunikat z badań Centrum Badania Opinii Społecznej, *Społeczna percepcja przemocy werbalnej i mowy nienawiści*, Warszawa 2007, s. 14.

<sup>43</sup> Rada Języka Polskiego, *Komunikat w sprawie zatwierdzenia opinii*, [https://rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=featured&Itemid=81](https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=featured&Itemid=81) (dostęp: 13.03.2021).

jest odprawiony lub porzucony; czy „biały murzyn”<sup>44</sup> — określenie człowieka należącego do rasy białej, traktowanego jednak i wykorzystywanego jak niewolnik<sup>45</sup>.

Wróćmy do *Czarodzieja z Harlemu*. Można w nim dostrzec dwa zjawiska. Po pierwsze, wyrażona zostaje tu fascynacja czarnoskórymi osobami, których w Polsce w tamtym okresie nie było wiele, dodatkowo powiększana między innymi przez przekazy medialne z Zachodu. Po drugie, czarnoskórzy bohaterowie są zaszufładowani, odgrywając najczęściej rolę nowej atrakcji. Patrzy się na nich z góry i traktuje przedmiotowo. W omawianym filmie jedynie Monika dostrzeżę w Lincolnie kogoś więcej niż tylko ciekawostkę z zagranicy.

Analizując obrazy koszykarzy z czasów PRL-u, Papuczys wskazuje pewną ambiwalencję wiążącą się z figurą „Murzyna”<sup>46</sup>. Czarnoskóra osoba w zamkniętym i rasowo homogenicznym polskim społeczeństwie wzbudzała wiele skrajnych emocji, fascynowała, ekscytowała, ale też była lekceważona. Co jednak najważniejsze w odniesieniu do opisywanego tematu:

Jednocześnie była to figura, która niewątpliwie ubarwiała szarą rzeczywistość poprzedniego systemu i wprowadzała do niej powiew egzotyki — co samo w sobie jest uprzedmiotawiające. „Murzyn” był uważany za spektakularną atrakcję, a jego pojawienie się wzbudzało niezdrową sensację<sup>47</sup>.

## Komizm

Realizacje strategii komizmu można zróżnicować ze względu na reprezentowany przez nie typ komizmu, choć — jak zobaczymy później — nierzadko jeden film łączy w sobie różne rodzaje żartów, co skłania do przyjęcia w niniejszym przeglądzie, podobnie jak w przypadku poprzedniej strategii, układu chronologicznego.

W opisywanym wcześniej *Cafe pod Minogą* znaleźć można kilka żartów słownych nawiązujących do koloru skóry Jumbo. Według Danuty Buttler komizm językowy to kategoria, która „zakresem swym obejmuje wszelkie zjawiska gramatyczne i leksykalne zdolne wywołać reakcję komiczną, niezależnie od tego, czy zostaną użyte nieświadomie, spontanicznie, czy też służą temu właśnie celowi”<sup>48</sup>. Komizm słowny łączy się z mechanizmami dyskryminacji rasowej pojawiającymi się w praktykach językowych Polaków, zarówno tymi jawnymi, które otwarcie deprecjonują osoby czarnoskóre, jak i ukrytymi, w zamierzeniu neutralnymi czy nawet pozytywnymi w stosunku do nich.

<sup>44</sup> W roku 1939 powstał polski melodramat zatytułowany *Biały Murzyn*. Związek ten w tamtym czasie nie był traktowany pejoratywnie, obecnie taki tytuł filmu byłby niedopuszczalny. Również w jednej ze scen filmu pojawia się powiedzenie „murzyn zrobił swoje, murzyn może odejść”, wypowiedziane przez głównego bohatera.

<sup>45</sup> Wszystkie hasła za *Wielkim słownikiem języka polskiego PAN*.

<sup>46</sup> J. Papuczys, *op. cit.*, s. 76.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>48</sup> D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 2001, s. 57.



W jednej z pierwszych scen filmu z udziałem Jumbo Aniołek mówi, że jest z niego „leguralny warszawiak, tylko że w kolorze żałobnym”. Odnosi się w tej wypowiedzi do koloru skóry bohatera, ponieważ kolorem żałobnym jest oczywiście czarny. Zresztą samego Jumbo w dalszej części filmu widzimy ubranego właśnie w strój żałobny, gdy w obawie przed Niemcami ukrywa się przez jakiś czas w przebraniu wdowy Emilii Czarnomordzik. Nazwisko w tym przypadku jest neologizmem, który również odwołuje się do koloru skóry bohatera<sup>49</sup>.

Dotyczący czarnoskórych osób komizm postaci ma długą tradycję w krajach o wyższym odsetku populacji o takim kolorze skóry, skąd przedostał się również do kultury polskiej. *Minstrel shows*, których popularność przypada na XIX i początek XX wieku, to przedstawienia teatralne, które wyrosły na gruncie amerykańskiej rozrywki. Ich głównym założeniem było komiczne odtwarzanie stereotypów rasowych na temat osób czarnoskórych — na widowisko składały się wszelkie parodie śpiewów, tańca czy muzyki tejże grupy oraz zabawne scenki rodzajowe. Oczywiście występy skierowane były do białej publiczności. W pierwszych spektaklach w głównych rolach obsadzani byli mężczyźni o białym kolorze skóry, którzy parodiowali czarnoskórych niewolników pomalowani czarną farbą, czyli nosili tak zwany *blackface*. Szkodliwe stereotypy zbudowane na gruncie *minstrel show* odbijały się echem w kulturze popularnej przez dziesiątki lat i pokutują do dziś<sup>50</sup>.

W Polsce świadomość kulturowa w temacie szkodliwości takich stylizacji dopiero jest budowana. Na potwierdzenie wątpliej wiedzy Polaków w tym temacie przytoczę aferę związaną z *blackfacem*, która wybuchła w 2018 roku za sprawą popularnego programu Polsatu *Twoja twarz brzmi znajomo*<sup>51</sup>, w którym celebryci mają za zadanie odtworzyć występ wylosowanego muzyka, włączając w to upodobnienie się doń wyglądem poprzez charakteryzację. Wielokrotnie w historii programu poczerniano twarz uczestników, po tym jak wylosowali czarnoskórego artystę. Jeden z odcinków, w którym Bogumił „Boogie” Romanowski przebrał się za Drake’a, czarnoskórego rapera z Kanady, trafił do dziennikarzy z USA i został tam mocno skrytykowany. Zagraniczne media potępiły zarówno celebrytę, jak i całą ekipę pracującą przy programie za działania rasistowskie. Program ten oczywiście nie ma na celu dyskryminacji osób o odmiennym niż biały kolorze skóry, a *blackface* w naszym kręgu kulturowym jest kompletnie inaczej postrzegany niż w Stanach Zjednoczonych. Jesteśmy narodem z innymi doświadczeniami i to, co

<sup>49</sup> Interesujące i charakterystyczne żarty słowne nawiązujące do koloru skóry czarnoskórych bohaterów pojawiają się również w serialach, takich jak: *13 posterunek*, odc. 35: *Mistrzowie bilarda*; *Miodowe lata*, odc. 31: *Dzikość serca czy Święta wojna*, odc. 59: *Amulet bogini M’Bongo*.

<sup>50</sup> Więcej na temat historii *minstrel shows* zob. <https://www.britannica.com/art/minstrel-show> (dostęp: 22.05.2021).

<sup>51</sup> M. Saroń, „*Twoja twarz brzmi znajomo*” obiektem międzynarodowego skandalu. *Polsat wydał oświadczenie*, rmf.fm, <https://www.rmf.fm/magazyn/news,19783,twoja-twarz-brzmi-znajo-mo-obiektem-miedzynarodowego-skandalu-polsat-wydal-oswiadczenie.html> (dostęp: 20.02.2021).

dla przeciętnego Polaka może wydawać się niewinną zabawą, dla Amerykanina będzie obraźliwe. Warto jednak dodać, że włodarze programu nie wyciągnęli żadnych wniosków z tej sytuacji i malowanie twarzy na czarno ma tam nadal miejsce niemal w każdym odcinku.

Opisany incydent w żadnym razie nie jest pierwszym pojawieniem się *blackface*’u w naszym kraju — ma on w polskiej kulturze długą tradycję, także w rodzimej kinematografii, a z jeszcze większą częstotliwością w telewizji<sup>52</sup>. W filmie *Vabank II, czyli riposta* (reż. J. Machulski, Polska 1985) twórcy użyli go, aby stworzyć bezpośrednie odwołanie do hollywoodzkiego *Śpiewaka jazzbandu* (*The Jazz Singer*, reż. A. Crosland, USA 1927). W jednej z najbardziej znanych scen tego filmu Al Jolson występuje przed publicznością ucharakteryzowany na osobę czarnoskórą. Tak samo wygląda scena w drugiej części *Vabank*: na estradzie pojawia się mężczyzna pomalowany czarną farbą, który śpiewa dla zgromadzonej w kawiarni publiczności. Wciela się w niego Jacek Chmielnik, który wykonuje utwór *Jeszcze raz Vabank* (do którego był też autorem słów)<sup>53</sup>.

Poza wykorzystaniem w ramach cytatu *blackface* może też pełnić bardziej komediową funkcję. Tak jest na przykład w nieco wcześniejszym od *Vabanku* serialu *Alternatywy 4* (zrealizowany został w 1983, ale dopiero w 1986 roku wyemitowano go w telewizji)<sup>54</sup>, wyreżyserowanym przez Stanisława Bareję, w którym w czarnoskórego bohatera wcielił się biały aktor, Ryszard Raduszecki. Po raz pierwszy grana przez niego postać pojawia się w piątym odcinku. Do bloku przy tytułowej ulicy wprowadza się student z Harvardu, który nazywa się Abraham Lincoln. Jest to imię prezydenta Stanów Zjednoczonych, który co prawda nie był czarnoskóry, ale zapisał się w historii Afroamerykanów jako ten, który zniósł niewolnictwo. Lincoln w serialu oprócz pomalowanej twarzy ma także afro — fryzura ta jest często przypisywana osobom czarnoskórym w polskim kinie. Do tego mówi po polsku niezbyt płynnie i z błędami, co jeden z bohaterów podkreśla, mówiąc: „Coś słabo pana wyuczyle na tej filologii”.

Zanim widz ujrzy po raz pierwszy Abrahama, na temat którego wie tylko, że jest to student Harvardu, rozmawiają o nim dwaj inni bohaterowie. Jeden ostrzega drugiego, żeby mieć go na oku, bo „to ciemny typ” — od razu po tych słowach następuje przejście montażowe na twarz Lincolna. Zabieg ten łączy czarnoskórego bohatera z określeniem „ciemny”, które dopiero po pojawieniu się postaci nabiera drugiego znaczenia: z początku odnosi się do niego jako osoby podejrzaney, szem-

<sup>52</sup> *Blackface* został użyty w kilku polskich serialach komediowych i sitcomach, między innymi w *Miodowych latach*, odc. 94: *List z Nigerii* i *Świecie według Kiepskich*, odc. 88: *Korzenie*.

<sup>53</sup> Muzykę skomponował Henryk Kuźniak.

<sup>54</sup> Choć w niniejszej pracy skupiam się na pełnometrażowych filmach fabularnych, zdecydowałem się poczynić wyjątek dla serialu *Alternatywy 4*, który wyróżnia się na tle innych telewizyjnych produkcji przedstawiających czarnoskórych bohaterów nie tylko relatywnie wczesną datą produkcji — większość spośród pozostałych seriali pochodzi z lat dziewięćdziesiątych i początku XXI wieku (na przykład *Miodowe lata*) — ale też niegasnącą popularnością i statusem dzieła kultowego.

raniej, jednak po sugestywnym cięciu montażowym jasnym się staje, że dotyczy to jego koloru skóry. Jednym z głównych wątków odcinka jest ogłoszenie przez Anioła, gospodarza domu, czynu społecznego w postaci skopania trawnika. Przychodzi tylko Lincoln, który od razu bierze się do pracy, podczas gdy Anioł próbuje sprowadzić resztę lokatorów, aby też pracowali. Każdy jednak się od tego umiejętnie wykręca. W tym czasie Lincoln przekopuje cały trawnik, co Anioł kwituje słowami: „Murzyn zrobił swoje”, parafrazując znane polskie powiedzenie: „murzyn zrobił swoje, murzyn może odejść”, które, tak jak pisałem wcześniej, odnosi się do wykorzystania kogoś. Margaret Ohia stwierdza ponadto, że jest to należąca do jawnych mechanizmów dyskryminacji metafora postkolonialna, konotująca prymitywność i zacofanie czarnoskórych wobec „białej Europy”<sup>55</sup>.

W omówionej scenie skontrastowane jest lenistwo Polaków (kompromitujące ideę czynów społecznych) i pracowitość osób czarnoskórych, choć ukazana zostaje też powszechność ich wykorzystywania. Tym samym utrwalane jest przeświadczenie, że czarnoskóra osoba to niewolnik białych. Tutaj stereotyp ten był dodatkowo wzmacniany harwardzkim wykształceniem bohatera, mimo którego sprawia on wrażenie głupszego i naiwniejszego w porównaniu z białymi postaciami.

Anioł wykorzystuje Lincolna ponownie w kolejnym odcinku, kiedy każe mu umyć schody. Na pytanie, dlaczego nie mogą zrobić tego jego sąsiedzi, gospodarz odpowiada, że dla nich ma dużo mniej odpowiedzialne zadanie. Abraham wykonuje polecenie, ale po skończonej pracy buntuje się raz jeszcze i oskarża Anioła, że żyje z wyzysku „szaro-czarnego ludu”. Dla pozostałych lokatorów bloku przy Alternatywy 4 Abraham był jednak pełnoprawnym członkiem ich społeczności, nie mogło go więc zabraknąć na organizowanym przez serialowych Balcerków weselu. Chociaż przybyli na przyjęcie goście, widząc go, przecierali oczy ze zdumienia, po kilku toastach za nowożeńców szybko zauważali jego uderzające, rodzinne, podobieństwo do panny młodej.

Odniesienia do historii niewolnictwa w Stanach Zjednoczonych pojawiają się także w dialogu z filmu *Chłopaki nie płaczą* (reż. O. Lubaszenko, Polska 2000). Bolec, jeden z bohaterów, z zafascynowaniem ogląda teledysk grupy czarnoskórych raperów. Mówi, że „moglibyśmy się od czarnych wiele nauczyć” oraz dodaje: „czasami żałuję, że nie urodziłem się czarny”. Fred, grany przez Cezarego Pazurę, zdenerwowany tym zainteresowaniem osobami czarnoskórymi, opowiada Bolcowi o tym, skąd się one wzięły w USA. Mówi mu, że z Afryki do Stanów Zjednoczonych wywożono tylko takich, którzy nie potrafili uciec przed siatką lub byli tak nieużyteczni, że zostali sprzedani przez króla wioski za „paczkę fajek”. Uważa, że Afroamerykanie, którymi fascynuje się Bolec, to potomkowie człowieka, który na własnym podwórku dał się złapać w siatkę. Zjawisko niewolnictwa zostaje potraktowane lekceważąco — w wyniku takiego uproszczenia jest ono marginalizowane i sprowadzone do żartu.

<sup>55</sup> M. Ohia, *op. cit.*, s. 98.

W przywołanych dotąd przykładach przeważały komizm słowny (na przykład *Cafe pod Minogą*) i komizm postaci (na przykład *Alternatywy 4*); w kolejnych filmach, już z naszego wieku, więcej będzie komizmu sytuacyjnego.

*Francuski numer* (reż. R. Wichrowski) z 2006 roku opowiada historię młodej dziewczyny, która udaje się w podróż samochodem do Paryża i zabiera ze sobą czterech nieznajomych, także chcących się dostać do stolicy Francji. Wśród mężczyzn jest Machu (w tej roli Yaya Samake), czarnoskóry student, który zmierza na Sorbonę odebrać stypendium naukowe. Jednym z głównych elementów komediowych filmu jest stosunek innych postaci do niego, w szczególności Stanisława, granego przez Jana Frycza. Postać ta reprezentuje część polskiego społeczeństwa — jest konserwatywnym Polakiem, który pamięta jeszcze czasy PRL-u, typowym rasistą i homofobem, co ujawnia podczas mijania dwóch ulicznych demonstracji. Na widok pierwszej (poparcia dla praw osób LGBT) pyta retorycznie: „czy to jest normalne, żeby chłop z chłopem...?” i kwituje: „jak ktoś chce być homoseksualistą, to niech siedzi w domu, a nie manifestuje po ulicach”. Chwilę później chwali marsz narodowców z hasłami „Polska dla Polaków” i „Czarne pedały”. Kiedy Machu mówi mu, że chyba nie jest zbyt tolerancyjny, bohater się oburza i stwierdza, że jest u siebie, więc może być, jaki chce.

Scena zapoznania dwóch mężczyzn w poczekalni niesie komiczny ładunek, ponieważ Stanisław, który nie wie jeszcze, że następne kilka godzin spędzi razem w podróży z Machu, zaczyna z synem rozmowę o siedzącym obok bohaterze, którego uznaje za niemówiącego po polsku obcokrajowca. „Ja nie mam nic przeciwko czarnym, ale coraz więcej ich u nas”; „Nawet jakbym się sto lat opalał, tak bym nie wyglądał”. Dziwi się, w co Machu jest ubrany, na co odpowiada mu sam zainteresowany, mówiąc, że ma na sobie odświętny strój plemienny. Rozmawiając z osobą czarnoskórą, a w tym wypadku o niej, bohaterowie zakładają z góry, iż ta nie zna języka polskiego, więc kiedy po czasie okazuje się, że Machu rozumie wszystkie skierowane w jego stronę obraźliwe uwagi, są oni mocno zaskoczeni. Jest to częsty motyw nie tylko w filmach, ale również w przestrzeni publicznej. Oprócz tego biali Polacy, zwracając się do czarnoskórych bohaterów, często mówią łamaną polszczyzną i wtrącają słowa z innych języków, na przykład angielskiego czy niemieckiego, lub po prostu zwracają się od razu w obcym języku. Tak zbudowane dialogi pojawiają się głównie w serialach<sup>56</sup>. Uwagę na ten problem zwraca w rozmowie Monika Bobako z „Wysokimi Obcasami”:

Automatyczne zwracanie się do osób o innym kolorze skóry po angielsku zakłada, że czarny nie może być Polakiem. To krzywdzące dla tych, którzy są czarni i są Polakami, bo nieustannie przypomina im o ich obcości, nawet jeśli Polska jest ich ojczyzną i tu się urodzili<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Przykłady takich seriali to: *Święta wojna*, odc. 59: *Amulet bogini M'Bongo czy Miodowe lata*, odc. 94: *List z Nigerii*.

<sup>57</sup> M. Piekarska, *Historia Afropolaków. Jestem zbyt biała na Nigerię, ale zbyt czarna na Polskę*, „Wysokie Obcasy Extra” 2020, nr 3 (94), <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/7,152731,25833958,wiadomo-polak-musi-byc-bialy-otoz-wcale-nie-musi.html> (dostęp: 14.03.2021).

Powróćmy do opisywanej sceny z *Francuskiego numeru*. Kilka sekund później, gdy czarnoskóry bohater wychodzi do toalety, Stanisław zaczyna wyrażać się o nim w rasistowski sposób. Określa go jako brudnego i śmierdzącego, zaniża jego możliwości intelektualne oraz powtarza szkodliwe stereotypy, na przykład przeświadczenie, że czarnoskórzy są dilerami narkotyków<sup>58</sup>. Śmieszyć ma w tym wypadku kontrast: bohater w jednej chwili zarzeka się, że nie jest uprzedzony („Ja nie mam nic przeciwko czarnym”), w następnej zaś wypluwa z siebie serię kliszowych sądów pod adresem dopiero co poznanego człowieka. Komiczna jest tu więc sama sytuacja — kolor skóry bohatera to jej istotny komponent, ale to nie on stanowi przedmiot żartu.

Inną sceną o komediowym wydźwięku jest spotkanie grupki podróżnych z ubranymi w dresy i szaliki klubu kibicami piłkarskimi (kibolami), którzy nieprzychylnie spoglądają na czarnoskórego bohatera. Jeden z nich pyta: „Co ten czarnuch robi na rewirze?”, po czym dodaje: „Oddawać bambusa”, na co Stanisław odpowiada: „Nie oddamy, to nasz bambus”. W scenie tej absurdalnie brzmi próba obrony Machu przed napastnikami, ponieważ broniąc go, Stanisław jednocześnie go obraża. Komizm, zbliżający się tu do karykatury, ponownie wynika więc z tego, jak o czarnoskórym bohaterze rozmawiają inni. Odpowiedź postaci granej przez Frycza, w której używa słowa „bambus”, ma negatywne konotacje. Dodatkowo Machu w tej scenie jest traktowany jak własność, nie zostaje dopuszczony do głosu. Niebezpieczną sytuację z kibicami łagodzi syn Stanisława, który oświadcza, że Machu to rozgrywający Znicza Pruszków — Scott Wilson. Kibole po chwili zastanowienia decydują się w to uwierzyć, po czym jeden prosi go o autograf, a drugi, przybijając z nim piątkę, mówi: „Scott, dla mnie to ty biały jesteś”. Sportretowano tu środowisko polskich kibiców, którzy często wykazują rasistowskie zachowania w czasie rozgrywek. Najbardziej rozpowszechnione formy dyskryminacji rasowej na stadionach piłkarskich są skierowane właśnie w stronę czarnoskórych piłkarzy<sup>59</sup>. Zachowania te to przede wszystkim naśladownictwo przez niektórych kibiców odgłosów wydawanych przez małpy, gdy do piłki dochodzą czarnoskórzy piłkarze, czy rzucanie w nich bananami. Niekiedy są to także rasistowskie przyśpiewki i transparenty z wymownymi napisami<sup>60</sup>. We *Francuskim numerze* zachowania te zostają wyniesione przez kiboli poza stadion i stosowane również w codziennych sytuacjach.

Bardzo interesujący przykład komizmu sytuacyjnego występuje również w filmie *Jan z drzewa* (reż. Ł. Kasprzykowski, Polska 2008) z epizodyczną rolą Bria-

<sup>58</sup> Kilka cytatów pochodzących z tej sceny: „Słyszałeś Murzyna? W Polsce kradną? A w Afryce nie?”; „Ty czujesz, jaki ma specyficzny zapach?”; „Bo Murzyn to Murzyn. Pierwszy do narkotyków”; „My do pracy, a on ma mieć stypendium?”.

<sup>59</sup> R. Włoch, *Raport dotyczący wybranych przejawów dyskryminacji (rasizm, antysemityzm, ksenofobia i homofobia) w polskim sporcie ze szczególnym uwzględnieniem środowiska kibiców sportowych*, Warszawa 2014, *passim*.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 30.

na Scotta<sup>61</sup>, wcielającego się w postać Muzhaliego. Bohater przychodzi do psychiatry z konwulsjami spowodowanymi lekami na depresję i mówi, że leczy się, bo „czuje się czarny”. Ilekroć przechodzi obok kamienicy, sąsiedzi oblewają go wodą. Doktor daje mu numer do znajomego policjanta, do którego ma zadzwonić z tym problemem. Za wizytę chce 80 złotych, a Muzhali ma tylko 100 w jednym banknocie; lekarz przyjmuje zapłatę, nie wydając reszty. Gdy bohater wychodzi od doktora, jego żona przez przypadek oblewa go wodą z węża, co bohater odbiera jako kolejny atak.

Scena nawiązuje do stereotypowego i obraźliwego postrzegania czarnoskórych osób jako brudnych i takich, którym po umyciu może zmienić się kolor skóry. Takie przekonanie jest obecne w polskiej kulturze od dziesiątek lat, a zostało zainicjowane w bardzo znanym wierszu Juliana Tuwima zatytułowanym *Bambo* — czarnoskóry chłopiec unika kąpieli, ponieważ „się boi, że się wybieli”<sup>62</sup>. Należy dodać, że wiersz ten znalazł się w *Elementarzu* Mariana Falskiego<sup>63</sup>, podręczniku do nauki czytania i pisania dla dzieci we wczesnym wieku szkolnym, na którym wychowały się miliony Polaków. Jego pierwsze wydanie ukazało się w 1910 roku. W Polsce brakowało wcześniej jednolitego podręcznika dla klas pierwszych szkoły podstawowej. Przez następne ponad 70 lat wiele roczników uczyło się na nim mimo zmieniających się warunków społecznych, politycznych i ekonomicznych. *Elementarz* przestał być zalecany przez ministerstwo edukacji dopiero na początku lat osiemdziesiątych<sup>64</sup>. Był najdłużej funkcjonującym elementarzem na świecie. Dla większości wychowanych w PRL-u Polaków stanowił zatem pierwszą książkę, z której czerpali wiedzę o świecie. W związku z tym bardzo prawdopodobne jest, że wiersz Tuwima był pierwszym obrazem czarnoskórych osób, z którym dane było im się zetknąć.

Pomijając omówione wcześniej kwestie związane ze słownictwem, należy zaznaczyć, że wiersz Tuwima utrwała szkodliwe stereotypy i krzywdząco przery-

<sup>61</sup> Polski dziennikarz oraz osobowość telewizyjna i radiowa pochodzenia gujańskiego. Do Polski przyjechał, mając 24 lata, by rozpocząć tu studia. Ukończył dziennikarstwo na Uniwersytecie Jagiellońskim. Związany przez lata z RMF FM, współpracował także z telewizją Polsat, TVN i TVP, gdzie współtworzył i prowadził kilka programów, między innymi *Etniczne klimaty* o mniejszościach narodowych w Polsce. Oprócz *Jana z drzewa* wystąpił w *Lejdis* oraz *Czarodzieju z Harlemu*, gdzie wcielił się w postać pastora Jeffersona. Ma na koncie także gościnne występy w serialach *Rodzina zastępcza* i *Ekipa*.

<sup>62</sup> J. Tuwim, *Bambo*, [w:] M. Falski, *Elementarz*, Warszawa 2003, s. 161 (wydanie to jest reprintem edycji z roku 1971). Pierwodruk utworu Tuwima ukazał się na łamach „Wiadomości Literackich” 3 lutego 1935 roku.

<sup>63</sup> M. Falski, *op. cit.* Pierwsze wydanie elementarza Falskiego ukazało się w roku 1910 pod tytułem *Nauka czytania i pisania dla dzieci*. Tekst uzupełniały ilustracje autorstwa Jana Rembowskiiego. Więcej na temat historii *Elementarza* Falskiego zob. R. Wroczyński, *Elementarze i projekty reformy nauczania początkowego*, [w:] *idem, Marian Falski i reformy szkolne w Rzeczypospolitej*, Warszawa 1988, s. 251–268.

<sup>64</sup> P. Kowolik, *Marian Falski — twórca elementarza polskiego*, „Nauczyciel i Szkoła” 2000, nr 1 (8), s. 104–112.

sowuje różnice kulturowe między Europejczykami a Afrykańczykami. Trzeba też jednak dodać, że autor piszący *Bambo* w 1935 roku z pewnością nie miał na celu dyskryminacji osób czarnoskórych. Jego przekaz był w zamierzeniu pozytywny: Bambo zostaje wszakże ukazany jako „dobry koleżka”. Dodatkowo w ostatnim zdaniu wiersza został wyrażony żal, że chłopiec nie chodzi do szkoły w Polsce. Jak jednak zauważa w swoim felietonie Hanna Frejłak, próba zmniejszenia dystansu między czarnoskórymi a białymi się nie udaje. Kiedy chłopiec sprzeciwia się mamie, ucieka na drzewo niczym małpa; do tego boi się, że mydło podczas kąpieli „zmyje” kolor jego skóry<sup>65</sup>. W wierszu Tuwima następuje mechanizm egzotyzowania. Dziecko o czarnym kolorze skóry utożsamiane jest z dzikusiem, który boi się wody, a nawet mleka ze względu na jego biały kolor. Tak też postrzegane były osoby czarnoskóre przez czytelników *Elementarza* Falskiego. Co istotne, dzieci przyjmowały zapisany w książce wierszyk bezkrytycznie. Jak wskazuje Ohia: „Postawy wobec osób ciemnoskórych pochodzenia afrykańskiego [...] tworzone są na podstawie elementarnych mechanizmów poznawczych uruchamianych we wczesnej edukacji”<sup>66</sup>. Od najmłodszych lat Polacy postrzegali więc osoby czarnoskóre w sposób stereotypowy, co prawda nie żywiąc przy tym do nich niechęci, jednak ta mogła się wykształcić później.

Ostatnim tytułem, który chciałbym przywołać w odniesieniu do komizmu, jest komedia romantyczna *Wojna żeńsko-męska* (reż. Ł. Palkowski, Polska 2011), w której epizodyczną rolę odegrał czarnoskóry aktor Aki Jones. Wcielił się on w postać mężczyzny poznanego przez główną bohaterkę w klubie, który wraz z nią udaje się do jej domu, wyłącznie w celu odbycia stosunku. Sama scena żartobliwie przedstawia sytuację między kobietą i mężczyzną, ale traktuje też w stereotypowy sposób fizjonomię czarnoskórych mężczyzn. Bohaterka rzuca w zaproszonego gościa paczką prezerwatyw, na którą następuje zbliżenie. Jest na niej napis XXXL, odnoszący się do rozmiaru. Na to łamaną polszczyzną bohater wypowiada słowa: „Jestem czarny, czekolada”. Ładunek komiczny zawiera się tu w użyciu słowa „czekolada” do opisanego własnego koloru skóry przez czarnoskórego mężczyznę. Puentą erotycznej fantazji jest tu ukazany po cięciu montażowym wybuch budynku, metaforycznie reprezentujący kulminację stosunku postaci. Rano bohaterka wstaje już sama, zatem była to znajomość tylko na jedną noc. Czarnoskóry bohater zostaje tu sprowadzony do obiektu seksualnego i przy tym ukazany mocno stereotypowo, podobnie jak w *Misii*.

<sup>65</sup> H. Frejłak, *Rasizm, którym oddychamy*, <https://magazynkontakt.pl/rasizm-ktorym-oddychamy/> (dostęp: 14.03.2021). Zob. też M. Moskalewicz, „Murzynek Bambo — czarny, wesoly...”. *Próba postkolonialnej interpretacji tekstu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2, s. 259–270 oraz A. Kalin, *Poprawność polityczna Murzynka Bambo i małpki Fiki-Miki (wariacje języka teorii w badaniach postkolonialnych — studium przypadków)*, „Literaturoznawstwo. Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2012/2013, nr 1–2, s. 73–94.

<sup>66</sup> M. Ohia, *op. cit.*, s. 93.

Ukazany w przywołanych przykładach humor jest zazwyczaj niskich lotów, bardzo prosty, nierzadko wręcz prymitywny. Wynika to z tego, że opisane filmy komediowe i serial są adresowane do masowego odbiorcy, więc ich przekaz dostosowuje się do tego, jak osoby czarnoskóre są odbierane przez ogół społeczeństwa. Twórcy operują różnymi rozpowszechnionymi stereotypami kulturowymi, budując w ten sposób negatywny i prześmiewczy obraz osób czarnoskórych. Sprowadzenie Innego do żartu pozwala go oswoić, dzięki czemu tak dobrze się sprawdza w kinie popularnym — publiczność nie musi konfrontować się z trudnymi problemami społecznymi czy dokonywać autorefleksji, otrzymując zamiast tego dawkę prostej rozrywki, twórcom zaś taka strategia pozwala łatwo stworzyć atrakcyjny i dochodowy produkt. To, w jaki sposób żartujemy, świadczy o tym, że jako Polacy mamy lekceważący i pogardliwy stosunek do osób czarnoskórych. Prymitywne żarty, charakterystyczne dla rodzimej, filmowej kultury popularnej, dobitnie tego dowodzą.

## Zakończenie

Projektowanie obrazu osób czarnoskórych w rodzimej kinematografii zmieniło się w czasie, tak samo jak stosunek polskiego społeczeństwa do nich. Na podstawie omówionych przykładów można dostrzec pewną ewolucję ukazywania tego wizerunku. Zaraz po drugiej wojnie światowej osoby te były przedstawiane w kinie w sposób „łagodny” i „famiłarny”. W *Cafe pod Minogą* za subtelnym humorem kryło się ogólne przesłanie, iż Jumbo też jest pełnowartościowym warszawiakiem. W *Kochaj albo rzuć* obraz czarnoskórych bohaterów odbiegał już nieco od tak przyjaznej wymowy, ale nadal był to obraz zeufemizowany: Pawlak nie wykazywał się agresją wobec innych, obcych; ostatecznie czarnoskóre osoby były mu obojętne. Z upływem czasu widać, że ukazywano je coraz bardziej krytycznie, a nawet agresywnie. Trend ten szczególnie objawia się w kinie XXI wieku, chociaż pierwsze jego symptomy ujawniły się już w okresie transformacji po roku 1989. Obraz osób czarnoskórych stawał się wówczas bardziej cierpki i jadowity, budował negatywny wobec nich stosunek, był mocno obraźliwy, podszyty rasizmem czy nacjonalizmem.

Wynika to być może z tego, że przez lata do odbiorców docierał określony wizerunek czarnoskórych osób, kształtowany przez media, szkołę i najbliższe otoczenie. W przypadku młodzieży i dzieci rasizm i ksenofobia to postawy nabywane często bezwiednie w toku socjalizacji, w efekcie wpływu społecznego. Pejoratywne skojarzenia dotyczące rasy mogą być skutkiem obserwacji wzorców osobowych, a następnie ich wzmacniania przez innych<sup>67</sup> — dzieci naśladują za-

<sup>67</sup> A. Bulandra, J. Kościółek, *Mowa nienawiści w stosunku do mniejszości rasowych, narodowych i etnicznych*, [w:] *eidem*, *Przeciwdziałanie mowie nienawiści. Podręcznik dla środowiska politycznego*, Kraków 2016, s. 82.



chowania swoich rodziców i innych osób uznawanych za autorytety, na przykład w szkole. Podręcznik Falskiego i wiersz o „Murzynku Bambo”, a także późniejsza lektura *W pustyni i w puszczy* przyczyniały się do masowego propagowania i utrwalania owych stereotypów. Sienkiewicz w swojej powieści tworzy pogardliwy obraz czarnoskórych Afrykanów jako rasy infantylnej, prostodusznej i niezbyt inteligentnej. Kali okazuje się pomocny i przyjazny dla dzieci z Polski, a nawet ratuje je z opresji, ale jego literacka kreacja stawia go w świetle „bohaterskiego głupka”.

Poza szkołą opiniotwórczy charakter miały również postkolonialne przekazy rozpowszechniane głównie przez media. Czarnoskórych mieszkańców Afryki ukazywano zazwyczaj jako głodujące dzieci lub niewolników. Obrazy te spopularyzowały w dużej mierze znane filmy i seriale pojawiające się w polskiej telewizji, adresowane do masowego odbiorcy, na przykład serial *Północ-Południe* (*North and South*, prod. D.L. Wolper, USA 1985–1994), osadzony w czasach wojny secesyjnej w USA, mający co prawda wymowę antyrasistowską, ale przedstawiający czarnoskórych bohaterów jako wykorzystywanych i zniewolonych<sup>68</sup>. Rzecz jasna oddawały one realia epoki, do której nawiązywały, ale jednocześnie w Polsce, w której nie było wielu innych źródeł wiedzy na temat osób czarnoskórych, stanowiły często jedno z niewielu wyobrażeń, które zostawało w pamięci Polaków. Ponadto rozrywek w czasach PRL-u nie było dużo, dlatego też wspólne oglądanie filmów i seriali było swego rodzaju rytuałem. Przed ekranem telewizora o danej godzinie często zbierała się nie tylko cała rodzina, ale także bliżsi i dalsi sąsiedzi.

To, co można zaobserwować na przełomie tysiącleci i obecnie, jest efektem wymienionych czynników. Znacząca część Polaków, w dużej mierze kształtująca opinię publiczną, wychowywała się w czasach PRL-u, kiedy to osoby czarnoskóre były odbierane w sposób dyskryminujący. Wówczas ukształtowali swój światopogląd i nie mając wielu możliwości bezpośrednich kontaktów z osobami czarnoskórymi, nie zmienili go do dzisiaj. Nie ułatwił im tego również kontakt ze światem mediów i sztuki, w tym filmowej, ponieważ zawarte w nich piętnujące lub ambiwalentne wizerunki tych osób gruntowały jedynie krzywdzące stereotypy. Wszechobecne w tekstach kultury schematy wrastają w język i w potoczne sposoby postrzegania świata, przez co tak łatwo bezrefleksyjnie je powielać<sup>69</sup>. To właśnie z owego mechanizmu powielania pewnych schematów wynikają określone przeze mnie dwie strategie ukazywania czarnoskórych postaci w polskim kinie popularnym. Rzeczywistość społeczna wpływa na sposób kształtowania postaci w filmach i odwrotnie — schematy ze świata filmu przenikają do rzeczywistości. Według Marcina Deutschmanna zjawiska rasistowskie wzrosły na początku

<sup>68</sup> W tym kontekście warto też wspomnieć filmy *Chata wuja Toma* (reż. S. Lathan, USA 1987) czy *Przemięło z wiatrem* (reż. V. Fleming, USA 1939).

<sup>69</sup> To obserwacja Moniki Bobako. Por. M. Piekarska, *op. cit.*

XXI wieku w Polsce na skutek zwiększenia się liczby obcokrajowców<sup>70</sup>. Czynniki wpływających na taki stan rzeczy jest jednak więcej, a rasistowskie treści w kinie są jednym z nich.

## Bibliografia

### Opracowania

- Bilewicz M. *et al.*, *Mowa nienawiści. Raport z badań sondażowych*, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 2014.
- Bokszański Z., *Stereotyp a kultura*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997.
- Bosomtwe O.M., *Czarna perła: kino popularne między kolonializmem a nowoczesnością*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1 (47), s. 146–158.
- Bulandra A., Kościółek J., *Mowa nienawiści w stosunku do mniejszości rasowych, narodowych i etnicznych*, [w:] *eidem, Przeciwdziałanie mowie nienawiści. Podręcznik dla środowiska politycznego*, Stowarzyszenie Interkulturalni PL–Fundacja Dialog-Pheniben, Kraków 2016, s. 78–89.
- Buttler D., *Polski dowcip językowy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Centrum Badania Opinii Społecznej, *Społeczna percepcja przemocy werbalnej i mowy nienawiści*, Centrum Badania Opinii Społecznej, Warszawa 2007.
- Deutschmann M., *Rasizm w Polsce w kontekście problemów migracyjnych. Próba diagnozy*, „Studia Krytyczne” 2017, nr 4, s. 71–85.
- Diouf M., *Afryka w Warszawie*, [w:] *Afryka w Warszawie, dzieje afrykańskiej diaspory nad Wisłą*, red. P. Średziński, M. Diouf, Fundacja „Afryka Inaczej”, Warszawa 2010, s. 11–12.
- Dziemidok B., *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16, s. 57–91.
- Główny Urząd Statystyczny, *Raport z wyników. Narodowy Spis Powszechny Ludności i Mieszkań 2011*, Zakład Wydawnictw Statystycznych, Warszawa 2012.
- Kalin A., *Poprawność polityczna Murzynka Bambo i małpki Fiki-Miki (wariacje języka teorii w badaniach postkolonialnych — studium przypadków)*, „Literaturoznawstwo. Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2012/2013, nr 1–2, s. 73–94.
- Kienzler I., *Bodo i jego burzliwe romanse*, Bellona, Warszawa 2016.
- Komizm*, [hasło w:] *Słownik wiedzy o kulturze*, red. W. Antosik, Arkady, Warszawa 2009, s. 295–297.
- Koss-Goryszewska M., *Testy dyskryminacyjne. Charakterystyka techniki i zastosowanie w wybranych krajach*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa 2010.
- Kowolik P., *Marian Falski — twórca elementarza polskiego*, „Nauczyciel i Szkoła” 2000, nr 1 (8), s. 104–112.
- Kubiacyk F., *Rasizm: Otwarta rana (post)kolonialna. Exempla piłkarskie*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2014, nr 10, s. 195–230.
- Lalek M., *Egzotyzm w literaturze*, „Biuletyn Polonistyczny” 31, 1988, nr 5 (111), s. 65–72.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Łaziński M., *Jeszcze o słowie „Murzyn” i o stereotypach. Po lekturze artykułu Margaret Ohii „Mechanizmy dyskryminacji rasowej w systemie języka polskiego”*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 5, s. 127–142.
- Łaziński M., *Murzyn zrobił swoje, czy Murzyn musi odejść? Historia i przyszłość słowa Murzyn w polszczyźnie*, „Poradnik Językowy” 2007, nr 4, s. 47–56.

<sup>70</sup> M. Deutschmann, *Rasizm w Polsce w kontekście problemów migracyjnych. Próba diagnozy*, „Studia Krytyczne” 2017, nr 4, s. 75.

- Moskalewicz M., „Murzynek Bambo — czarny, wesoły...”. *Próba postkolonialnej interpretacji tekstu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2, s. 259–270.
- Nowicka E., *Swojskość i obcość jako kategorie socjologicznej analizy*, [w:] *Swoi i obcy*, red. E. Nowicka, Uniwersytet Warszawski, Instytut Socjologii, Warszawa 1990, s. 5–53.
- Ohia M., *Mechanizmy dyskryminacji rasowej w systemie języka polskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 5, s. 93–105.
- Ohia-Nowak M., *Słowo „Murzyn” jako perlokucyjny akt mowy*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2020, nr 3, s. 195–212.
- Pankowski R., *Rasizm a kultura popularna*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006.
- Papuczys J., *Hej, hej, tu NBA, czyli recepcja amerykańskiego basketu w Polsce*, „Kultura Współczesna — Kulturowe Przedstawienia Sportu” 2017, nr 1 (94), s. 75.
- Stoff A., *Egzotyka, egzotyzm, egzotyčność. Próba rozgraniczenia pojęć*, [w:] *Egzotyzm w literaturze*, red. E. Kuźma, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1990, s. 7–25.
- Średziński P., *Afryka i jej mieszkańcy w polskich mediach. Raport z monitoringu polskich mediów*, Fundacja „Afryka Inaczej”, Warszawa 2016.
- Średziński P., *Co się stało z Mokpokpo Dravi?*, [w:] *Afryka w Warszawie, dzieje afrykańskiej diaspory nad Wisłą*, red. P. Średziński, M. Diouf, Fundacja „Afryka Inaczej”, Warszawa 2010, s. 171–176.
- Średziński P., *General, szoferak, bohater — czarni warszawiacy w powieściach Gąsiorowskiego i „Wiecha”*, [w:] *Afryka w Warszawie, dzieje afrykańskiej diaspory nad Wisłą*, red. P. Średziński, M. Diouf, Fundacja „Afryka Inaczej”, Warszawa 2010, s. 153–170.
- Tuwim J., *Bambo*, [w:] M. Falski, *Elementarz*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2003, s. 161.
- Włoch R., *Raport dotyczący wybranych przejawów dyskryminacji (rasizm, antysemityzm, ksenofobia i homofobia) w polskim sporcie ze szczególnym uwzględnieniem środowiska kibiców sportowych*, Ministerstwo Sportu i Turystyki, Warszawa 2014.
- Wrocławski R., *Elementarze i projekty reformy nauczania początkowego*, [w:] *idem, Marian Falski i reformy szkolne w Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988, s. 251–268.

## Źródła internetowe

- Błażyński L., *Kent z „Misia” — 170 cm wzrostu i kawał historii polskiej koszykówki*, „Przegląd Sportowy”, <https://www.przegladSPORTOWY.pl/koszykowka/polska-liga-koszykowki/kent-z-misia-170-cm-wzrostu-i-kawal-historii-polskiej-koszykowki/wfn5yc3>.
- Frejtlak H., *Rasizm, którym oddychamy*, „Magazyn Kontakt”, <https://magazynkontakt.pl/rasizm-ktorym-oddychamy/>
- Gajzler P., *Amerykańska liga, która opanowała Polskę*, Onet.pl, <http://eurosport.onet.pl/koszykowka/nba/amerykanska-liga-ktora-opanowala-polske/6v1vl>.
- Minstrel shows*, Britannica.com, <https://www.britannica.com/art/minstrel-show>.
- Murzyn*, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. P. Źmigrodzki, <https://wsjp.pl>.
- Piekarska M., *Historia Afropolaków. Jestem zbyt biała na Nigerię, ale zbyt czarna na Polskę*, „Wysokie Obcasy Extra” 2020, nr 3 (94), <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25833958,wiadomo-polak-musi-byc-bialy-otoz-wcale-nie-musi.html>.
- Rada Języka Polskiego, *Komunikat w sprawie zatwierdzenia opinii*, [https://rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=featured&Itemid=81](https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=featured&Itemid=81).
- Saroń M., *„Twoja twarz brzmi znajomo” obiektem międzynarodowego skandalu. Polsat wydał oświadczenie*, rmf.fm, <https://www.rmf.fm/magazyn/news,19783,twoja-twarz-brzmi-znajomo-obiektem-miedzynarodowego-skandalu-polsat-wydal-oswiadczenie.html>.

## Filmografia

- Alternatywy 4* (serial), reż. S. Bareja, Polska 1983.  
*Cafe pod Minogą*, reż. B. Brok, Polska 1959.  
*Chłopaki nie płaczą*, reż. O. Lubaszenko, Polska 2000.  
*Czarna perła*, reż. M. Waszyński, Polska 1934.  
*Czarodziej z Harlemu*, reż. P. Karpiński, Polska 1988.  
*Francuski numer*, reż. R. Wichrowski, Polska 2006.  
*Jan z drzewa*, reż. Ł. Kasprzykowski, Polska 2008.  
*Kochaj albo rzuć*, reż. S. Chęciński, Polska 1977.  
*Miś*, reż. S. Bareja, Polska 1981.  
*Śpiewak jazzbandu* (*The Jazz Singer*), reż. A. Crosland, USA 1927.  
*Vabank II, czyli riposta*, reż. J. Machulski, Polska 1985.  
*Wojna żeńsko-męska*, reż. Ł. Palkowski, Polska 2011.

## The Images of Black Characters in the Polish Popular Cinema

### Summary

The purpose of this paper is to describe the ways in which the image of black characters is constructed in Polish-produced films. The text also seeks to demonstrate that in numerous cases, the method of depicting representatives of the described group is racist in its nature. The introduction presents the social and cultural perception of black people in Poland. The next part of the study analyzes individual film examples in which the creators portrayed black characters using one of the two dominants identified by the research: exoticism or comedy. By showing various images in a chronological order, the text emphasizes how the perception of black people has changed in Polish society.

**Adam Mazurkiewicz**

ORCID: 0000-0003-3804-6445

Uniwersytet Łódzki

## **Prehistoria nowych mediów w wersji krajowej (uwagi na marginesie lektury monografii Piotra Sitarskiego, Marii B. Gardy i Krzysztofa Jajki *Nowe media w PRL*)**

**Słowa kluczowe:** historia mówiona, magnetowid, mikrokomputer, nowe media, PRL, telewizja satelitarna

**Keywords:** oral history, VCR, microcomputer, new media, PRL, satellite TV

Konstituująca swe istnienie na micie postępu Polska Ludowa pozostawała, o czym przypominają historycy, krajem cywilizacyjnie zacofanym. Trudno, aby było inaczej, skoro rodzime próby modernizacyjne oparte były na wzorcach inspirowanych rozwiązaniami obowiązującymi w ZSRR, te zaś naśladowały próby podejmowane na Zachodzie. O radzieckim modelu Wojciech Musiał pisał wprost:

Przez ponad pół wieku tzw. model sowiecki uznawano w świecie za realną alternatywę wobec modernizacji „w zachodnim stylu”. W rzeczywistości był on komunistyczną wersją oświeceniowej utopii — stanowił wyraz fascynacji przywódców ZSRR społeczną i ekonomiczną modernizacją państw Zachodu. [...] Model sowiecki był wariantem zachodniej nowoczesności<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> W. Musiał, *Modernizacja Polski. Polityki rządowe w latach 1918–2004*, Toruń 2013, s. 163–164. Biorąc pod uwagę relacje panujące w bloku wschodnim, rodzima droga do socjalizmu, wyrażająca się koniecznością permanentnej modernizacji, była zatem „imitacją imitacji”, obciążoną kosztami generującymi wzrost długu zagranicznego. Jego apogeum przypadło na gierkowską „dekadę sukcesu” w związku z ówczesną polityką ekonomiczną, której kierunek modelowany był przez ideologię. Nieprzypadkowo Maciej Bałtowski wskazuje na polityczne źródła decyzji ekonomicznych: „[decyzje o zaciąganiu kredytów] o ogromnym znaczeniu dla długookresowego rozwo-

Źródeł zacofania rodzimej myśli technicznej należy jednak szukać nie tylko w uwarunkowaniach technologicznych i historycznych (konieczności odbudowy po wojnie od podstaw zrujnowanej gospodarki) czy nawet geopolitycznych, lecz przede wszystkim ideologicznych<sup>2</sup>. Michał Budziński wyraźnie podkreślał, że: „System realnego socjalizmu ze względu na swoją specyfikę nie był w stanie wygenerować bodźców niezbędnych do opracowania oraz wdrożenia innowacji produktowych na szeroką skalę”<sup>3</sup>. Chybione okazały się zwłaszcza — promowane odgórnie po 1956 roku — strategie „podwójnej gospodarki” (związana z klęską kolektywizacji) oraz „selektywnego rozwoju gospodarki”, będącego wstępem do budowy „cywilizacji technicznej”, prowadzące w intencji decydentów do uzależnienia rozwoju różnych dziedzin przemysłu od aktualnych potrzeb<sup>4</sup>. Była to zatem modernizacja, którą Dariusz Stola określa mianem anachronicznej<sup>5</sup>, mająca *de facto* charakter działań pozornych. Znaczące pod tym względem były szczególnie zorganizowany pod hasłem „Technika w procesie intensyfikacji gospodarki”

ju gospodarki, w teorii przypisane racjonalnie działającemu centralnemu planiście, podejmowano w rzeczywistości na poziomie Biura Politycznego PZPR w dużym stopniu niezależnie od kryteriów ekonomicznych” — *idem*, *Gospodarka socjalistyczna w Polsce. Geneza, rozwój, upadek*, Warszawa 2009, s. 235.

<sup>2</sup> Konsekwencjami podporządkowania ekonomii ideologii i propagandzie stało się lawinowo rosnące zadłużenie, które obciążało początki, zainicjowanych w roku 1989, przemian gospodarki polskiej. W 1970 roku dług wynosił 11000 milionów dolarów. W 1985 roku wzrósł (wraz z odsetkami) do 33326 milionów dolarów, a w 1988 — do 42137 milionów dolarów; za: *Rocznik Statystyczny GUS 1991*, cz. 2. *Przegląd międzynarodowy*, Warszawa 1991, s. 522, tab. 50 (748).

<sup>3</sup> M. Budziński, *Kontakty gospodarcze PRL z Zachodem w epoce gierkowskiej. Wybrane zagadnienia z lat 1970–1980*, „The Review of European Affairs” 2018, nr 2, s. 104. Intencjonalnie ustalenia Budzińskiego dotyczą okresu „propagandy sukcesu”, można potraktować je jednak jako charakterystykę gospodarki PRL-u w trakcie całości trwania tej formacji państwowej. W tej sytuacji pustym gestem pozostaje wprowadzenie do konstytucji PRL zapisu o patronacie nad aktywnością intelektualną obywateli: „Polska Rzeczpospolita Ludowa szczególną opieką otacza inteligencję twórczą pracowników nauki, oświaty, literatury i sztuki oraz pionierów postępu technicznego, racjonalizatorów i wynalazców” — Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 roku, Dz.U. z 1952 r. Nr 33, poz. 232, rozdz. 7, art. 65. Przywołane tu słowa można zresztą traktować jako aktualizację szerszej tendencji, zauważalnej już u początków Polski Ludowej, którą omawia Musiał, to jest modernizacji politycznej, prowadzącej do nadania aktowi rozwoju (*resp.* modernizacji) rangi zapisu konstytucyjnego; zob. *idem*, *op. cit.*, s. 170–175.

<sup>4</sup> Szerzej zob. W. Musiał, *op. cit.*, s. 163–212.

<sup>5</sup> Zob. D. Stola, *Czy Polska rosła w siłę i ludzie żyli dostatniej? O modernizacji gospodarczej i społecznej — w epoce PRL rozmawiają Łukasz Dwilewicz, Janusz Kaliński, Jacek Lusznikiewicz i Dariusz Stola. Dyskusję prowadzi Władysław Bulhak i Andrzej Zawistowski*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2008, nr 2, s. 22. Sygnalizowanych tu tendencji nie zmieniła w realny sposób uchwała Sejmu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z dnia 8 czerwca 1972 roku o pięcioletnim planie społeczno-gospodarczego rozwoju kraju w latach 1971–1975 (Dz.U. z 1972 r. Nr 22, poz. 157). Działo się tak, mimo że za jedno z kluczowych zadań stojących przed gospodarką uznano „dopływ do kraju nowoczesnych maszyn, urządzeń i licencji” — Dz.U. z 1972 r. Nr 22, poz. 157, s. 198 <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19720220157/O/D19720157.pdf> (dostęp: 1.08.2022).

VI Kongres Techników Polskich (Poznań, 2–4 września 1971 roku) oraz proklamowany w listopadzie 1972 Rok Nauki Polskiej. Wydarzenia te, tak jak II Kongres Nauki (Warszawa, 26–29 czerwca 1973 roku), wpisywały się w uchwałę VI Zjazdu PZPR z grudnia 1971 roku o planie pięcioletnim, przypadającym na lata 1971–1975<sup>6</sup>. Był to — przypomnijmy — początek Gierkowskiej „dekady sukcesu” (1970–1980), mającej przyspieszyć industrializację Polski tak, aby rodzimy przemysł stał się konkurencyjny wobec Zachodu<sup>7</sup>. Sukces ekonomiczny stawał się tym samym legitymizacją władzy politycznej. Na relację między polityką a postępem technicznym wskazywali zresztą twórcy uchwały generalnej VI Kongresu Techników Polskich. Czytamy w niej:

VI Kongres Techników obradował u progu dyskusji nad programem dalszego rozwoju kraju przed VI Zjazdem PZPR. Dorobek Kongresu stanowi nasz wkład do dyskusji przedzjazdowej. Nasze zaangażowanie w pracy zawodowej i społecznej przyczyni się do pełnej i sprawnej realizacji uchwał VI Zjazdu Partii, wyznaczających cele i zadania dalszego, socjalistycznego rozwoju Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej<sup>8</sup>.

Zadekretowane na II Kongresie Nauki postulaty zwiększenia bezpośredniego wpływu nauki na rozwój kraju okazały się pustymi sloganami, obliczonymi na efekt propagandowy. W sprzeczności z realiami życia codziennego pozostawały też nagłaśniane na łamach wysokonakładowej prasy przedsięwzięcia, intencjonalnie mające dokumentować powszechne stosowanie wypracowanych przez naukę rozwiązań. Były one „oderwane” od rzeczywistości w równym stopniu co deklaracje polityczne składane w trakcie przemówień na wspomnianym uprzednio VI Kongresie Techników Polskich<sup>9</sup>. Jednocześnie proklamacje te korespondowały z planami powszechnej komputeryzacji kraju, w której upatrywano remedium

<sup>6</sup> Kontynuacją przywołanych tu inicjatyw był cykl przedsięwzięć o charakterze ściśle propagandowym, do których należały między innymi *Dni Nauki Polskiej* (Sofia, 24–28 kwietnia 1974 roku) oraz *Polska Wystawa Gospodarcza* (Moskwa, lipiec–sierpień 1974 roku). Wpisywały się one nie tylko w zadekretowany plan pięcioletni (o czym była już mowa), ale i trzydziestolecie PRL.

<sup>7</sup> Zob. M. Zaremba, *Propaganda sukcesu. Dekada Gierka*, [w:] *Propaganda PRL. Wybrane problemy*, red. P. Semków, Gdańsk 2004, s. 22–32.

<sup>8</sup> Uchwała generalna VI Kongresu Techników Polskich, [broszura dołączona do] „Przegląd Techniczny. Organ Głównej Naczelnej Organizacji Technicznej” 26.09.1971, s. 16.

<sup>9</sup> Przykładem służy omówienie wystąpienia Franciszka Kaima (wiceprezesa Rady Ministrów w rządzie Edwarda Gierka w latach 1970–1979) na łamach „Dziennika Bałtyckiego”, w którym znalazła się deklaracja, przedrukowana jako nadtytuł notki; zob. [b.a.], „Działalność badawcza, naukowa i techniczna jest jednym z głównych czynników rozwoju naszego kraju”. Omówienie przemówienia wicepremiera F. Kaima wygłoszonego na VI Kongresie Techników Polskich, „Dziennik Bałtycki” 3.09.1971, s. 2. Znacząca pod tym względem jest też notka informująca o ogólnopolskiej naradzie rektorów szkół wyższych (brał w niej udział minister oświaty i szkolnictwa wyższego Henryk Jabłoński), w trakcie której miano podjąć uchwałę o zaangażowaniu akademii w życie społeczne: „Generalne zadanie — to zwiększenie udziału uczelni w rozwiązywaniu najważniejszych dla naszej gospodarki zadań badawczych i rozwojowych” — [b.a.], *Zwiększyć udział uczelni w rozwiązywaniu problemów węzłowych*, „Gazeta Krakowska” 17.12.1971, s. 2. Nieco więcej dystansu zachowywali autorzy na łamach prasy specjalistycznej; znaczące pod tym względem są rozważania Andrzeja Gładkowskiego, realistycznie postrzegającego możliwości rodzimego przemysłu elektro-

na immanentne właściwości gospodarki sterowanej centralnie; przykładem służy poczytne ówczasie opracowanie Andrzeja Targowskiego *Informatyka — klucz do dobrobytu* (1971). Określając rolę tytułowej dyscypliny nauki w życiu społeczno-gospodarczym, autor prognozuje konieczność rozbudowy infrastruktury informatycznej jako warunku koniecznego do rozwoju cywilizacji technicznej: „Oto antynomia naszej epoki: nie sposób ogarnąć zalewającej nas informacji, nie sposób podjąć bez niej prawidłowej decyzji. Rozwiązanie tej antynomii przynosi informatyka, posługująca się jako narzędziem komputerem”<sup>10</sup>.

Porażkom propagandy sukcesu oficjalnych inicjatyw, mających dokumentować potęgę gospodarczą PRL-u, towarzyszyły zarazem — postępujące wraz z rozpadem systemu władzy — inicjatywy prywatne. Niejako „zastępowały” one oficjalne czynniki w dostarczaniu na rodzimy rynek dóbr konsumpcyjnych — zarówno tych pierwszej potrzeby, jak i uznawanych za luksusowe (w tym sprzętu elektronicznego). W ten sposób zaprzepaszczone została szansa na realną modernizację rodzimej gospodarki i wprowadzenie modelu socjalizmu konsumpcyjnego, który miał zmodyfikować zwyczaje społeczne Polaków<sup>11</sup>. Stało się to w latach siedemdziesiątych, w których społeczeństwo polskie zaczęło poznawać na szerszą skalę nowinki techniczne, mimo iż to one miały doprowadzić do — zgodnie z obranym kursem politycznym — epoki rozkwitu techniki<sup>12</sup>.

---

nicznego; zob. *idem*, *Kawalerska szarża polskiej elektroniki*, „Przegląd Techniczny. Organ Głównej Naczelnej Organizacji Technicznej” 19.12.1971, s. 9.

<sup>10</sup> A. Targowski, *Informatyka — klucz do dobrobytu*, Warszawa 1971, s. 239. Snute przez autora wizje, podporządkowane tytułowemu sformułowaniu, pozostają w opozycji do przestróg przed nadmiernym zawierzeniem technice, znanym z kart dekadę wcześniejszej powieści Stanisława Lema *Powrót z gwiazd* (1961) czy twórczość Konrada Fiałkowskiego (na przykład *Elektronowy miś*, 1967; *Konstruktor*, 1967). W pełni jednak oddają ówczesne hurraoptymistyczne myślenie o nauce, „wpisane” w rządowe rozporządzenia.

<sup>11</sup> Zob. R. Doniec, *Oblicza codzienności a kondycja psychospołeczna rodziny w czasach realnego socjalizmu w Polsce*, [w:] *Rodzina. Historia i współczesność*, red. B. Kiereś, M. Gromek, K. Hryszan, Lublin 2018, s. 53–55; P. Gajdziński, *Czas Gierka. Epoka socjalistycznej dekadencji*, Warszawa 2021.

<sup>12</sup> Na fasku propagandowej „ofensywy technologicznej” zaważyło przede wszystkim zapóźnienie rodzimego przemysłu, którego nie zdołano zniwelować myślą techniczną (ta zyskiwała zresztą partyjnych protektorów, jakkolwiek ów mecenas „okazywał się niekiedy dość kapryśny”). Biorąc pod uwagę losy rodzimych wynalazków, na przykład pierwszego mikrokomputera rodzimej produkcji K-202 — opracowanego przez zespół Jacka Karpińskiego w latach 1970–1973, który nigdy nie wszedł do masowej produkcji (zbudowano około 30 egzemplarzy, sprzedanych w Wielkiej Brytanii, Polsce i ZSRR) — przywołana uprzednio notka prasowa z łam „Gazety Krakowskiej” unaoecznia polityczny wymiar owych deklaracji. Dość dobrze źródła porażki przywoływanych tu inicjatyw podsumował Bartłomiej Kluska, wskazując na rozdzwięk między kosztami a efektami osiąganymi przez zwolenników technicyzacji życia społecznego: „Liczne tworzone wówczas programy i plany zastosowań komputerów do elektronicznego przetwarzania danych pozostawały na papierze lub nie udawało się ich wdrożyć, a informatyka w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej kosztowna, lecz nieprzynosząca wymiernych efektów, wkrótce stała się symbolem organizacyjnej niemocy całego państwa” — *idem*, *PESEL w PRL. Informacja czy inwigilacja?*, Łódź 2019, s. 12.



Toteż źródeł obserwowanych współcześnie przemian cywilizacyjnych i kulturowych, dyktowanych obecnością nowych mediów w świadomości społecznej, należy *de facto* dopatrywać się w latach „dekady sukcesu”. Dopiero jednak następne dziesięciolecie potrafiło zdyskontować — jakkolwiek uczyniło to w swoisty sposób — rodzące się autentyczne zainteresowanie techniką cyfrową. Jest to sytuacja o tyle paradoksalna, że przecież lata osiemdziesiąte to dekada naznaczona coraz wyraźniej zarysowującymi się kryzysami gospodarczymi i politycznymi, które nie pozostawały bez wpływu na chylący się ku upadkowi, lecz nadal scentralizowany system gospodarczy, którego nie zdołała ocalić nawet leseferystyczna w duchu ustawa z dnia 23 grudnia 1988 roku o działalności gospodarczej<sup>13</sup>. Została ona jednak wprowadzona zbyt późno, by powstrzymać narastające zjawisko — nie zawsze legalnego — importu urządzeń elektronicznych przez osoby prywatne w ramach „turystyki konsumpcyjnej”. Ta zresztą w latach osiemdziesiątych pozostawała zjawiskiem już ugruntowanym w zachowaniach społecznych jako reakcja na funkcjonowanie w warunkach „gospodarki niedoboru” (określenie Jánosa Kornai<sup>14</sup>).

Stworzoną w jej ramach formację społeczną Małgorzata Mazurek nazywa mianem „społeczeństwo kolejki”, upatrując w niej metafory — jak pisze badaczka — „rozmytych w codzienności wszystkich grzechów PRL”<sup>15</sup>. Reakcją z kolei na owe ułomności PRL-u były przemiany mentalności, prowadzące do redefinicji zjawisk uznawanych powszechnie za wyraz społecznej anomii, które w realiach Polski Ludowej okazywały się świadectwem zaradności jednostek. Tworzyły one własne zasady, etyczne cele, wzorce i mentalność alternatywną do propagowanych przez oficjalną ideologię; można byłoby mówić w tym przypadku wręcz o funkcjonowaniu obywateli PRL-u w obrębie „drugiego społeczeństwa” (określenie Eleméra Hankisa, spopularyzowane w rodzimej refleksji socjologicznej przez Mirosławę Marody<sup>16</sup>). Konsekwencją istnienia drugiego społeczeństwa

<sup>13</sup> Dz.U. z 1988 r. Nr 41, poz. 325. Naszkicowana tu sytuacja zdaje się odpowiadać prawidłowości funkcjonowania jednostki w życiu społecznym PRL, opisanej niegdyś przez Andrzeja Friszkego: „Obywatele stosują się do rytuału i dają partii rządzić, partia zaś zapewnia znośne materialne warunki egzystencji” — *idem*, *Państwo polskie — autonomiczna część imperium*, [w:] M. Fik *et al.*, *Spór o PRL*, Kraków 1996, s. 120.

<sup>14</sup> Zob. J. Kornai, *Niedobór w gospodarce*, przeł. U. Grzeleńska, Z. Wiankowska, Warszawa 1985, s. 43–49. Uzupełnieniem turystyki konsumpcyjnej było nadużywanie możliwości pojawiających się w związku z wykonywaniem pewnych zawodów, między innymi obsługi pociągów na trasach międzynarodowych (tranzytowych, ale i w ramach oficjalnie organizowanych „pociągów przyjaźni”); zob. J. Kochanowski, *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989*, Warszawa 2010, s. 150.

<sup>15</sup> M. Mazurek, *Społeczeństwo kolejki. O doświadczeniach niedoboru 1945–1989*, Warszawa 2010, s. 16.

<sup>16</sup> Zob. M. Marody, *Od społeczeństwa drugiego obiegu do społeczeństwa obywatelskiego*, „Studia Socjologiczne” 2011, nr 1, s. 484–499. Odwołując się do rozpoznania węgierskiego badacza, Marody definiuje drugie społeczeństwo jako to, które rozwijało się w nieformalnym obszarze, stanowiąc kompensację dla oficjalnych struktur instytucjonalnych; zob. *ibidem*, s. 485.

stało się wytworzenie struktur alternatywnych wobec oficjalnej gospodarki — tym silniejszych, w im mniejszym stopniu rynek był zdolny do zaspokajania potrzeb konsumpcyjnych jednostek<sup>17</sup>. Tym samym za przejaw owej formacji można uznać powszechne łapownictwo i nepotyzm, ale też przemysł — nie tylko towarów pierwszej potrzeby, lecz również dóbr luksusowych (w tym elektroniki, której posiadanie było traktowane jako wyraz prestiżu i „znajomości” właściciela<sup>18</sup>).

To wówczas też nie tylko z Zachodu, ale i Dalekiego Wschodu zaczynały być sprowadzane pierwsze magnetowidy i komputery osobiste mimo aktywności Centralnej Komisji do Walki ze Spekulacją (1981–1987), usiłującej przeciwdziałać niekoncesjonowanemu — a tym samym niekontrolowanemu — importowi<sup>19</sup>. Tacy importerzy odpowiadali na zapotrzebowanie społeczne, skutecznie konkurując w tym zakresie z przedsiębiorstwami państwowymi — głównie Przedsiębiorstwem Eksportu Wewnętrznego „Pewex”, Przedsiębiorstwem Handlu Zagranicznego Baltoną, Carbonem (siecią sklepów dla górników), Centralą Obrotu Maszynami i Surowcami BOMIS oraz Składnicą Harcerską<sup>20</sup>. Dzięki temu krajowy miłośnik gadżetów technologicznych — jak początkowo postrzegano owe dobra — mógł się z nimi zapoznać. Z kolei pojawiająca się wówczas w Polsce telewizja satelitarna stanowiła alternatywę dla obu programów telewizyjnej państwowej — tym bardziej atrakcyjną, że w jej ofercie znajdowały się propozycje obecne w sposób marginalny w TVP1 i TVP2 (zachodnie seriale sensacyjne, telenowele, programy muzyczne i rozrywkowe).

<sup>17</sup> Zob. M. Bednarski, *Drugi obieg gospodarczy. Przesłanki, mechanizmy i skutki w Polsce lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992.

<sup>18</sup> Nie bez znaczenia dla wykształcenia się naszkicowanej tu mentalności pozostawała specyfika „dekady sukcesu”, w trakcie której oficjalną legitymację zyskały postawy dotychczas oficjalnie potępiane, jakkolwiek realnie dość rozpowszechnione (zwłaszcza na niższym i średnim szczeblu kierownictwa partyjnego). Analizując ów okres, Ireneusz Krzeziński zauważa właściwy dla niej splot mentalności feudalnej i bizantyjskiej: „»Pańska filozofia« ekipy rządzącej wcielona została w system społeczno-polityczny, konstruowany w latach siedemdziesiątych. Usiłowano skonstruować system, który zbudowałby społeczeństwo oparte na trwałych ludziach władzy, zamieniając [...] głoszony wcześniej egalitaryzm [...] w całkiem jawny i legalizowany ideologicznie system quasi-feudalnej hierarchii społecznej. [...] W »epoce gierkowskiej« mieliśmy do czynienia z dążeniem do ukształtowania społeczeństwa stanowo-klanowego czy stanowo-kastowego” — *idem*, *System społeczny epoki gierkowskiej*, [w:] *Spółczesność polskie czasu kryzysu*, red. S. Nowak, Warszawa 2004, s. 95–96, 119. Być może, jakkolwiek jest to jedynie domniemanie piszącego te słowa, właśnie specyfika owej anachronicznej mentalnie postawy współdecydowała (wraz z innymi czynnikami) o porażce prób modernizacji Polski Ludowej, mimo pozornie sprzyjających temu procesowi warunków.

<sup>19</sup> Zob. J. Kochanowski, *Tylnymi drzwiami...*, s. 327. Do omawianych w monografii rozważań badacz wrócił w *idem*, *Zmagania ze smokiem... Działalność Centralnej Komisji do Walki ze Spekulacją (1981–1987)*, „Przegląd Historyczny” 2010, z. 4, s. 628.

<sup>20</sup> Nie do przecenienia w tym zakresie była rola giełd komputerowych, regularnie organizowanych między innymi w Klubie Studenckim „Stodoła” na warszawskiej Centralnej Giełdzie Komputerowej (tak zwana giełda na Grzybowskiej) czy (po 1989 roku) na Bazarze Wolumen (tak zwanym Bazarze Perskim).

Przypomniane tu pokrótce meandry rodzimej drogi do społeczeństwa cyfrowego umożliwiają zrozumienie nie tylko źródeł jego aktualnego kształtu, ale i powodów, dla których zapóźnienie cywilizacyjne stało się swoistym leitmotivem obecnym zarówno w publicystyce, jak i eksperckich raportach (znaczące pod tym względem jest opracowanie *Technologia w służbie społeczeństwu. Czy Polacy zostaną społeczeństwem 5.0?*, 2020). Zarazem, patrząc z perspektywy dekad, należy traktować owe czasy schyłku PRL-u jako epokę pionierską w dziejach cyfryzacji polskiego społeczeństwa<sup>21</sup>.

Latom tym — wciąż trudnym do jednoznacznej oceny — poświęcona jest monografia Piotra Sitarskiego, Marii B. Gardy i Krzysztofa Jajko *Nowe media w PRL* (2020). Pewną konfuzję — jeśli będziemy czytać publikację z dzisiejszej perspektywy — może budzić tytuł opracowania. Kojarzy się on bowiem przede wszystkim z mediami cyfrowymi, które Lev Manovich definiuje jako media analogowe skonwertowane do postaci cyfrowej, reprezentowanej numerycznie<sup>22</sup>. Można jednak odnieść wrażenie, że autorzy traktują epitet „nowe” dwojako: akcentując tyle ich cyfrowy wymiar, ile uwikłanie czasowe. Zwłaszcza drugie z zaprezentowanych tu znaczeń pojęcia nowości jest dla badaczy ważne, ponieważ opisują oni zjawiska z „wewnątrz” epoki. Obrane rozwiązanie zdaje się tym bardziej trafne, że pozwala na ukazanie społecznego aspektu funkcjonowania opisywanych zjawisk.

<sup>21</sup> Szczególnym świadectwem sygnalizowanej tu kulturowej nowości urządzeń cyfrowych był obraz magnetowidów wpisanych w piosenkę Kapitana Nemo [właśc. Bogdana Tadeusza Gajkowskiego] *Wideonarkomania* (1986): „Oto nowy szal, nowy hasz dla mas dziś wiedzie prym / Biały ekran drga, jeden tylko ruch i mieszkasz w nim / Wideo, wideo, wideo, Wideonarkomania” — *idem*, *Wideonarkomania*, [na płycie:] *Kapitan Nemo*, Tonpress 1986, utwór 1. Nie należy też zapominać o adresowanym do dziecięcego odbiorcy filmie *Pan Kleks w Kosmosie* (reż. K. Gradowski, Polska 1988), w którym komputer — jako element wyposażenia pracowni szkolnej — był wyznacznikiem futurystycznego czasu stanowiącego opowieści. Osobną kwestią pozostaje natomiast wpływ na popularyzację nowych mediów sukcesu rozrywkowego nurtu muzyki elektronicznej, reprezentowanego przez Marka Bilińskiego; przypomnijmy, że teledysk do utworu *Ucieczka z tropiku*, w którym istotną rolę odgrywa rekwizytornia komputerowa, został uznany przez widzów za najpopularniejszy wideoklip 1984 roku; zob. *W departamencie katastrof zasiadł ponownie Marek Biliński: „Wtedy nie wiedziałem, co robię”*, Radio Gdańsk, <https://radiogdansk.pl/kultura-i-rozrywka/item/52502-w-departamencie-katastrof-zasiadl-ponownie-marek-bilinski-wtedy-nie-wiedzialem-co-robie> (dostęp: 8.10.2021).

<sup>22</sup> Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 119–120. Co więcej, wraz z rozwojem kultury cyfrowej zaczęły się pojawiać postulaty rozróżnienia „starych” (w znaczeniu „kulturowo oswojonych”) nowych mediów i „nowych” (tożsamych głównie z wykorzystywanymi w społecznych praktykach przez „pokolenie Y”, to jest urodzonych w latach 1980–2000) nowych mediów, co prowadzi do chaosu znaczeń i nadprodukcji terminologicznej; szerzej zob. P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka-Strączek, Kraków 2010. Levinson, traktując nowe nowe media jako kolejną nieuchronną fazę rozwoju mediów, za ich najdoskonalszy przejaw uznaje ludzki mózg, kreśląc futurystyczną wizję bezpośredniego przesyłu do niego danych niezapośredniczonych w narządach zmysłów; zob. *ibidem*, s. 290.

Rozważania nad obecnością mediów cyfrowych w schyłkowej epoce Polski Ludowej, na których autorzy zogniskowali swą uwagę, wpisują się w nurt refleksji nad tą epoką w sposób wieloaspektowy. Z jednej strony niewątpliwie można wieloautorską monografię potraktować jako kolejną odsłonę historii społecznej PRL-u, obnażając zaniedbany dotychczas przez historyków (kultury, ale i techniki) aspekt cywilizacyjno-kulturowy owej epoki. Na rozważania Sitarskiego, Gardy i Jajko można też spojrzeć jako na — niewątpliwie udaną i wartościową poznawczo — próbę mapowania początków refleksji nad tytułowymi nowymi mediami w rodzimej kulturze. Znaczące pod tym względem są zwłaszcza uwagi Sitarskiego, uzmysławiające meandry terminologiczne i wpływ czynników pozakulturowych na stopniowe kształtowanie się wykorzystanego w tytule rozważań pojęcia. Obie perspektywy dopełniają się zresztą, ukazując, w jaki sposób świadomość cywilizacyjna wpływała na społeczne (ale też naukowe) postrzeganie osiągnięć techniki, które u kresu PRL-u traktowane były jako reprezentacje zachodniego stylu życia. Wykorzystując możliwości oferowane przez metodę „studium przypadku”, autorzy ilustrują, jak telewizja satelitarna, powszechny dostęp do magnetowidów oraz mikrokomputery zmieniały polskie społeczeństwo, stopniowo przygotowując je do ewolucji w kierunku społeczeństwa cyfrowego. Jednocześnie udało się badaczom wyartykułować *differentia specifica* tego okresu, na które składało się: pragnienie postrzegania siebie jako reprezentanta nowoczesnego społeczeństwa, ugruntowane PRL-owską codziennością poczucie zapóźnienia wobec Zachodu i zauroczenie nowinkami technologicznymi<sup>23</sup>.

Opisywaną przez siebie postawę rodaków, właściwą dla końcowego etapu dziejów PRL-u, Sitarski analizuje na przykładzie specyfiki postrzegania w latach osiemdziesiątych magnetowidów, traktowanych jako symboliczne reprezentacje zachodniej kultury i zamożności. Jej wyrazem miała być — zdaniem badacza — wizualna „westernizacja” rodzimego sprzętu, wyrażająca się w stosowaniu anglojęzycznych opisów poszczególnych funkcji urządzenia, dzięki czemu mogły one imitować pochodzenie sprzętu spoza bloku wschodniego<sup>24</sup>. Takie rozwiązanie było dyktowane, jak się wydaje, rodzącą się świadomością konsumpcyjną, w służbie której „Zachód” waloryzowany był jednoznacznie pozytywnie; tym samym — na zasadzie skrótu myślowego — dobra konsumpcyjne powstałe poza blokiem państw-satelitów ZSRR postrzegano jako bardziej zaawansowane tech-

<sup>23</sup> Zob. P. Sitarski, *Nowe media i upadający PRL*, [w:] P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, *Nowe media w PRL*, Łódź 2020, s. 36–37.

<sup>24</sup> Zob. *ibidem*, s. 63. Inną strategią radzenia sobie z dyskomfortem psychicznym, prowadzącym do kompleksu niższości obywateli PRL wobec mieszkańców Zachodu, stały się inicjatywy prywatnych przedsiębiorców. Owocowały one niekiedy, co przypomina Jajko, międzynarodowym sukcesem rynkowym. Badacz, przywołując historię Zdzisława Żniniewicza i Adolfa Bogackiego, ukazuje, jak w warunkach rzemieślniczych — dostosowując zachodnie technologie do rodzimych realiów — potrafili oni stać się potentatami w produkcji anten satelitarnych, nie tylko podbijając rynek krajowy, ale eksportując je do Szwecji; zob. *idem*, *Telewizja z nieba dla wszystkich*, [w:] P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, *op. cit.*, s. 186–194.

nologicznie i w mniejszym stopniu ulegające usterkom, niezależnie od faktycznego stanu rzeczy<sup>25</sup>.

Rozważania na temat mentalności użytkowników nowych mediów u progu ich społecznej ekspansji w Polsce to dla Sitarskiego jednakże zaledwie punkt wyjścia do szerszej refleksji kulturowo-społecznej na temat mechanizmów regulujących przemianę paradygmatu kulturowego epoki, której symboliczny kres wyznaczał rok 1989. Zagadnieniu temu badacz poświęcił dość obszerną, erudycyjną część, wprowadzającą w rozważania o charakterze szczegółowym. Jej lekturę można traktować (choć nie tylko, o czym później) jako propedeutykę do wiedzy o początkach funkcjonowania nad Wisłą mediów cyfrowych. Nie do przecenienia przy tym pozostaje uwzględnienie przez autora rozmaitych kontekstów interpretacyjnych, których przywołanie pozwoliło mu w istotny sposób pogłębić spojrzenie na omawiane kwestie. Sitarski nie waha się przy tym zestawiać sprzeczne stanowiska teoretyków; znacząca pod tym względem zdaje się zwłaszcza konfrontacja technopesymizmu Jacques'a Ellula ze stanowiskiem Pierre'a Teilharda de Chardina, postrzegającego technikę w sposób naznaczony optymizmem, jako zdeterminowaną siłę, umożliwiającą ewolucję ludzkości, której ostatecznym przeznaczeniem jest zaistnienie w „noosferze”, prowadzące do „punktu Omega”<sup>26</sup>.

Omawiane tu wprowadzenie można zarazem traktować jako projekt rozumienia idei mediów, którego dynamika koresponduje ze zmieniającą się świadomością społeczną. Nieprzypadkowo bowiem — i nie jedynie gwoli akrybii naukowej — Sitarski omawia kolejne etapy zaistnienia w wyobraźni zbiorowej pojęcia „nowe media” dzięki publikacjom prasowym zamieszczanym na łamach periodyków tak różnych pod względem założonego adresata, jak „Przekazy i Opinie” (1975–1991) oraz „Audio-Video” (1984–) — miesięcznik będący pierwotnie kwartalnym dodatkiem tematycznym do pisma „Radioelektronik” (1979–1991), który stopniowo wyewoluował z pisma specjalistycznego do popularyzującego zagadnienia związane z testowaniem urządzeń audio i komponentów kina domowego (między innymi projektorów, wzmacniaczy, amplitunerów)<sup>27</sup>. Z sygna-

<sup>25</sup> Nie należy przy tym zapominać, że często rodzimy sprzęt produkowany był z wykorzystaniem zakupionych na Zachodzie licencji (przykładem służą umowy Zakładów im. Kasprzaka z zachodnoniemieckim Grundigiem). Następnie, dokonując stopniowego transferu technologii, polscy wytwórcy sięgali po własne, wyrastające z licencyjnych, konstrukcje.

<sup>26</sup> Zob. P.T. de Chardin, *Moja wizja świata*, przeł. M. Tazbir, Warszawa 1987, s. 184.

<sup>27</sup> Być może należałoby ową listę uzupełnić o czasopismo „Bajtek” (1985–1996; 2016 — numer specjalny), początkowo będące dodatkiem do „Sztandaru Młodych” (w latach 1985–1990), oraz redagowaną przez Władysława Majewskiego wkładkę „Przegląd — Komputer” dołączaną do „Przeglądu Technicznego”. Z kolei rozważania Gardy mogłyby zyskać, gdyby uwzględniła coś poza wspomnieniami osób udzielających wywiadów oraz tematyczną kolumnę w jednym z pism młodzieżowych, to jest „Świata Młodych”; zob. *eadem*, *Przyswajanie kulturowe mikrokomputerów w PRL w latach osiemdziesiątych XX wieku*, [w:] P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, *op. cit.*, s. 135. Owszem, wybór autorki, aby przywołać redagowaną przez Lecha Bąka rubrykę *ABC komputerów* we wtorkowych edycjach „Świata Młodych” (tu Garda podaje zresztą błędnie tytuł — powinno być *Komputerowe ABC*) jest jak najbardziej celowy — zwłaszcza że zawiera ona nie tylko materiały

lizowanej tu perspektywy interesujące byłoby zwłaszcza omówienie ówczesnych periodyków adresowanych do miłośników komputeryzacji. Przykładem służy miesięcznik „Komputer” (1986–1990), na łamach którego poruszano zagadnienia związane z informatyzacją; warto byłoby też przywołać miesięczniki: „IKS. Informatyka, Komputery, Systemy” (1986–1989) oraz „Mikroklan” (1986–1988), pierwotnie (w latach 1984–1986) będący działem czasopisma „Informatyka” (1971–2000; wcześniej, od 1965, wydawane jako „Maszyny Matematyczne”).

Wzbogacenie przywoływanego przez Sitarskiego i Gardę zestawienia tytułów prasowych, funkcjonujących w różnych rejestrach i mających tym samym zróżnicowanego (ze względu na stopień specjalizacji, wiedzę techniczną, sposób postrzegania funkcjonowania mikrokomputerów w społeczeństwie) odbiorcę, umożliwiłoby czytelnikowi konfrontację rozmaitych strategii wykorzystywanych przez rodzimych pionierów popularyzacji nowych mediów. Niewątpliwie były one bowiem zależne od charakteru pisma, w którym ukazywały się rozważania poświęcone owemu zagadnieniu (być może też możliwe byłoby dostrzeżenie wówczas zależności dominujących aspektów cyfryzacji społeczeństwa, zależnie od profilu czytelnika założonego). Takie zestawienie mogłoby być tym bardziej interesujące, że ukazywałoby meandry uobecniania społecznej recepcji nowych mediów u początków ich powszechnego zaistnienia w PRL-u. Zwłaszcza że na łamach przywołanych tu periodyków pojawiały się nie tylko głosy aprobatywne dla społecznej obecności nowych mediów, ale i będące wyrazem

umożliwiające samodzielne programowanie, ale i przegląd dostępnego na rynku sprzętu komputerowego wraz z jego parametrami; przykładem służyć mogą omówienia mikrokomputerów: IBM PS/2 Model 60 („Świat Młodych” 17.11.1987, s. 1). Prócz tego okazjonalnie pojawiały się interesujące koncepcyjnie omówienia gier i programów edukacyjnych, intencjonalnie akcentujące zarówno ich wady, jak i zalety dzięki zestawieniu ich w dwóch osobnych omówieniach; Bąk motywował tę decyzję — przy okazji prezentacji programu edukacyjnego do nauki historii w klasie I szkoły średniej, *KLIO 1* — następująco: „Co jakiś czas w rubryce KOMPUTEROWE ABC będą prezentowane ciekawe programy napisane i sprzedawane w Polsce. Będą one prezentowane przez dwie osoby: pierwsza pokazywać będzie zalety programu zachęcając do wykorzystania go. Zadaniem drugiej jest wynajdywanie wszystkich wad” — *idem*, [notka w rubryce: „Komputerowe ABC”], „Świat Młodych” 14.06.1988, s. 1. Popularność przywoływanej tu rubryki podtrzymywały nie tylko przybliżenia tajników programowania i prezentacje sprzętu, ale i konkursy; zob. L. Bąk, *Wariacje na temat kwadratów*, [rubryka „Komputerowe ABC”, „Świat Młodych” 21.06.1988, s. 2. Do pewnego stopnia to samo czyni Dominika Staszenko-Chojnacka w monografii poświęconej kształtowaniu się dyskursu prasowego, związanego z rosnącą popularnością komputerów osobistych w Polsce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku; zob. *eadem*, *Narodziny medium. Gry wideo w polskiej prasie hobbyistycznej końca XX wieku*, Łódź 2021. Wbrew tytułowi monografia Staszenko-Chojnackiej jest nie tylko opracowaniem tytułowego zagadnienia, ale i panoramą kultury polskiej w okresie przełomu dwu modeli społeczno-politycznych. Rozważania Gardy i Staszenko-Chojnackiej można traktować zresztą — do pewnego stopnia — jako wzajemnie naświatlające się. Szczególnie cenna pod tym względem jest „symultaniczna” lektura rozważań Gardy i Staszenko-Chojnackiej na temat edukacyjnej roli rodzimych czasopism komputerowych — tym bardziej że w *Narodzinach medium...* pojawiają się (ze zrozumiałych względów) dokładniejsze charakterystyki periodyków przywoływanych przez Gardę.

sceptycyzmu (przede wszystkim dla wykorzystania komputerów w edukacji)<sup>28</sup>. Reprezentatywne dla ówczesnych dylematów zdają się uwagi Katarzyny Isaak, podkreślającej głównie zagrożenia dla formacji osobowościowej uczniów:

Odczucia i wyobrażenia dzieci są pomijane w nauczaniu nastawionym na jak najszybszy rozwój umiejętności rozwiązywania ściśle określonych zadań. Czy nie ma niebezpieczeństwa w tym, że dzieci podporządkowane technice będą pozbawione innych doświadczeń, tak ważnych w wieku największej chłonności i plastyczności umysłu? Jaki będzie wpływ obcowania z dwuwymiarowym, krzykliwie kolorowym obrazem monitora ekranowego na rozwijający się, ale jeszcze nieukształtowany umysł, mózg i ciało młodego człowieka? Co stanie się z dziećmi, które zbyt wcześnie zamknięto w abstrakcyjnym i zubożonym świecie nauczania komputerowego? Czy będzie je stać na niezależne myślenie? Czy ich doświadczenia pozwolą na prawdziwie twórcze wykorzystanie komputera? Może dojdą do wniosku, że najważniejsze problemy ludzkości dają się skomputeryzować, a życie wymaga jedynie więcej informacji i obliczeń — nie zaś zrozumienia, współczucia, a często także wyrzeczeń? Czy nie będą one wymagały wkrótce pomocy — i to nie w nauce lecz w życiu osobistym?<sup>29</sup>

Jednocześnie — przy wszystkich walorach rozdziału *Nowe media i upadający PRL*, traktowanego jako przybliżenie rozumienia pojęć „media” i „nowe media” u schyłku Polski Ludowej — należy na niego spojrzeć przede wszystkim jako na teoretyczną podbudowę kolejnych części analizowanej monografii<sup>30</sup>. Te poświęcone są odpowiednio: przemianom postrzegania filmów wideo, kulturowej asymilacji komputerów osobistych oraz zjawisku telewizji satelitarnej, przełamującej monopol rządzących na dobór informacji przekazywanych rządzonemu. Niniejsza uwaga nie oznacza oczywiście, że pozostali autorzy zrezygnowali z teoretycznej podbudowy swych wywodów, koncentrując się jedynie na aspekcie historycznym omawianych zagadnień.

Na szczególną uwagę zasługuje przybliżenie przez Marię B. Gardę w osobnym podrozdziale założeń kulturowej historii techniki i funkcjonującego w jej ramach zagadnienia kulturowego przyswajania technologii; koncepcja ta została uzupełniona refleksjami na temat możliwości oferowanych przez nurt badań nad „historią mówioną” w związku z wykorzystaniem przez badaczkę licznych wywiadów<sup>31</sup>. Obrona metodologia wydaje się zresztą — o czym przekonuje Agata

<sup>28</sup> Zob. np. K. Isaak, *Zaślepienie kontra zacołanie*, „Mikroklan” 1986, nr 1, s. 26–27. Gwoli ścisłości: głosy sceptyczne wobec konieczności dostosowania dydaktyki do przemian technologicznych były raczej nieliczne, o czym przekonująco pisze Staszenko-Chojnacka, przypominając dyskusję nad koniecznością wprowadzenia informatyki jako przedmiotu nauczania w szkole podstawowej; zob. *eadem*, *Narodziny medium...*, s. 57–59. Był to zresztą trend edukacyjny tym silniejszy, że legitymizujący się inspiracjami płynącymi z ZSRR; zob. *Nie wolno nam tracić ani minuty* [rozmowa Andrieja Pietrowicza Jerszowa z Waldemarem Siwińskim], „Komputer. Popularny miesięcznik informatyczny” 1987, nr 1, s. 4–5.

<sup>29</sup> K. Isaak, *op. cit.*, s. 27.

<sup>30</sup> Zob. P. Sitarski, *op. cit.*, s. 7–42. Z zaproponowanej uprzednio perspektywy lektury „symultanicznej” z rozważaniami Sitarskiego korespondują uwagi Staszenko-Chojnackiej na temat politycznego kontekstu, towarzyszącego deklaracjom redakcji pierwszych pism adresowanych do miłośników komputerów; zob. *eadem*, *Narodziny medium...*, s. 45–49.

<sup>31</sup> Zob. M.B. Garda, *op. cit.*, podrozdz. *Metodologia i stan badań*, s. 119–123.

Stolarz — najbardziej adekwatna do badania przemian mentalności społeczeństwa<sup>32</sup>. To właśnie z tej perspektywy — splecionej z historią techniki — twórcy *Nowych mediów i upadającego PRL* proponują bowiem spojrzeń na uobecnianie mediów elektronicznych w świadomości zbiorowej nad Wisłą w końcowych latach istnienia Polski Ludowej. Biorąc pod uwagę możliwości tkwiące w *oral history*, równie istotną rolę co wywiady — zawierające elementy wspomnień — odgrywają zamieszczone w publikacji zdjęcia. Ich wartość zdecydowanie wykracza poza ubogacenie walorów dokumentacyjnych wspomnień dzięki wizualizacji opisywanych w nich zagadnień<sup>33</sup>. To również deklaracja metodologiczna, dla której źródeł inspiracji można poszukiwać w reinterpretacji koncepcji „historiofotii” (*historiophoty*).

Pojęcie to Hayden White rezerwuje dla wszelkich wizualnych reprezentacji przeszłości i form refleksji wokół pojęcia historii<sup>34</sup>. Badacz koncentruje się wprawdzie na filmie, jednak założenia „historiofotii” można odnieść także do innych materiałów pozawerbalnych. Tworzą one zresztą w rozważaniach Sitarskiego, Gardy i Jajki osobny dyskurs historyczny, którego nie sposób sprowadzić do roli ilustratywnej. Obrona przez nich strategia koresponduje zresztą z koncepcją samego White’a, który zauważa osobny status poznawczy ilustracji:

Mamy skłonność traktowania świadectw wizualnych jakby, w najlepszym razie, stanowiły uzupełnienie zapisów werbalnych, a nie samodzielną wypowiedź: autonomiczny dyskurs, zdolny do mówienia o rzeczach inaczej niż dyskurs werbalny, oraz o rzeczach, o których można się wypowiadać tylko za pomocą obrazów wizualnych<sup>35</sup>.

Wykorzystanie przez autorów monografii koncepcji White’a, wyrażające się obecnością na kartach *Nowych mediów w PRL* reprodukcji materiałów wizualnych o różnorodnym charakterze (zdjęć, folderów reklamowych, okładek czasopism, przedruków prasowych rysunków), uświadamia, w jaki sposób możliwe jest współcześnie opowiedzenie o przeszłości w sposób nieograniczony do werbocentryzmu. Na takie możliwości zwracał uwagę amerykański badacz, podnosząc rangę różnicy między sposobem lektury pisma i obrazu:

<sup>32</sup> Zob. A. Stolarz, *Historia mówiona w warsztacie historyka mentalności*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 2, s. 103–114. Owa przydatność *oral history* wynika z tego, iż — co podkreśla badaczka za wcześniejszymi rozpoznaniem historyków (zwłaszcza z kręgu historii społecznej) — jednostka przywołuje we wspomnieniach przeszłość (zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym), wykorzystując schematy i kategorie kultury, która ją ukształtowała. Możliwe jest zatem — w pośredni sposób — badanie nie tylko biografii wspomnianego, ale i środowiska, w którym funkcjonował; zob. *ibidem*, s. 105. Tym samym zaś możliwe jest również — opierające się na doświadczeniu biograficznym — odtworzenie świata wartości zbiorowości, z której wywodzi się świadek historii; zob. P. Seroka, *Czego powinniśmy być świadomi, realizując badania biograficzne? Refleksja badacza*, „Studia i Badania Naukowe Ateneum. Pedagogika” 2018, nr 1, s. 67–81.

<sup>33</sup> Zob. P. Sztompka, *Socjologia wizualna: fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005.

<sup>34</sup> Zob. H. White, *Historiografia i historiofotia*, przeł. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 117–127.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 118.



Analiza obrazów wizualnych wymaga sposobu „czytania” odmiennego niż wypracowany do lektury dokumentów pisanych. [...] Przedstawianie historycznych wydarzeń, postaci i procesów za pomocą obrazów wizualnych zakłada opanowanie słownika, gramatyki i składni — innymi słowy: języka i trybu dyskursywnego — zupełnie innych niż zwyczajowo używane w przedstawieniach tworzonych w dyskursie werbalnym. [...] Sama natura rozszczeń wobec obrazów uważanych za świadectwa determinuje dyskursywną funkcję wydarzeń oraz kryteria stosowane w ocenie ich prawdziwości jako wypowiedzi orzekających<sup>36</sup>.

Przywołane tu słowa wybrzmiewają tym wyraziściej, jeśli wziąć pod uwagę temat opracowania Sitarского, Gardy i Jajki. Konstatacje White’a mogłyby być mottem ich rozważań: zaproponowany przez autorów wybór metodologii tym bardziej zdaje się bowiem świadomym poszukiwaniem języka adekwatnego do wyrażenia opisywanych doświadczeń. A jest to — powtórzmy — czas szczególnie, w którym pojawiały się coraz wyraźniejsze sygnały przesilenia polityczno-gospodarczego. Wyrażały się one współlistnieniem inicjatyw oddolnych (wspomnianą uprzednio „turystyką konsumpcyjną” i rozwijającym się zjawiskiem spółek polonijnych) z działaniami sterowanymi przez władze państwowe, dążącymi — zgodnie z polityką gospodarczą inspirowaną założeniami jeszcze z okresu „dekady sukcesu” — do cyfryzacji społeczeństwa<sup>37</sup>. Konsekwencją owej koegzystencji było — na co wskazuje Maria B. Garda, omawiając to zagadnienie na przykładzie komputeryzacji — pojawienie się w jednej przestrzeni społecznej obu zjawisk: „Od poniedziałku do piątku szkoła była miejscem edukacji informatycznej, zaś w weekendy w tym samym budynku organizowano giełdę komputerową”<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 118, 125–126.

<sup>37</sup> Dorota Skotarczak ów „oddolny” charakter inicjatyw postrzega jako „wentyl bezpieczeństwa”, umożliwiający kontrolowanie przez służby porządkowe dynamicznie rozwijającego się sektora rynku funkcjonującego na marginesie rozwiązań legislacyjnych: „Na ile owa »komputeryzacja oddolna« była przez władze w taki czy inny sposób kontrolowana? Czy może była władzy »na rękę«, czy też raczej uważano ją za problem? Skłaniałabym się ku temu pierwszemu stwierdzeniu, biorąc pod uwagę, że przecież nie walczone w żaden skuteczny sposób z »oddolną komputeryzacją«. Wręcz przeciwnie” — *eadem*, *Uwag kilka na temat książki Piotra Sitarского, Marii B. Gardy, Krzysztofa Jajki, „Nowe Media w PRL”, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, ss. 250, „Res Historica” 2021, nr 52, s. 688. Na postawione tu pytania, wyrażające społeczno-gospodarcze paradoksy lat osiemdziesiątych XX wieku, nie sposób znaleźć satysfakcjonującej odpowiedzi ani w uwagach Skotarczak, ani w rozważaniach autorów omawianej przez nią monografii. Tym bardziej że, zgodnie z rozpoznaniem Jadwigi Staniszkis, mamy w latach 1984–1989 do czynienia z początkami kapitalizmu politycznego; zob. *eadem*, *Postkomunizm. Próba opisu*, Gdańsk 2005, s. 197. Kwestia ta zasługuje zresztą na osobną uwagę, albowiem dotyczy związków reprezentantów struktur władzy ze środowiskiem gospodarczym, traktowanych przez Dariusza T. Grałę jako wyraz zabezpieczenia ekonomicznego: „władze popierały tworzenie spółek nomenklaturowych powstających na bazie materialnej przedsiębiorstw państwowych. Następowala akceptacja dla prywatnej inicjatywy i proces przenikania części działaczy PZPR do sfery prywatnego biznesu, gdy możliwość kariery politycznej wydawała się niepewna” — *idem*, *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu*, Warszawa 2005, s. 271. Tym samym łatwo można popaść w myślenie spiskowe.*

<sup>38</sup> M.B. Garda, *op. cit.*, s. 134.

Tym, co łączy rozważania trojga autorów — prócz ugruntowanej samoświadomości metodologicznej — jest przekonanie o ewolucyjnym charakterze społecznej obecności mediów, które nie pojawiły się *ex nihilo*. Zapewne tym należy tłumaczyć występowanie w każdym z rozdziałów wzmianek o roli, jaką w latach siedemdziesiątych odgrywały eksperymenty technologiczne w zakresie utrwalania, przetwarzania i przesyłania cyfrowych danych, zanim te zaistniały w zbiorowej świadomości, zmieniając ją.

Szczególnie wyraziście owo „uhistorycznienie” obecności mediów w rodzimej kulturze można zauważyć w ostatnim rozdziale poświęconym „telewizji z nieba” (określenie Jajki). Zaczyna się on w symptomatyczny sposób: „Gdyby trzymać się ściśle danych faktograficznych, to za początek telewizji satelitarnej nad Wisłą można by uznać rok 1975”<sup>39</sup>. Przypomnieniu owej „nieoczywistej oczywistości” towarzyszy wzmianka o pojawieniu się pierwszych zestawów telewizyjnych już na przełomie lat 1983–1984<sup>40</sup>. Uwagi te jakkolwiek traktowane osobno zdają się niezbyt wiele znaczące, uświadamiają jednak konieczność spojrzenia na nowe media z historycznej perspektywy, bez której trudno zrozumieć ich status w dzisiejszej rzeczywistości<sup>41</sup>.

Z zaproponowanego tu punktu widzenia bardzo istotne okazują się też uwagi na temat formatów wideo wypartych przez opracowany przez JVC system VHS (1976–2008), to jest Betamax (1975–2002) i Video 2000 (1979–1988). Ukazanie historii konkurowania firmujących owe systemy — odpowiednio — koncernów Sony i Philips oraz Grundig to nie tylko dzieje „wojny formatów” (określenie przywoływane przez Sitarskiego)<sup>42</sup>. Równie istotne — o ile nie ważniejsze, biorąc pod uwagę przemiany kultury pod wpływem nowych technologii — jest postrzeżenie przywołanych tu zmian technologicznych jako wpływających zarówno na rozwój techniki, jak i zachowania kulturowe jej użytkowników. Ich modyfikację szczególnie dobitnie podkreśla Maria B. Garda, której obserwacje dotyczące rozwoju komputerów przeznaczonych do domowego użytku ukazują wektor procesu ich kulturowej asymilacji: od maszyn postrzeganych jako przeznaczone dla

<sup>39</sup> K. Jajko, *op. cit.*, s. 169. Z kolei Sitarski wprost deklaruje sytuowanie omawianych zjawisk w historycznym procesie zmian techniki; zob. *idem*, *Wideo w PRL: urzędnicy i użytkownicy*, [w:] P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, *op. cit.*, s. 50. Reprezentatywnym dla tej deklaracji pozostaje ukazany w szkicu proces kulturowego „oswajania” magnetowidu: „Wideo przeszło [...] drogę, podczas której było konceptualizowane jako kino domowe, zestaw filmów w kasecie, telewizja kasetowa — aż ostatecznie w połowie lat osiemdziesiątych zostało zinterpretowane jako nowa rozrywka, domowa i rodzinno-towarzyska” — *ibidem*, s. 63.

<sup>40</sup> K. Jajko, *op. cit.*, s. 171.

<sup>41</sup> Istotne jest przy tym, co akcentuje Sitarski, uwzględnienie dwóch porządków: historycznego i kulturowego, związanego z zaistnieniem danego medium w świadomości zbiorowej: „Telewizja satelitarna funkcjonowała formalnie od roku 1975, ale jej pierwsze prywatne wykorzystania są w Polsce prawie dekadę późniejsze” — *idem*, *Nowe media...*, s. 32–33.

<sup>42</sup> Zob. T. Smoleń, *Wojna formatów jako przykład rywalizacji konkurencyjnych standardów sprzętu audio-wideo w skali globalnej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie” 2009, nr 823, s. 151–155.

pasjonatów-specjalistów po traktowanie ich jako sprzęt domowy, służący głównie rozrywce. O sygnalizowanym tu wektorze przemian w sposobach wykorzystania mikroelektroniki świadczą przywoływane przez badaczkę wspomnienia, których autorzy akcentują rangę pierwszych na rynku polskim gier cyfrowych w ich edukacji komputerowej. Autorka powołuje się przy tym na uwagi Pawła Wasiaka i Bartłomieja Kluski, jednak rozpoznanie to można — jak sama przyznaje — uogólnić; jakkolwiek istotna wydaje się granica pokoleniowa: „Dla starszych użytkowników komputery były czymś poważnym, narzędziem pracy, a dla młodych konsumpcyjną rozrywką”<sup>43</sup>.

Tym samym ukazywane zmiany opisywanych przez autorów *Nowych mediów w PRL* zjawisk można traktować jako świadectwa wpływu postępu technologicznego nie tylko na globalną ekonomię. Obrona przez badaczy perspektywa, łącząca wątki refleksji z zakresu historii techniki oraz ekonomii z kulturoznawczą, umożliwia zaakcentowanie wpływu technologii na współczesną kulturę (nie tylko zresztą popularną). Nowe media bowiem, umożliwiające stworzenie nowej jakości komunikacji i społecznej ekspresji, w istotny sposób zredefiniowały nie tylko przestrzeń społeczną, ale i to, co Magdalena Gomułczak określa mianem sytuacji estetycznej<sup>44</sup>.

Obrona przez badaczy strategia jest tym bardziej trafna, że nie tylko uzmysławia charakteryzujący omawiane zagadnienie nierozzerwalny splot techniki, ekonomii i socjologii. Zmieniają się bowiem nie tylko technologie współtworzące nowe media, ale i samo ich rozumienie<sup>45</sup>. Tym istotniejsze wydaje się zatem przypomnienie początków obecności nowych mediów nad Wisłą, nawet jeśli nie są one zbyt chlubne (znaczący pod tym względem pozostaje podrozdział autorstwa Gardy, zatytułowany znacząco: *Jak zdobywano mikrokomputery?*<sup>46</sup>).

\* \* \*

Rozważania trojga autorów to nie tylko wyraz ich wspólnej fascynacji początkami kultury cyfrowej w Polsce, ale i rezultat dociekań prowadzonych w ra-

<sup>43</sup> M.B. Garda, *op. cit.*, s. 157. Przywołane tu rozróżnienie generacyjne oczywiście upraszcza sygnalizowaną kwestię. Świadczy o tym wspomniana uprzednio rubryka „Świata Młodych” — *Komputerowe ABC*. Na jej łamach — w piśmie adresowanym przecież do młodego odbiorcy — promowano naukę różnych języków programowania. Podobnie pisma hobbystyczne (na przykład „Bajtek”) prowadziły szeroko zakrojone działania na rzecz edukacji cyfrowej, jedynie okazjonalnie ograniczając się do prezentacji gier komputerowych.

<sup>44</sup> Zob. M. Gomułczak, *Wpływ technologii na współczesną kulturę*, [w:] *Edukacja, sztuka, etyka w kontekście filozofii Platona — od teorii do praktyki*, red. I. Dudzik, B. Czuba, Jarosław 2017, s. 132.

<sup>45</sup> Zob. J. McMullan, *A New Understanding of “New Media”: Online Platforms as Digital Mediums*, „Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies” 2020, nr 2, s. 287–301.

<sup>46</sup> Zob. M.B. Garda, *op. cit.*, s. 141–145.

mach projektu multidyscyplinarnego Zespołu Badawczego Projektu „Nowe media PRL”, funkcjonującego przy Uniwersytecie Łódzkim we współpracy z lubelskim Uniwersytetem Marii Curie-Skłodowskiej i University of Manchester<sup>47</sup>. Można zatem traktować *Nowe media w PRL* jako świadectwo umiędzynarodowienia rodzimej nauki, postulowane od lat w ministerialnych wytycznych. Jest to zarazem monografia zapoznanego problemu, który umknął badaczom kresu Polski Ludowej, koncentrującym się raczej na społeczno-politycznych rozrachunkach z ową epoką<sup>48</sup>. Co więcej, na uwagę zasługuje zarówno wybór problemu badawczego i sposób jego opracowania, jak i przejrzysty układ treści omawianej pozycji: całość została podzielona na osobne rozdziały, poświęcone omawianym zagadnieniom sytuowanym nie tylko w kontekście historii techniki, ale i społecznej obecności omawianych mediów. Kolejne z domkniętych koncepcyjnie części zakończone są bibliografią wykorzystanych w danym rozdziale opracowań. Zestawienie to pełni podwójną funkcję: nie tylko bowiem dokumentuje przywoływane źródła, ale też może być traktowane jako wstępny przegląd literatury przedmiotu, będący punktem wyjścia do własnych czytelniczych poszukiwań.

Niewątpliwie o randze analizowanej tu monografii decyduje zresztą nie tylko nowatorski na gruncie rodzimej nauki temat oraz sposób jego opracowania, ale i język wywodu. Jest on dostosowany do możliwości percepcyjnych i czytelnika znawcy, specjalizującego się w historii mediów, i odbiorcy nieprofesjonalnego, pragnącego zapoznać się z fragmentem mniej znanych mu zagadnień z dziejów dwudziestowiecznej techniki. W tym sensie omawiana praca ma charakter nie tylko w pełni naukowy, ale i popularyzujący naukę. Toteż można bez przesady, dyktowanej specyfiką formuły blurbu, powtórzyć słowa Mirosława Filiciaka z recenzji wydawniczej, zamieszczone w charakterze rekomendacji: „Książka wpisuje się w przestrzeń pomiędzy publikacjami popularyzatorskimi a akademickimi, zachowując atuty obu tych form”<sup>49</sup>. Nie dziwi też entuzjastyczny ton omówienia *Nowych mediów w PRL* autorstwa Doroty Skotarczak<sup>50</sup>.

Miejmy zatem nadzieję, że — po tak udanej inicjatywie wydawniczej — rychło przyjdzie nam zapoznać się z kolejnymi rezultatami badań nad wciąż nierozpoznanym w satysfakcjonujący poznawczo sposób aspektem społecznej historii PRL, jakim jest uobecnianie ówczesnie w wyobraźni zbiorowej cyfrowego paradygmatu kultury. Tym bardziej że niewątpliwie rację ma współautor-

<sup>47</sup> Szerzej zob. <http://www.mediaprl.uni.lodz.pl/> (dostęp: 5.10.2021).

<sup>48</sup> Znaczący pod tym względem jest zapis refleksji z lat 1994–1995, które współtworzyły cykl tematyczny ogłoszony pierwotnie na łamach „Tygodnika Powszechnego”, a następnie zebrany w tomie *Spór o PRL* (Kraków 1996).

<sup>49</sup> M. Filiciak [fragment recenzji wydawniczej], [w:] P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, *op. cit.*, [IV s. okładki]. Opinię Filiciaka (a *post factum* również Skotarczak) potwierdza uzyskanie przez autorów Nagrody Zespołowej II Stopnia, którą monografia została uhonorowana przez Rektora Uniwersytetu Łódzkiego, prof. Elżbietę Żądzińską, za wybitne osiągnięcia naukowo-badawcze w roku 2020; zob. <http://www.lib.uni.lodz.pl/wystawy/nagrody/2020/> (dostęp: 29.10.2021).

<sup>50</sup> Zob. D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 681–690.

ka monografii, pisząca: „Choć znamy zjawiska typowe i powszechne dla tego okresu, [...] nadal istnieje wiele obszarów jeszcze niezbadanych i historii jeszcze nieopowiedzianych”<sup>51</sup>.

## Bibliografia

### Teksty

- Fiałkowski K., *Elektronowy miś*, [w:] *idem, Poprzez piąty wymiar*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1967, s. 151–170.
- Fiałkowski K., *Konstruktor*, [w:] *idem, Poprzez piąty wymiar*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1967, s. 40–60.
- Lem S., *Powrót z gwiazd*, Czytelnik, Warszawa 1961.
- Sitarski P., Garda M.B., Jajko K., *Nowe media w PRL*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

### Opracowania

- [b.a.], *Działalność badawcza, naukowa i techniczna jest jednym z głównych czynników rozwoju naszego kraju. Omówienie przemówienia wicepremiera F. Kaima wygłoszonego na VI Kongresie Techników Polskich*, „Dziennik Bałtycki” 3.09.1971, s. 2.
- [b.a.], *Zwiększyć udział uczelni w rozwiązywaniu problemów węzłowych*, „Gazeta Krakowska” 17.12.1971, s. 2.
- Bałtowski M., *Gospodarka socjalistyczna w Polsce. Geneza, rozwój, upadek*, PWN, Warszawa 2009.
- Bąk L., [notka w rubryce „Komputerowe ABC”], „Świat Młodych” 14.06.1988, s. 1.
- Bąk L., *Wariacje na temat kwadratów*, [rubryka „Komputerowe ABC”], „Świat Młodych” 21.06.1988, s. 2.
- Bednarski M., *Drugi obieg gospodarczy. Przesłanki, mechanizmy i skutki w Polsce lat osiemdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992.
- Budziński M., *Kontakty gospodarcze PRL z Zachodem w epoce gierkowskiej. Wybrane zagadnienia z lat 1970–1980*, „The Review of European Affairs” 2018, nr 2, s. 93–106.
- Chardin P.T. de, *Moja wizja świata*, przeł. M. Tazbir, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1987.
- Czy Polska rosła w siłę i ludzie żyli dostatniej? O modernizacji gospodarczej i społecznej — w epoce PRL rozmawiają Łukasz Dwilewicz, Janusz Kaliński, Jacek Lusznikiewicz i Dariusz Stola. Dyskusję prowadzą Władysław Bułhak i Andrzej Zawistowski*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2008, nr 2, s. 13–41.
- Doniec R., *Oblicza codzienności a kondycja psychospołeczna rodziny w czasach realnego socjalizmu w Polsce*, [w:] *Rodzina. Historia i współczesność*, red. B. Kiereś, M. Gromek, K. Hryszan, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018, s. 37–60.
- Friszke A., *Państwo polskie — autonomiczna część imperium*, [w:] M. Fik et al., *Spór o PRL*, Znak, Kraków 1996, s. 111–121.
- Gajdziński P., *Czas Gierka. Epoka socjalistycznej dekadencji*, Bellona, Warszawa 2021.
- Gładkowski A., *Kawalerska szarża polskiej elektroniki*, „Przegląd Techniczny. Organ Głównej Naczelnej Organizacji Technicznej” 19.12.1971, s. 9.

<sup>51</sup> M.B. Garda, *op. cit.*, s. 160.

- Gomułczak M., *Wpływ technologii na współczesną kulturę*, [w:] *Edukacja, sztuka, etyka w kontekście filozofii Platona — od teorii do praktyki*, red. I. Dudzik, B. Czuba, Wydawnictwo Państwowej Szkoły Wyższej Techniczno-Ekonomicznej im. Ks. Bronisława Markiewicza w Jarosławiu, Jarosław 2017, s. 121–137.
- Grała D.T., *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2005.
- Isaak K., *Zaślepienie kontra zacofanie*, „Mikroklan” 1986, nr 1, s. 26–27.
- Kluska B., *PESEL w PRL. Informacja czy inwigilacja?*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2019.
- Kochanowski J., *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.
- Kochanowski J., *Zmagania ze smokiem... Działalność Centralnej Komisji do Walki ze Spekulacją (1981–1987)*, „Przegląd Historyczny” 2010, z. 4, s. 611–640.
- Kornai J., *Niedobór w gospodarce*, przeł. U. Grzełowska, Z. Wiankowska, Państwowe Wydawnictwa Ekonomiczne, Warszawa 1985.
- Krzemiński I., *System społeczny epoki gierkowskiej*, [w:] *Spoleczeństwo polskie czasu kryzysu*, red. S. Nowak, Wydawnictwo Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 95–126.
- Levinson P., *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka-Strączek, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
- Marody M., *Od społeczeństwa drugiego obiegu do społeczeństwa obywatelskiego*, „Studia Socjologiczne” 2011, nr 1, s. 484–499.
- Mazurek M., *Spoleczeństwo kolejki. O doświadczeniach niedoboru 1945–1989*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2010.
- McMullan J., *A New Understanding of “New Media”: Online Platforms as Digital Mediums*, „Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies” 2020, nr 2, s. 287–301.
- Musiał W., *Modernizacja Polski. Polityki rządowe w latach 1918–2004*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Nie wolno nam tracić ani minuty* [rozmowa Andrieja Pietrowicza Jerszowa z Waldemarem Siwińskim], „Komputer. Popularny miesięcznik informatyczny” 1987, nr 1, s. 4–5.
- Seroka P., *Czego powinniśmy być świadomi, realizując badania biograficzne? Refleksja badacza*, „Studia i Badania Naukowe Ateneum. Pedagogika” 2018, nr 1, s. 67–81.
- Skotarczak D., *Uwag kilka na temat książki Piotra Sitarskiego, Marii B. Gardy, Krzysztofa Jajko, „Nowe Media w PRL”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, ss. 250, „Res Historica” 2021, nr 52, s. 681–690.
- Smoleń T., *Wojna formatów jako przykład rywalizacji konkurencyjnych standardów sprzętu audio-wideo w skali globalnej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie” 2009, nr 823, s. 149–161.
- Staniszki J., *Postkomunizm. Próba opisu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005.
- Staschenko-Chojnacka D., *Narodziny medium. Gry wideo w polskiej prasie hobbystycznej końca XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.
- Stolarz A., *Historia mówiona w warsztacie historyka mentalności*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 2, s. 103–114.
- Sztompka P., *Socjologia wizualna: fotografia jako metoda badawcza*, PWN, Warszawa 2005.
- Targowski A., *Informatyka — klucz do dobrobytu*, PIW, Warszawa 1971.
- Technologia w służbie społeczeństwu. Czy Polacy zostaną społeczeństwem 5.0?*, red. P. Mieczkowski, M. Zubkiewicz, P. Szkoła, Fundacja Digital Poland, Warszawa 2020.

- White H., *Historiografia i historiofotia*, przeł. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 117–127.
- Zaremba M., *Propaganda sukcesu. Dekada Gierka*, [w:] *Propaganda PRL. Wybrane problemy*, red. P. Semków, IPN, Gdańsk 2004, s. 22–32.

## Dyskografia

- Kapitan Nemo [właśc. Bogdan Tadeusz Gajkowski], *Wideonarkomania*, [na płycie:] *idem, Kapitan Nemo*, Tonpress 1986, utwór 1.
- Biliński M., *Ucieczka z tropiku*, [na kasecie:] *idem, Dom w Dolinie mgieł/Ucieczka z tropiku*, Tonpress 1983, strona B.

## Filmografia

- Pan Kleks w Kosmosie*, reż. K. Gradowski, Polska 1988.

## Akty prawne

- Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 roku, Dz.U. z 1952 r. Nr 33, poz. 232.
- Uchwała generalna VI Kongresu Techników Polskich, [broшуra dołączona do:] „Przegląd Techniczny. Organ Głównej Naczelnej Organizacji Technicznej” 26.09.1971.
- Uchwała Sejmu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z dnia 8 czerwca 1972 roku o pięcioletnim planie społeczno-gospodarczego rozwoju kraju w latach 1971–1975, Dz.U. z 1972 r. Nr 22, poz. 157.
- Ustawa z dnia 23 grudnia 1988 roku o działalności gospodarczej, Dz.U. z 1988 r. Nr 41, poz. 325.

## Źródła internetowe

- Nagrody naukowe Rektora UŁ za osiągnięcia naukowo-badawcze za rok 2020*, Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego, <http://www.lib.uni.lodz.pl/wystawy/nagrody/2020/>.
- Nowe media PRL*, <http://www.mediaprl.uni.lodz.pl/>.
- W departamencie katastrof zasiadł ponownie Marek Biliński: „Wtedy nie wiedziałem, co robię”*, Radio Gdańsk, <https://radiogdansk.pl/kultura-i-rozrywka/item/52502-w-departamencie-katastrof-zasiadl-ponownie-marek-bilinski-wtedy-nie-wiedzialem-co-robie>.

**Prehistory of New Media in Poland (Notes about  
Piotr Sitarski, Maria B. Garda, and Krzysztof Jajko's  
Monograph *Nowe media w PRL*  
[New Media in the Polish People's Republic])**

Summary

The article presents the monograph by Piotr Sitarski, Maria B. Garda, and Krzysztof Jajko *Nowe media w PRL* [New Media in the Polish People's Republic]. The authors of the book presented how technological development was assimilated by society in the final stage of the existence of the Polish People's Republic. Individual chapters describe the process of social assimilation of video, microcomputers, and satellite television in Poland. Referring to social history, the authors show the beginnings of the Polish digital society in the 1980s. They do this using modern methodologies from history of technology, social history, and oral history. The aim of the article is to show the processes discussed in the book against the background of social and political changes of the epoch. The documents cited (*Uchwała generalna VI Kongresu Techników Polskich* [Resolution of the VI Congress of Polish Technicians]) and events (Rok Nauki Polskiej [Year of Polish Science], II Kongres Nauki [II Congress of Science]) allow us to see the links between the modernization of the Polish and communist propaganda. The technology was aimed to certify the strength of the socialist system.



**Michał Pick**

ORCID: 0000-0001-9599-0825

Uniwersytet Wrocławski

## Co jest grane? O relacjach muzyki i ruchomego obrazu w wideoklipach muzycznych

**Słowa kluczowe:** obraz, synteza, teledysk, wideoklip

**Keywords:** image, synthesis, music video, video, clip

„Kiedy muzyka, obraz i teksty są we wzajemnej relacji, pojawiają się pytania o przyczynę i skutek — czy muzyka generuje wymiar wizualny, czy też obraz w jakiś sposób przekształca słowa i muzykę?”<sup>1</sup>. Pytanie, które zadaje Carol Vernallis, autorka studium poświęconego estetycznym oraz kulturalnym kontekstom wideoklipów muzycznych, jest doskonałym punktem wyjścia do rozważań nad korelacją dźwięku i obrazu, jakie zachodzą w przypadku tej formy wizualizacji muzyki. Czy obraz definiuje dźwięk, czy dźwięk zmienia obraz? Jak wiele zależy od pełnej asymilacji i synchronizacji obu tych płaszczyzn? Co się stanie, gdy pozabawimy obraz dźwięku bądź podmienimy ścieżkę dźwiękową? A przede wszystkim, gdzie to wszystko się zaczęło i dokąd nas doprowadziło?

W 1924 roku francuski kompozytor Erik Satie wraz z malarzem Francisem Picabia stworzyli balet *Relache* oraz muzykę do filmu *Antrakt* René Claira, który wyświetlano w przerwach spektaklu. Była to pierwsza w historii filmu ścieżka dźwiękowa komponowana pod kolejne klatki z precyzyjną synchronizacją dźwięku i obrazu, co — jak uważa Rafał Księżyk — „musiało być rozkoszą dla fonometry”<sup>2</sup>. Rok później niemiecki animator Oskar Fischinger, malarz Matthias

<sup>1</sup> C. Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetic and Cultural Context*, New York 2004, s. 156.

<sup>2</sup> R. Księżyk, *Wyracanie kultury. O dandysach, hipsterach i mutantach*, Wołowiec 2018, s. 102.

Holl i węgierski kompozytor Alexander Laszlo podjęli współpracę przy produkcji serii krótkich animacji zsynchronizowanych z muzyką skomponowaną przez Laszla. Abstrakcyjne animacje przedstawiały geometryczne kształty renderowane w akwarelach, których przejścia i pulsacje były ściśle podporządkowane rytmowi muzyki<sup>3</sup>. Fischinger dzięki swojej twórczości zasłużył na miano pioniera animacji muzycznej. Autorskie „poematy optyczne” opracowywał już na przełomie drugiej i trzeciej dekady ubiegłego wieku, a więc na kilkadziesiąt lat przed pojawieniem się grafiki komputerowej<sup>4</sup>. Krytyk filmowy Glenn Kenny wspomina niemieckiego animatora i podkreśla niebagatelny wpływ artysty na rozwój sztuki video-artu, pisząc:

Oskar Fischinger w latach 20. XX wieku był pierwszą osobą, która tworzyła obrazy podporządkowane dźwiękowi. Ten zabieg dał mu swobodę tworzenia takich wizualizacji, jakie sugerowała muzyka. Często przybierały one formy abstrakcyjnych kształtów geometrycznych<sup>5</sup>.

Prace wynalazcy lumigrafu<sup>6</sup> dały początek eksperymentom w zakresie wizualizacji muzyki, a współczesna spuścizna Fischingera w tej dziedzinie dostrzegalna jest głównie w animacjach towarzyszących licznym utworom z gatunku szeroko pojmowanej muzyki elektronicznej<sup>7</sup> lub pod postacią animowanych wizualizerów<sup>8</sup>, będących popularną metodą multimedialnej promocji nagrań muzycznych, a przy okazji ciekawą, niejako zastępczą, formą wizualizacji poszczególnych piosenek czy nawet całych albumów<sup>9</sup>.

Tę nieco zapomnianą postać 22 czerwca 2017 roku, czyli w rocznicę 117 urodzin Fischingera, postanowiło przypomnieć szerokiemu gronu odbiorców Google. Tego dnia strona tytułowa wyszukiwarki witała nas okolicznościowym „google doodle”<sup>10</sup>, w ramach którego mogliśmy wcielić się w kompozytora, by później podziwiać, jak nasza kompozycja „ożywa” w reprezentujących wybrane dźwięki figurach geometrycznych<sup>11</sup>.

<sup>3</sup> H. Marcovitz, *The History of Music Videos*, Gale 2012, s. 15.

<sup>4</sup> Artysta jest autorem między innymi efektów specjalnych do filmu *Kobieta na Księżycu* (1929) Fritza Langa, który uznawany jest za jeden z pierwszych filmów science fiction.

<sup>5</sup> H. Marcovitz, *op. cit.*, s. 16.

<sup>6</sup> Lumigraf — instrument, który wytwarzał kolorowe obrazy poprzez naciskanie dłonią na gumowe, ograniczone ramą płótno. Do jego obsługi potrzeba było dwóch osób, jedna manipulowała płótnem, druga zmieniała kolory wiązki światła rzucanej na „ekran”. Więcej zob. CVM, *The Lumigraph*, <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/Lumigraph.htm> (dostęp: 16.04.2021).

<sup>7</sup> Zob. np. Aphex Twin, *T69 Collapse* (reż. Weirdcore, 2018); Autechre, *Gantz Graf* (reż. Alex Rutterford, 2002); Justice, *Stop* (reż. Mrzyk and Moriceau, 2018).

<sup>8</sup> Ang. *visualiser* — zazwyczaj minimalistyczna animacja, często opierająca się na motywie okładki albumu, z którego pochodzi dany utwór. Czasami przybiera bardziej rozbudowane formy, będąc właściwie niczym innym jak animowanym wideoklipem.

<sup>9</sup> Zob. np. Paul McCartney, *Egypt Station* (2018); Pearl Jam, *Gigaton* (2020).

<sup>10</sup> Okolicznościowa (zazwyczaj interaktywna), tymczasowa zmiana logo na stronie głównej Google, mająca na celu uczczenie świąt, wydarzeń, osiągnięć i ludzi.

<sup>11</sup> Zob. <https://www.google.com/doodles/oskar-fischingers-117th-birthday> (dostęp: 29.02.2020).

Polski czytelnik zainteresowany tematem początków wizualizacji tworzonych do muzyki powinien jednak szczególnie zainteresować się twórczością małżeństwa Franciszki i Stefana Themersonów, rodzimych artystów awangardowych, którzy już w latach trzydziestych poprzedniego stulecia prowadzili eksperymenty polegające na łączeniu ruchomych obrazów z dźwiękiem. W roku 1933 stworzyli *Drobiazg melodyjny* — reklamę, która została pomyślana jako wizualizacja utworu muzycznego Maurice'a Ravela<sup>12</sup>.

Najciekawsze i najbardziej różnorodne eksperymenty zmierzające do formalnego zespolenia obrazu z dźwiękiem zostały jednak podjęte w innej produkcji Themersonów — w zrealizowanym do *Słowieńni* (1922) Karola Szymanowskiego *The Eye and the Ear* (1944). Cztery pieśni — odpowiednio *Zielone słowa*, *Święty Franciszek*, *Kalinowe dwory* oraz *Wanda* (wszystkie w angielskim przekładzie autorstwa Jana Śliwińskiego) — zostały wówczas poddane sugestywnej wizualnej interpretacji, której celem było jak najwierniejsze dopasowanie obrazu do dźwięku. Każda z miniatur poprzedzona jest deskryptywnym komentarzem Jamesa McKechniego, który wyjaśnia symbolikę pojawiających się w klipie figur geometrycznych, kształtów i pozostałych elementów animacji, podporządkowanych bądź to odpowiednim instrumentom lub ich poszczególnym partiom, bądź to wokalizom sopranistki (Sophie Wyss), bądź to rytmowi czy też akcentom rytmicznym samej pieśni. To bodaj pierwszy przykład w historii kinematografii tak kompleksowo potraktowanej próby zespolenia dźwięku z ruchomym obrazem (animacją), co pozwala uznawać *The Eye and the Ear* za formę prototypową względem muzyczno-obrazowych wariacji nazwanych później teledyskami.

Eksperymenty Themersonów słusznie kojarzą się z wcześniejszymi o kilka lat animacjami Fischingera, jednak w pracach polskiej pary, oprócz figur geometrycznych i segmentów klasycznej animacji rysunkowej, pojawiały się także ludzkie postaci. Oryginalne, a z perspektywy czasu wizjonerskie prace Themersonów — wprowadzające elementy „wizualnego dyrygenta” czy wizualizacje partii poszczególnych instrumentów indywidualnymi figurami — są pomostem dla współczesnych form łączenia muzyki i ruchomego obrazu (podporządkowywania jednej bądź ścisłej korelacji obu warstw), odznaczając się wyraźnie między innymi w pracach Michela Gondry'ego, o którym piszę w dalszej części pracy.

Konstatacje te pozwalają nam w podsumowaniu tego teoretyczno-historiograficznego wstępu raz jeszcze przywołać postać Oskara Fischingera, któremu w dwóch krótkich zdaniach udało się uchwycić istotę dwoistej natury relacji, będącej podstawą niniejszego tekstu. „Muzyka to nie tylko świat dźwięków. Istnieje również muzyka, która ożywia świat obrazów”<sup>13</sup> — powiedział autor *Poematu optycznego* (1938). Cytat ten przyjąłem za myśl przewodnią dalszych rozważań.

<sup>12</sup> U. Jarecka, *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999, s. 113.

<sup>13</sup> O. Fischinger, *A Statement About Painting (1951)*, <http://www.oskarfischinger.org/Fisch1951Painting.htm> (dostęp: 14.04.2021).

Traktując wideoklip jako artystyczny kolaż złożony z wielu form rozmaitej proweniencji, swoisty „koktajl konwencji, gatunków i stylów”<sup>14</sup>, pragnę zwrócić uwagę na zachodzącą wewnątrz jego struktury integrację niejednorodnych elementów treści: muzyki, słowa oraz obrazu filmowego. Dążenie do syntezy, równoczesnego operowania i łączenia rozmaitych form przekazu<sup>15</sup>, świadczące o polimedialności gatunku, pozwala na podjęcie tropu, jaki w swojej pracy proponuje Urszula Jarecka. Poruszając wątek podobieństw i różnic między językiem filmu a językiem muzycznych wideo, autorka *Świata wideoklipu* dochodzi do ogólnych rozważań nad przekładalnością jednego języka sztuki na drugi. Badaczka uznaje wideoklipy za formę, w której zachodzi wyjątkowa synteza sztuk<sup>16</sup>. Jednym z jej głównych — według Jareckiej — składowych jest „zasada asymilacji”, w przypadku wideoklipów polegająca na uznaniu równoważności wszystkich poziomów jego konstrukcji, co w założeniu prowadzi do harmonijnego połączenia obrazu, dźwięku i słowa<sup>17</sup>. Na asymilowanie elementów różnych gatunków sztuk zwraca uwagę, na przykładzie pieśni, także Susanne Langer, pisząc: „w pieśniach muzyka »unieważnia« słowa i zdania, wszelkie literackie konstrukcje słowne”<sup>18</sup>. W wyniku destrukcji pierwotnie spójnych systemów uczestniczących w syntezie i konstrukcji nowych jakości powstaje materia, która nie jest już ani muzyką, ani słowem<sup>19</sup>.

Na powinowactwo między filmem a wideoklipem w kontekście łączenia obrazu i dźwięku wskazuje również Mirosław Przyłipiak. Podkreśla on istniejące od samego początku kinematografii współistnienie ruchomego obrazu i muzyki. Doszukując się w tej relacji głębszego pokrewieństwa, badacz podąża śladami teorii, w myśl której kino jest rodzajem muzycznym, ściślej „muzyką wizualną”<sup>20</sup>. Zgodnie z jej założeniami pokrewieństwo filmu i muzyki wynika z samej istoty tychże, która w obu przypadkach sprowadza się do sztuki rytmów, napięć oraz porządku. Odbierany wielobodźcowo przekaz sprawia przyjemność i wyzwala u odbiorcy uczucie satysfakcji, ponieważ pobudza ośrodki ludzkiej psychiki, le-

<sup>14</sup> U. Jarecka, *op. cit.*, s. 101–102.

<sup>15</sup> Idiomatycznych dla wideoklipu; montaż cięty bądź miękki, kolażowa/mozaikowa konstrukcja, intensywność przekazu, kondensacja treści, a także tych zapożyczonych z innych sztuk, głównie filmu; fabularność, struktura dramatyczna wielu miniatur, wprowadzanie czołówek, napisów końcowych itp.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>17</sup> W przypadku wideoklipów muzycznych stworzonych dla obrazowania muzyki instrumentalnej brak warstwy słownej niejednokrotnie wiąże się ze wzbogaceniem warstwy muzycznej o dźwięki niediegetyczne, pochodzące bezpośrednio „ze świata klipu”. Zob. np. Daft Punk, *Da Funk* (reż. Spike Jonze, 1997); Aphex Twin, *Rubber Johnny* (reż. Chris Cunningham, 2005).

<sup>18</sup> Cyt. za: A. Helman, *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 8.

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

<sup>20</sup> M. Przyłipiak, *Tam, gdzie rodzą się sny*, „Film na Świecie” 1990, nr 10 (37), s. 5.

żące u podstaw organizacji życia całego gatunku — tę błogą homeostazę wyzwała rytm. Jak tłumaczy Przyłipiak:

Człowiek jest istotą totalnie zrytmizowaną. Spożywa posiłki o określonych porach, dniem działa, nocą śpi. Rytmicznie bije jego serce, rytmicznie oddycha [...]. Rytm jest więc głęboką zasadą ustroju ludzkiego, niezbywalną potrzebą naszego układu wegetatywnego<sup>21</sup>.

Mając to na uwadze, możemy domniemywać, że rytm w przypadku wideoklipów — agogika, ale też rytm wewnątrz kadru, rytm montażu, a nade wszystko wskazana korelacja — w sposób wysoce sugestywny odpowiada na wyzwanie ludzkiego organizmu. Jest on czynnikiem decydującym o wrażeniu integralności dzieła, wchodzi w sferę semiotyki przekazu kinematograficznego na równi z jego stroną wizualną. Jak podkreśla Marek Hendrykowski: „Dźwięk tworzy integralny element kompozycji ruchu w filmie, a ruch potrzebuje rytmu”<sup>22</sup>. Dyskutowany w tym miejscu synkretyzm wideoklipu, zdolność asymilowania czy wręcz zawłaszczania elementów filmowych i umiejętne z nich korzystanie, a także podobieństwa oraz różnice obu gatunków według Urszuli Jareckiej najlepiej prezentuje zestawienie zawarte w tabeli 1.

Tabela 1. Różnice formalno-konstrukcyjne pomiędzy filmem a wideoklipem

Momenty różnicujące	Film	Wideoklip
Geneza	pierwotny jest obraz	pierwotna jest muzyka
Istota	fabularna	wariacje muzyczno-obrazowe
Konstrukcja	— współistnienie wymiarów na płaszczyźnie — kompozycja służąca narracji (ciągła)	— synteza wymiarów: „bryła” — kompozycja „mozaikowa” (interpunkcyjna)
Odbiór	— koncentracja na dziele — dzieło jako „bohater sensu”, wydarzenie	— odbiór rozproszony — miniatura jako „jedna z wielu” w anonimowym „tłumie” odbiorców cyfrowych

Źródło: U. Jarecka, *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999, s. 126.

Badaczka omawia wskazane w tabeli relacje i, cytując Roda Whitakera<sup>23</sup>, zwraca uwagę, że film narodził się jako sztuka czysto wizualna — najpierw był obraz, później ruch, a na końcu pojawił się dźwięk<sup>24</sup>. Istnienie wideoklipu muzycznego jest bowiem ściśle uzależnione od istnienia poprzedzającego go nagrania muzycznego, co stanowi główną różnicę genologiczną obu form. W temacie różnic warto zauważyć także, że mimo operowania podobnym tworzywem film i wideoklip wypracowały odmienne formy konstrukcji. Zgodnie z propozycją Ja-

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>22</sup> M. Hendrykowski, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Poznań 2014, s. 77.

<sup>23</sup> R. Whitaker, *The Language of Film*, Englewood Cliffs 1970.

<sup>24</sup> U. Jarecka, *op. cit.*, s. 125.

reckiej język filmu moglibyśmy przyrównać do figury płaskiej, skonstruowanej dzięki współpracy dwóch wymiarów: słowno-obrazowego i słowno-muzycznego, a jako że — stosownie do przyjętej optyki, to jest definiowania wideoklipu jako gatunku idealnie synkretycznego — w klipach żaden z wymiarów nie jest uprzywilejowany, struktura teledysków przypomina bryłę foremną o regularnych kształtach i wymiarach<sup>25</sup>. Ta obrazowa, geometryczna wykładnia daje nam w przypadku analizy wideoklipów dowolność w zakresie interpretacji i percepcji, albowiem — jak podsumowuje swoje rozważania Jarecka — „Zawsze możemy przyrzeć się bryle z innej strony, z innej perspektywy (np. przyjąć postawę tylko widza lub tylko słuchacza)”<sup>26</sup>.

O ile jednak nietrudno wyobrazić sobie sytuacje, w której celowo bądź niecelowo ignorujemy warstwę wizualną wideoklipu i skupiamy się tylko na samej piosence, o tyle oglądanie klipu z wyłączonym dźwiękiem jest aktywnością być może ciekawą (w zależności od klipu), lecz na pewno „niezgodną z jego [wideoklipu] przeznaczeniem”. Muzyczna geneza teledysku powoduje, że dźwięk w jego przypadku warunkuje istnienie — film niemy, dodatkowo pozbawiony oprawy muzycznej, nie stanowi dla nikogo kuriozum, choć dziś jest reliktem dawno minionej epoki początków kina; wideoklip pozbawiony dźwięku zdaje się tracić sens.

W parodystyczny sposób przekonują nas o tym nagrania opatrzone podtytułem *musicless music video*. Fenomen tych niemych trawestacji popularnych wideoklipów przewrotnie dowodzi, jak wielką rolę w teledyskach odgrywa muzyka, a właściwie jej ścisła relacja z obrazem. Oto bowiem w pozbawionym muzyki klipie do piosenki *Oops!... I Did It Again* (2000) Britney Spears widzimy roztańczoną wokalistkę, dojmującą ciszę zakłóca natomiast... charakterystyczne skrzywienie lateksu, w który ubrana jest Britney. W tle raz za razem buchają ogniste płomienie, a my słyszymy tylko lateks i obcasy przebierającej nogami piosenkarki<sup>27</sup>. Podobnie komicznie wypada Michael Jackson, wykonujący ekwilibrystyczne figury taneczne w „głuchej” wersji teledysku *The Way You Make Me Feel* (1987)<sup>28</sup>. Osobliwe jest obserwowanie tańczącego bez muzyki piosenkarza, który wzbogaca swoje popisy charakterystycznymi okrzykami. Zdezorientowana Tatiana Thumbtzen (modelka występująca w klipie) postukuje biżuterią, podążając za Jacksonem, my zaś z każdym kolejnym kadrem coraz mocniej uzmysławiamy sobie, że taniec — i to tak ekspresywny jak ten „Króla Popu” — potrzebuje muzycznego podkładu, w innym wypadku jest co najmniej... dziwnie.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 128.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Zob. Britney Spears, *Oops!... I Did It Again (musicless music video)*, <https://www.youtube.com/watch?v=cm0evQaHIE4> (dostęp: 16.04.2021).

<sup>28</sup> Zob. Michael Jackson, *The Way You Make Me Feel (musicless music video)*, <https://www.youtube.com/watch?v=om8kt8gi93Q> (dostęp: 16.04.2021).

Skłania nas to do zastanowienia się nad istotą dźwięku i wielopłaszczyznowością jego percepcji w relacji z ruchomym obrazem oraz wpływem pozbawienia muzycznego wideo muzyki bądź zastąpienia jej dźwiękami niediegetycznymi na odbiór klipu. Taką problematykę podejmują badacze audioantropologii, zajmujący się *sound studies*<sup>29</sup>. Objętość tego szkicu nie pozwala na dogłębną analizę zagadnień audioantropologicznych, niemniej multisensoryczność, będąca istotą odbioru teledysków, prowokuje, by przywołać opinię Tomasza Misiaka, który pisząc o badaniach nad dźwiękiem w kulturze współczesnej, zauważa:

jeśli zajmujemy się słyszeniem, to nie możemy zajmować się nim w izolacji od innych zmysłów. Taka izolacja jest bowiem nie tylko niekorzystna, ale też po prostu niemożliwa do przeprowadzenia. Odnosi się to zresztą także do dźwięku — nie da się wyizolować go z całej gamy fenomenów związanych na przykład z obrazem<sup>30</sup>.

Jak bowiem w dalszej części pisze Misiak, nawet gdy zamkniemy oczy, będziemy coś widzieć, choćby jako obrazy mentalne<sup>31</sup>. To, że dźwięk ma zdolność do wywoływania w naszej wyobraźni konkretnych obrazów, nie jest spostrzeżeniem przesadnie odkrywczym. Co jednak, gdy obraz tworzony „pod” muzykę (utrzymany w korelacji ze zorganizowanym w formie piosenki dźwiękiem) tej muzyki pozbawimy?

Na to pytanie *musicless music videos* odpowiadają tylko częściowo. Są one w głównej mierze parodią dźwiękowych pierwowzorów i — nade wszystko — nie są całkowicie pozbawione dźwięków, powodują jednak, że w naszych głowach rodzi się pomysł czy nawet potrzeba weryfikacji tego, jak wideoklip funkcjonuje w oderwaniu od muzyki, będącej jego integralnym składnikiem. By „eksperyment” ten miał pożądane walory empiryczne, musimy wybrać wideo, którego wcześniej nie znaleźliśmy — ponieważ nawet jeśli dany klip widzieliśmy raz, choćby pobieżnie, istnieje prawdopodobieństwo, że obraz wywoła te wspomnienia i na zasadzie mentalnych powidoków zrekonstruuje w jakimś stopniu jego warstwę muzyczną. Jakie informacje jesteśmy w stanie wyodrębnić z całkowicie pozbawionego muzyki teledysku, który oglądamy po raz pierwszy? Sugerując się montażem — przede wszystkim jego rytmem — możemy domniemywać tempa utworu, jeśli mamy ku temu kompetencje, być może będziemy w stanie nawet wskazać metrum piosenki, a przynajmniej pewne rytmiczne akcenty i/lub istotne zmiany w obrębie struktury rytmicznej utworu. Wszelkie pozostałe dane, takie jak rodzaj wykonywanej muzyki, ekspresywność czy ogólny charakter utworu, określamy (mniej lub bardziej słusznie) na podstawie skojarzeń natury semantycz-

<sup>29</sup> Na ten temat zob. np. D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014; *idem*, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie „sound studies”*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5 (155), s. 13–27; A. Stanisz, *Audioantropologia: praktykowanie dyscypliny poprzez dźwięk*, „Prace Etnograficzne” 42, 2014, z. 4, s. 305–318.

<sup>30</sup> T. Misiak, *Konteksty i pytania badań nad dźwiękiem w kulturze współczesnej. Wprowadzenie*, „Audiosfera. Koncepcje — Badania — Praktyki” 2015, nr 1, s. 9.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

nej — głównie wyglądu i zachowania bohaterów teledysku. Muzyczny wideoklip całkowicie pozbawiony muzyki (dźwięku) staje się ni mniej, ni więcej pantomimą, a właściwie specyficznym rodzajem pantomimy — takim, który pozostawia informacyjny niedosyt, opowiadającym historię domagającą się dopełnienia. Doświadczenie to możemy przyrównać do oglądania filmu w obcym języku — muzyka odgrywa w tym przypadku rolę lektora, a spójność narracji i koherentność przekazu porządkują w znacznym stopniu techniki montażowe.

To właśnie efektowny montaż i edycja *musicless music videos* sprawiają, że część widzów zdaje się wierzyć, iż są to prawdziwe zakulisowe wersje teledysków — świadczą o tym liczne komentarze skonsternowanych użytkowników zamieszczone pod wideo. Dbałość o najdrobniejsze szczegóły, próba oddania charakterystyki lokacji, w której kręcony jest klip, perfekcyjna synchronizacja na linii dźwięk–ruch bohaterów wideo powodują, że realizm tych nagrań doprawdy bywa dezorientujący. Przeważający wśród nich element humorystyczny nie przeszkadza jednak — a nawet pomaga — w docenieniu spektakularności wideoklipowego połączenia: ruchomy obraz + słowo<sup>32</sup> + muzyka, dowodząc raz jeszcze, że opinie o idealnej „syntezie sztuk” w przypadku tej formy wizualizacji muzyki są w pełni uzasadnione. Synteza ta, o mocno wiążącym charakterze, nieustannie dąży do zachowania balansu pomiędzy wymienionymi elementami składowymi.

Wniosek ten zdają się potwierdzać uwagi Jurija Łotmana. Autor *Semiotyki filmu* na marginesie rozważań o fabule w filmach wyróżnia trzy typy opowiadań, które zgodnie z jego obserwacjami występują w filmach jednocześnie — są to odpowiednio: opowiadania przedstawiające, werbalne i muzyczne (dźwiękowe). Jak podkreśla badacz, „zachodzące między nimi relacje mogą osiągać bardzo wysoki stopień złożoności. Brak jednej z odmian narracji, jej znacząca nieobecność (na przykład filmu bez podkładu muzycznego) bynajmniej nie upraszcza konstrukcji znaczeń, lecz jeszcze bardziej ją komplikuje”. I dodaje zaraz: „ponadto następstwo znaczących segmentów tekstu może tworzyć strukturę narracyjną wyższego rzędu, czyli taką, w której segmenty tekstu przedstawiającego i słownego lub muzycznego połączone bywają nie jako różne poziomy jednego momentu, lecz jako następstwo różnych momentów, a więc jako narracja”<sup>33</sup>. Narrację zaś zawsze uzupełniają liczne skojarzenia pozatekstowe, wydatnie wzbogacające interpretację, której zakres ogranicza jedynie pojemność naszej „encyklopedii intertekstualnej”, by posłużyć się pojęciem Umberta Eco<sup>34</sup>, lub — w ujęciu bardziej ogólnym — poziom indywidualnych kompetencji kulturowych odbiorcy. Szczególnie istotna w uwagach Łotmana jest eksplikacja synergii wynikającej z połączenia wszystkich trzech typów opowiadań i podkreślenie konsekwencji

<sup>32</sup> Umownie, zważywszy na to, że zdecydowana większość teledysków powstaje do utworów słowno-muzycznych.

<sup>33</sup> J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 143.

<sup>34</sup> U. Eco, *Dziwny przypadek ulicy Servadoni*, [w:] *idem, Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarzewicz, Kraków 1995, s. 122.



też — tworzenia struktur narracyjnych wyższych rzędów oraz zwrócenie uwagi na poważne zubożenie narracji w przypadku nieobecności jednego z wyszczególnionych przez badacza typów. To zaś może prowadzić do zaburzenia spójności dzieła, powodując problemy z dekodowaniem jego znaczeń.

Pora, by od uwag teoretycznych przejść do analiz i przekonać się, w jaki sposób twórcy wideoklipów wykorzystują sygnalizowane współzależności ruchomego obrazu i dźwięku oraz jak relacje te wzmacniają. Niemożliwe jest w tak krótkim szkicu, mając do wyboru setki tysięcy przykładów, dokonać definitywnego przeglądu badanego zjawiska, toteż konieczne wydaje się przyjęcie stosownego klucza doboru przykładów. Zaproponowane przeze mnie teledyski — w mojej ocenie — mogą być wzorem zarówno dla twórców klipowych miniatur, jak i ich badaczy. Łącząc rolę badacza oraz uczestnika kultury popularnej (wszak gdy analizujemy teksty kultury popularnej, takie jak wideoklipy, zachowywanie — wymaganego w innych przypadkach — akademickiego dystansu zawęża interpretacyjne pole widzenia; próba pogodzenia perspektywy naukowej z perspektywą widza-uczestnika wydaje się warunkiem *sine qua non* dla świadomego specyfiki kultury popularnej badacza), staram się dotrzeć nie tylko do akademików zajmujących się zawodowo badaniem kultury popularnej, ale i amatorów wytworów tejsze, określanych mianem „statystycznego odbiorcy”. Świadomy mnogości rodzajów i subkategorii wideoklipów wybrałem przykłady możliwie najbardziej różnorodne. Postanowiłem przeanalizować relacje ruchomego obraz z dźwiękiem zarówno w miniaturach instrumentalnych, pozbawionych werbalnej narracji (The Chemical Brothers, *Star Guitar*), jak i w teledyskach o idiomie tanecznym (Paula Abdul, *Straight Up*; Fatboy Slim, *Weapon of Choice*), klipach, które szczególnie nacisk kładą na manipulacje obrazem i tworzenie surrealistycznych, podporządkowanych muzyce impresji (The Chemical Brothers, *Let Forever Be*), oraz teledyskach, w których to bohater bądź bohaterowie swoją aktywnością naśladują czy wręcz — tak się przynajmniej może wydawać — wyzwają poszczególne dźwięki i rytmiczne akcenty (Daft Punk, *Around the World*; Wiley, *Numbers in Action*; Eurythmics, *Sweet Dreams [Are Made of This]*). Zapewne moglibyśmy znaleźć jeszcze więcej wątków do analiz, niemniej nawet ta skromna grupa przykładów pozwala zwrócić uwagę na dwoistość i doniosłość relacji dźwięku oraz ruchomego obrazu, która fascynowała Fischingera, Themersonów, Łotmana i im podobnych.

Wzorowym przykładem w interesującym nas temacie jest wideo do utworu *Star Guitar* grupy The Chemical Brothers (reż. Michel Gondry, 2001). Pozornie zwyczajny klip, w którym zza pociągowej szyby obserwujemy dobrze znane każdemu podróżującemu krajobrazy — gęstwinę drzew i wysokich traw, zabudowę kolejnych stacji kolejowych, zwirowe nasypy wokół torów itp. — to majstersztyk w dziedzinie syntezy fonii i wizji. Obrazy przyspieszają wraz z muzyką, wraz z nią także zwalniają, choć nie mamy tutaj do czynienia z prostą synchronizacją, polegającą na zwykłym rytmicznym montażu. Francuski reżyser Michel Gondry

zadbał o najdrobniejsze szczegóły, odzwierciedlając rozmaite elementy instrumentalnej kompozycji. Na przykład podział rytmiczny, akcent na mocną miarę taktu, początkowo sygnalizowany jest pojawianiem się na drugim i czwartym takcie słupa trakcji kolejowej, później, gdy opuszczamy zajezdnię, w tych samych momentach ukazuje się nam niewielki budynek — być może pomieszczenie, w którym przebywa zawiadowca stacji. Kiedy tempo utworu przyspiesza i słyszemy gęstą pracę perkusyjnej stopy, obrazy migają nam przed oczami z idealną regularnością. Nagle, w momencie wjazdu pociągu do miasta, piosenka nieoczekiwanie zwalnia, a wraz z nią zwalniamy i my jako podróżni, pociąg wyhamowuje, na chwilę przechodzimy w tryb *slow motion*, a gdy co cztery takty słyszemy wybrzmiewający nieco dłużej syntezatorowy dźwięk, równocześnie z nim mijają nas inne pociągi. To jednak nie wszystko — Gondry zdecydował się zwizualizować nawet zmiany w obrębie kolorystyki dźwięków. Kiedy stają się one jaśniejsze, nabierają klarowności i poprzez modulacje wychodzą niejako na pierwszy plan, zdając się „bliżej” słuchacza, oglądane zza okna pejzaże rozświetla słońce. Podobnie, gdy muzyczny motyw ulega chwilowemu „rozmyciu” — dźwięk zostaje wówczas charakterystycznie wydłużony, nasz pociąg dokładnie w tym momencie mijają wysokie, górzyste pagórki, a przed naszymi oczami majaczy rozmazany pas piasku i kamieni.

I choć ostateczny efekt imponuje, to najbardziej zadziwiający zdaje się proces powstawania tego klipu. Reżyser, jak ma w zwyczaju, początkowo wszystko zaplanował na kartce, tworząc oryginalną i skomplikowaną wizualną partyturę. Później, by upewnić się, że całość zadziała tak, jak zaplanował, zbudował instalację z kaset VHS, pomarańczy, widelców, książek, butów, szklanek i mioteł — każdy z tych przedmiotów reprezentował inny muzyczny element kompozycji — a następnie jeździł pociągiem między Nîmes i Valence tak długo, aż uzyskał pożądaną liczbę ujęć o różnym stopniu gradacji światła i kolorów<sup>35</sup>.

To, co do perfekcji doprowadził w *Star Guitar*, Gondry już cztery lata wcześniej próbował osiągnąć na planie teledysku do utworu *Around the World* zespołu Daft Punk (1997). Jak sam tłumaczy w dokumencie *The Work of Director: Michel Gondry* (2003)<sup>36</sup>, była to jego pierwsza próba pełnej synchronizacji obrazu z muzyką. Każda z występujących w klipie postaci „odgrywa” partię innego instrumentu: wysocy atleci (jak nazywa ich reżyser) podążają za linią basu, roboty naśladują linię wokalną, mumie poruszają się w synchronizacji z perkusyjnym beatem, a kobiety ubrane w stroje pływackie tańczą do klawiszowej melodii. Stworzona przez Francuza scenografia — scena w kształcie winylowej płyty, prowadzące do niej z obydwu stron schody i ściana kolorowych, pulsujących światel — oraz postaci jakby wyciągnięte z różnych uniwersów doskonale koegzystują i współgrają

<sup>35</sup> Zob. video prezentujące proces powstawania klipu, <https://www.youtube.com/watch?v=GF0-wGbRqEs> (dostęp: 17.04.2021).

<sup>36</sup> *Reżyser teledysków: Michel Gondry (The Work of Director: Michel Gondry)*, reż. M. Gondry, O. Gondry, L. Bangs, USA 2003.

z klimatem inspirowanej dyskotekową sceną lat siedemdziesiątych elektroniczną muzyką Daft Punk<sup>37</sup>.

Gondry, zyskując miano jednego z najlepszych twórców wideoklipów, jeszcze wielokrotnie zaskakiwał odbiorców swoimi pomysłami. Specjalizującego się w animacji i zafascynowanego poetyką snu reżyser *Zakochanego bez pamięci* (2004) charakteryzuje świadomość istoty i siły, z jaką na percepcje odbiorcy oddziałuje odpowiednia korelacja ruchomego obrazu z muzyką. Łącząc wszystkie swoje talenty i zainteresowania, w klipie do *Let Forever Be The Chemical Brothers* (1999) postanowił wykorzystać tę świadomość, by poddać widza wizualnej hipnozie. Stosując płynne, miękkie przejścia między kadrami, morfing, efekt rekurencji i multiplikacji obrazów, tworzących symetryczną wideomozaikę, Gondry zwizualizował senne koszmary głównej bohaterki teledysku (w tej roli aktorka i tancerka Stephanie Landwehr). Jej taneczne podrygiwania<sup>38</sup> — wymachy nogami, ruchy bioder, obroty, skłony i piruety — współgrają z warstwą rytmiczną utworu, a strumieniowi obrazów i ich hipnotycznemu przenikaniu (powielanie rozmaitych elementów bądź całych kadrów, kurczenie się lub powiększanie przedmiotów oraz ludzi itp.) każdorazowo towarzyszy świdrujący dźwięk syntezatora. W ten sposób reżyser tworzy szereg wizualnych rymów — dźwięk komentuje obraz, obraz uzupełnia dźwięk, a całość prezentuje się jako forma perfekcyjnie odpowiadająca onirycznej, surrealistycznej koncepcji klipu<sup>39</sup>.

Podobny transowy efekt udało się osiągnąć Cyriakowi Harrisowi, reżyserowi wideoklipu Bonobo, *Cirrus* (2013). Za pomocą prostej animacji komputerowej Harris stworzył niezwykle bogaty wizualny kolaż, ściśle korelując wybrane elementy animacji z muzyką. Inspirowane *Tangiem* (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego wideo bywa nazywane przez dziennikarzy i krytyków „wizualną mantrą”<sup>40</sup>. Tego typu określenia utwierdzają nas w przekonaniu, że umiejętne połączenie ruchomych obrazów i muzyki intensywnie oddziałuje na ludzką psychikę, mając w skrajnych przypadkach działanie niemal hipnotyczne. Świadomy tej relacji i odpowiednio zdolny artysta jawi się nam wówczas jako magik, operujący specyficznym tworzywem — muzyką dla oczu. Dziedzictwo Fischingera trwa — nawet jeśli ma charakter zaadaptowanej do współczesnej, multimedialnej rzeczywistości trawestacji.

<sup>37</sup> Dokładnie ta sama scenografia pojawiła się później w teledysku Freemasons, *Rain Down Love* (reż. Sarah Chatfield, 2007).

<sup>38</sup> Sekwencje taneczne inspirowane są musicaliem *Dames* (reż. Ray Enright, Busby Berkeley, USA 1934). Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=P76cUtCGRQs> (dostęp: 17.04.2021).

<sup>39</sup> Gondry upodobał sobie stosowanie rekurencyjnych pętli i eksplorację świata snów, czemu dawał wyraz zarówno przy realizacji filmów pełnometrażowych — *Jak we śnie* (2006), jak i innych wideoklipów; zob. np. Björk, *Bachelorette* (1997).

<sup>40</sup> Zob. K. Holmes, *Cyriak's Video For Bonobo's "Cirrus" Is a Cascading Visual Mantra*, <https://www.vice.com/en/article/d7xqmqz/cyriaks-video-for-bonobos-cirrus-is-a-cascading-visual-mantra> (dostęp: 17.04.2021).

W tym kontekście wypada zresztą odwołać się do założeń avant-popu, którego koncepcje znajdują zastosowanie w przypadku muzycznych wideoklipów. Mowa przede wszystkim o wynikającej pośrednio z avant-popu kulturze remiksu<sup>41</sup>, intertekstualnej (i hipertekstualnej) budowie dzieła tworzonego na zasadzie multimodalnego kolażu, który pasożytując na kulturze popularnej, składa się na:

interaktywną pajęczynę tworzącą pętlę informacji zwrotnej, sieci wymiany i przenikania się, w której artystyczna awangarda oraz kultura masowa błyskawicznie wymieniają informacje, tendencje stylistyczne, archetypy narracyjne i reprezentacje charakterów, wspierając się przy tym nawzajem<sup>42</sup>.

Wtórne wykorzystania koncepcji i rozwiązań niegdyś awangardowych, owo pasożytnictwo tekstów kultury popularnej, składające się na zjawisko „retromanii”, nie wyklucza całkowicie pomysłowości i poszukiwania „różnicy, która czyni różnicę”<sup>43</sup> względem konkurencyjnych teledysków. Za taki — ciekawy i pomysłowy — sposób synchronizacji obrazu z muzyką możemy uznać klip *Numbers in Action* (reż. Us; Chris Barret, Luke Taylor, 2011) rapera Wileya. Ustawiona na statywie kamera pokazuje wnętrze pustego magazynu. Przed obiektywem z filmowym kłapsem pojawia się Wiley i daje znak do rozpoczęcia nagrywania. W tym momencie zza jego pleców wyłaniają się duplikaty rapera — pierwszy z nich staje frontem do kamery z czerwoną piłką, którą chwilę później zaczyna odbijać od posadzki, a jej uderzenia jak gdyby wyzwalają dźwięk bębna basowego. Wiley numer dwa lokuje się bliżej lewej krawędzi kadru z wielkimi, sztucznymi dłońmi i równie mechanicznie zaczyna klaskać na dwa i cztery. Następnie zza prawej krawędzi kadru do kamery zbliża się, ubrany w biały T-shirt z napisem „lip sync”, Wiley numer trzy — gdy zaczyna rapować, wzdłuż widocznych w tle filarów spadają piłki do koszykówki, odbijające się w rytm uderzeń perkusyjnych tomów. Refren sygnalizowany jest przez pojawienie się kartki z napisem „1st chorus” — Wiley, pozostając w pełnej synchronizacji z beatem, rozwija plakaty z wypisanymi nań cyframi trzy, dwa i jeden. Refrenowe hasło „numbers in action” w podobnej plakatowej formie pojawia się jednocześnie na wspomnianych wcześniej filarach. Kolejne fragmenty piosenki każdorazowo zapowiada kartka z odpowiednią adnotacją, zaś multiplikowany raper w dalszych częściach utworu robi pompki, pajacyki, skacze nad i jednocześnie uchyla się przed kwadratowym pudłem, wypuszcza balony tworzące napis „ZERO”, rozbija ogromną,

<sup>41</sup> Na ten temat zob. np. S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2018.

<sup>42</sup> A. Antoszek, *Pionierzy jammer culture: Avant-Pop*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 17, s. 163. Zob. też manifest avant-popu *Smells Like Avant Pop* (w samym tytule manifestu mamy intertekstualne nawiązanie do innego tekstu kultury popularnej, mianowicie utworu *Smells Like Teen Spirit* zespołu Nirvana) — M. Amerika, L. Olsen, *Smells Like Avant Pop*, 1992–1993, [www.altx.com/memoriampomo.html](http://www.altx.com/memoriampomo.html) (dostęp: 9.09.2021).

<sup>43</sup> Termin zapożyczony od Gregory’ego Batesona. Zob. *idem, Umysł i przyroda: jedność konieczna*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1996, s. 300. Choć stosuję go w tekście w innym — pragmatycznym — kontekście niż Bateson.

przyozdobioną cyframi, kartonową ścianę czy też niszczy piniatowe symbole dolara i funta — wszystko rzecz jasna w pełnej synchronizacji z muzyką. Klip jest zabawny, dosłowny i efektowny. Wiley za każdym razem, stosownie do wykonywanej w danej scenie aktywności, pojawia się w koszulce z innym numerem, na koniec informuje nas natomiast „this is just a music video” — wideo to stara się jednak odznaczyć na tle bogatej konkurencji nietuzinkową formą i techniczno-wykonawczym rozmachem.

Reżyserski tandem Barret–Taylor w rozmowie z portalem muzycznym Pitchfork przyznał, że zainspirowali się pracami Michela Gondry’ego, za główne źródło inspiracji podając klip do *Star Guitar*<sup>44</sup>, co przewrotnie utwierdza nas w przekonaniu, że nawet te ciekawe i — zdawałoby się — „świeże” pomysły są częstokroć kolejnymi przykładami wszechobecnej kultury remiksu. Jednocześnie, oglądając *Numbers in Action* po raz kolejny — redukując całkowicie element zaskoczenia towarzyszący pierwszemu seansowi — musimy dojść do wniosku, że Thersonowie podobny efekt, choć na odpowiednio mniejszą skalę, osiągnęli już w 1944 ro-ku (*The Eye and the Ear*).

Bardziej „tradycyjne” i zdecydowanie powszechniejsze formy korelacji dźwięk–ruchomy obraz w muzycznych klipach moglibyśmy wskazać na przykładzie licznych nagrań o mocnym idiomie tanecznym. Wideoklipy do muzyki tanecznej bądź takie, które zawierają taneczne sekwencje, mają — z reguły wszak artyści, tacy jak Thom Yorke (Radiohead), Michael Stipe (R.E.M.) czy Jay Kay (Jamiroquai) cenią sobie w tej materii przede wszystkim improwizację — zaplanowaną i wyćwiczoną choreografię, a ta powstaje w ścisłym związku ze ścieżką dźwiękową. Moglibyśmy więc przeanalizować, jak ruch — całe układy bądź pojedyncze figury — podąża za dźwiękiem na podstawie teledysków Madonny, Michaela Jacksona, Janet Jackson, a współcześnie choćby Lady Gagi czy Beyoncé. Byłyby to przykłady najbardziej oczywiste, w wielu przypadkach wręcz wzorcowe (doskonale zdajemy sobie sprawę, jak ogromnym perfekcjonistą był chociażby Jackson). Czasami wystarczy tylko włączyć jedną bądź kilka kamer i pozwolić artystom tańczyć<sup>45</sup>.

Gdy zaś zależy nam na bardziej „artystycznym” obrazku i chcemy w tym celu dodatkowo wzmocnić relacje dźwięku z ruchomym obrazem, możemy sięgnąć po takie środki, jakie zastosował David Fincher podczas prac nad klipem do piosenki *Straight Up* Pauli Abdul (1989). Dynamiczny montaż porządkuje strumień obrazów, dopasowując go do tempa utworu, a liczne zbliżenia i koncentracja na szczególe dodatkowo podkreślają jego puls. Obraz sam w sobie dość ascetyczny — Fincher zdecydował się na czarno-białą stylistykę, a podział tła na dwie części powoduje, że w scenach, w których wokalistka ma za sobą białą planszę, otacza ją

<sup>44</sup> T. Breihan, *Director’s Cut*. Wiley: „Numbers in Action”, <https://pitchfork.com/features/directors-cut/8515-directors-cut-wiley-numbers-in-action/> (dostęp: 18.04.2021).

<sup>45</sup> Zob. np. Radiohead, *Lotus Flower* (reż. Garth Jennings, 2011); Atoms for Peace, *Ingenue* (reż. Garth Jennings, 2013).

specyficzna łuna, natomiast w momencie zaciemnienia kadru pojawiają się mocne, nadające zmysłowości cienie — za sprawą prostych środków (głównie technik montażowych) zyskuje na efektywności. Ostateczny produkt docenili odbiorcy — klip do *Straight Up* zdobył w 1989 roku cztery statuetki MTV Video Music Awards, odpowiednio w kategoriach: „Best Female Video”, „Best Editing”, „Best Choreography” oraz „Best Dance Video”.

W zestawie klipów tanecznych zdecydowanie wyróżnia się wideo *Weapon of Choice* (2001), wyreżyserowane dla Fatboy Slima przez Spike’a Jonze’a. Głównym i jedynym bohaterem klipu jest aktor Christophen Walken, który budząc się z drzemki na tarasie hotelu Marriot w Los Angeles, daje nam prawdziwe taneczne *one man show*. Poruszający się w rytm muzyki z gracją i lekkością Walken co ruszy patrzy nam prosto w oczy, a jego akrobatyczne pozy, harmonizujące z muzycznym akompaniamentem, przykuwają uwagę widza, bacznie obserwującego poczynania aktora-tancerza. Kamera śledząca z wolna bohatera przemieszcza się wraz z nim z pomieszczenia do pomieszczenia. Mężczyzna nie skupia się jedynie na naśladowaniu ścieżki instrumentalnej, wymachami rąk podkreślając także repetycyjne fragmenty tekstu („You can blow with this or you can blow with that”). Wielokrotnie podskakując i wykonując ruchy imitujące latanie, Walken ostatecznie rzuca się z piętra przez poręcz i... lewituje. Odbijając się kilkukrotnie od ścian, zawisa w końcu na tle ogromnego obrazu. Utwór zatrzymuje się wraz z nim, by z finałową frazą przyspieszyć raz jeszcze, czemu towarzyszy pikujący w stronę posadzki lot aktora. Ściągnięty na ziemię udaje się z powrotem na krzesło i taką oto klamrą kompozycyjną kończy się jeden z najciekawszych muzycznych klipów w bogatym portfolio Spike’a Jonze’a — teledysk uznany w plebiscycie organizowanym przez stację VH1 za „najlepszy wideoklip wszechczasów”<sup>46</sup>. Obraz otrzymał w 2001 roku aż sześć statuetek MTV Music Videos Awards („Breakthrough Video”, „Best Direction”, „Best Choreography”, „Best Art Direction”, „Best Editing” i „Best Cinematography”), a rok później statuetkę Grammy w kategorii „Best Music Video”.

*Weapon of Choice* jest przykładem na to, jak ważny jest koncept (*vide Star Guitar*). Jonze, który — jak sam przyznaje — „uwielbia kręcić taniec”<sup>47</sup>, doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że ruch komplementarny wobec muzyki to idealne połączenie. Oddając pole do popisu profesjonalistce — Christophen Walken zanim został aktorem, uczył się bowiem tańca w teatrze muzycznym<sup>48</sup> — reżyser udowodnił, że relacja dźwięk–ruchomy obraz broni się bez wizualnych fajerwerków (choć latający Walken zdecydowanie zalicza się do wskazanej kategorii).

<sup>46</sup> Zob. *Jonze Dominates Video Poll*, BBC News, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1951469.stm> (dostęp: 18.04.2021).

<sup>47</sup> Zob. *Spike Jonze On Directing Christopher Walken — Fatboy Slim — “Weapon of Choice”*, <https://www.youtube.com/watch?v=C8Yz9OLXu8Q> (dostęp: 18.04.2021).

<sup>48</sup> Zob. T. Perry, *Christopher Walken Dancing in over 50 Movies All Perfectly Spliced Into a Single Music Video*, <https://www.good.is/articles/christopher-walken-dancing> (dostęp: 18.04.2021).

Na proste środki, lecz w efektownym senno-futurystycznym *entourage*, postawił również duet Chris Ashbrook–David A. Stewart przy okazji realizacji klipu *Sweet Dreams (Are Made of This)* (1983) Eurythmics. Piosenka i towarzyszące jej wideo zapewniły grupie ogromny sukces komercyjny. Abstrahując od motywowanej sennymi fantazjami fabuły, *Sweet Dreams* to kolejny przykład efektownej syntezy warstwy dźwiękowej i wizualnej. Począwszy od otwierającego wideo stuknięcia pięścią w blat stołu, skończywszy na krowie żującej trawę na parzystą miarę taktu. Annie Lennox w roli niby profesor wygłaszającej wykład na temat logiki snów uderza drewnianym wskaźnikiem w biurko, czemu towarzyszy głośne tąpnięcie elektronicznej perkusji; pełne dwa takty później motyw się powtarza, gdy wokalistka dotyka globusa, później raz jeszcze, gdy wskazuje na siedzącego naprzeciwko Davida Stewarta — dopiero wówczas zwracamy uwagę, że Stewart, który zdaje się notować słowa Lennox, „wygrywa” na imitującej komputer klawiaturze maszyny perkusyjnej (model MKI firmy Movement System Drum Computer) ośmionutowy motyw przewodni kompozycji. Poprzedzający drugą zwrotkę instrumentalny łącznik, w którym rozrzedza się gęsto grana dotychczas melodia, uzupełniają obrazy pary muzyków medytujących w pozycji kwiatu lotosu, a jednogłoskowej wokalizie w tle towarzyszą łagodne najazdy kamery kolejno na oczy, usta i hinduską „świętą kropkę” na czole wokalistki. Wolny, stonowany refren, zbudowany wokół pojedynczo akcentowanych akordów Cm i F, prowokuje do zmiany szybkości przenikania kadrów — każdy wers reprezentuje inny obraz, a dodatkowo jakby na przekór przy frazie *movin’ on* (pol. ‘idź dalej’) otrzymujemy każdorazowo stop-klatkę. W końcowych scenach obraz wyraźnie zwalnia, rozmijając się z tempem utworu. Logikę tego zabiegu zdaje się jednak wyjaśniać ostatni kadr, w którym widzimy przysypiającą w łóżku Annie Lennox — całość możemy więc traktować jako projekcje sennych fantazji bohaterki wideoklipu.

Jeśli przyjmiemy taką interpretację, dostrzegalną dysonansowość w relacji obrazu i dźwięku będziemy mogli wytłumaczyć przez odwołanie się do odmiennych (względem świata realnego) zasad organizacji, porządku, dynamiki i logiki czasoprzestrzennej świata onirycznego<sup>49</sup>.

Obraz w wideoklipach, podobnie jak dźwięk, ma tendencję do otaczania i pochłaniania odbiorcy. Zarówno dźwięk, jak i obraz w przypadku muzycznych wideo mają charakter raczej procesowy i przejściowy niż statyczny, w dodatku ich granice są płynne oraz nieokreślone, nie zaś ściśle zdefiniowane. [...] Uważam, że w teledyskach wizja współpracuje z fonią poprzez adaptowanie fenomenologicznych właściwości dźwięku: te obrazy, podobnie jak dźwięk, otaczają nas, wysuwają się na pierwszy plan, by po chwili niknąć w tle. Płyną nieustającym strumieniem, a nawet rezonują z nami, naśladując konkretne cechy brzmieniowe<sup>50</sup>.

Każde z opisanych przez Vernallis w przywołanym cytacie zjawisk mogliśmy zaobserwować w analizowanych do tej pory klipach. Dźwięk, który komentuje obraz; obraz, który komentuje dźwięk; swoiste „dźwiękonaśladowcze” zachowa-

<sup>49</sup> E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 199–200.

<sup>50</sup> C. Vernallis, *op. cit.*, s. 177.

nia poszczególnych sekwencji obrazowych — przesywające dźwięki syntezatora, naśladowące ruch przejść pomiędzy kolejnymi kadrami — wizualne rymy, polegające na dopasowaniu obrazu do dźwięku (pejzaże migające zza pociągowego okna w *Star Guitar*), stukot perkusyjnej stopy wyzwany przez odbijającą się piłkę bądź uderzającą w stół pięść, taneczne kroki, podskoki, piruety i wymachy kończyn perfekcyjnie zgrane z muzycznym podkładem.

Wszystko to potwierdza tezę o zachodzącej w przypadku muzycznych wideoklipów syntezie sztuk, a w domyśle — poszczególnych warstw tychże, przede wszystkim warstwy słowno-muzycznej, muzycznej i obrazowej. Hendrykowski w *Semiotyce ruchomych obrazów* pisze o „równoprawności, współdziałaniu i współdopełnianiu się znaków wizualnych i znaków audialnych” w przekazie kinematograficznym i dodaje — jak gdyby rozwijając myśl Łotmana — „całość, o której tu mowa, nie jest prostą sumą użytych w danym przekazie elementów wizualnych i audialnych. Stanowi ona jakość komunikacyjną wyższego rzędu, będącą rezultatem zaawansowanej integracji semiotycznej obu rodzajów elementów”<sup>51</sup>. Proces regulujący w ten sposób mechanizm nadawczo-odbiorczy zwiemy „syndromem audiowizualnym”, a ten nastawiony jest na łączne wydobywanie znaczeń warstw wizualnej oraz dźwiękowej w przekazie kinematograficznym<sup>52</sup>. Połączenie różnokodowych elementów różnej proveniencji (audiofonicznej i wizualnej) w semantyczną strukturę wyższego rzędu powoduje, że nie występują one w przekazie z osobna, lecz działają na zasadach złożonej korelacji symultanicznie. W ten sposób poszerzeniu ulega repertuar operacji montażowych oraz aranżacji, instrumentacji i orkiestracji znaków audiowizualnych reprezentujących rozmaite subkody. To zaś dobitnie wpływa nie tylko na odbiorczą wrażliwość, lecz także na zakres audiowizualnych kompetencji i kondensacji audiowizualnego przekazu<sup>53</sup>.

Rzecz jasna nie we wszystkich wideoklipach zachodzi tak spektakularne i widowiskowe połączenie ruchomego obrazu i dźwięku. Istnieją miniatury, które jakby celowo starają się te relacje zakłócać, wprowadzając pewien dyskomfort w odbiorze<sup>54</sup>. To jednak tylko wyjątki potwierdzające regułę, że dobre połączenie obrazu i dźwięku jest — czasami dosłownie — na wagę złota, o czym Oskar Fis-

<sup>51</sup> M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 130–131.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 132.

<sup>54</sup> Vernallis jako przykłady takich teledysków podaje Wang Chung, *Everybody Have Fun Tonight* (reż. Godley & Crème, 1986); R. Kelly, *Down Low (Nobody Has To Know)* (reż. Hype Williams, 1995) oraz Sting, *If You Love Somebody Set Them Free* (reż. Godley & Crème, 1985). Od siebie dodałbym chociażby klip do utworu *Polsko* Krzysztofa Zalewskiego (reż. P. Dzienis, 2017), w którym widzimy Daniela Olbrychskiego recytującego tekst utworu, słyszymy natomiast oryginalną ścieżkę dźwiękową i Zalewskiego jako wokalistę — brak synchronizacji obrazu z dźwiękiem rzuca się w oczy, mimo iż wyraźnie był to efekt zamierzony. Zalewski „naprawił” jednak to, co część widzów uznała za niedogodność, publikując wkrótce wersję z Olbrychskim recytującym do instrumentalnego podkładu (klip opatrzono podtytułem *Daniel Olbrychski version*).



chinger wiedział już niemal 100 lat temu i o czym pamiętać powinni współcześni twórcy wideoklipów. Nie możemy wszak zapominać, że poza walorami estetycznymi i technicznymi rewelacjami, pozwalającymi na osiąganie efektownych rezultatów, a także emancypacji teledysku, jaka nastąpiła wskutek nieuniknionej migracji tej formy z telewizji do Internetu, wideoklipy w dalszym ciągu pozostają głównie reklamowym produktem komercyjnym. Ogromna konkurencyjność, dostępność do narzędzi i multimediiów pozwalających na tworzenie profesjonalnych klipów niemal każdemu, sprawiają, że coraz trudniej zaskoczyć odbiorcę, a nieustanne przyspieszanie świata wirtualnego i związana z tym nadreprezentacja treści powodują, że coraz trudniej też zatrzymać go na dłużej.

Analizowane przeze mnie relacje muzyki i ruchomego obrazu w muzycznych wideoklipach są zaledwie jedną z możliwych strategii komunikacyjnych, których jakościowe potraktowanie może skutkować zarówno sukcesem komercyjnym — czego dowodem są liczne nagrody, wyróżnienia i uznanie dla przywołanych we wcześniejszych akapitach klipów, zarówno ze strony krytyków, profesjonalistów, jak i odbiorców-amatorów — jak i dostrzeżeniem przez badaczy kultury popularnej. Multisensoryczna istota odbioru wideoklipów muzycznych, wynikająca z — podkreślanej przez Jarecką — wyjątkowości syntezy elementów i poziomów jego konstrukcji, domaga się kompleksowego, esemplastycznego<sup>55</sup> podejścia do badanej materii. Domaga się więc przyglądania się owej „bryle formnej” z wielu perspektyw, dostrzeżenia w niej „muzyki dla oczu” oraz „muzyki dla uszu”, a w idealnej konfiguracji — jakiej przykładem są omawiane w artykule klipy — muzyki jednocześnie dla oczu i uszu.

## Bibliografia

### Opracowania

- Antoszek A., *Pionierzy jammer culture: Avant-Pop*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 17, s. 162–163.  
Bateson G., *Umysł i przyroda: jedność konieczna*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.  
Brzostek D., *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

---

<sup>55</sup> Neologizm autorstwa Samuela Taylora Coleridge’a zastosowany do opisu wyobraźni jako „siły kształtującej” (zob. *idem, Biographia literaria*, przeł. B. Działożyński, Warszawa 2019) w przypadku badań wykorzystujących „zwrot słuchowy” rozumie się jako „demokratyzację zmysłów w poznaniu, rozumieniu i wyjaśnianiu zjawisk społeczno-kulturowych”, co wyjaśnia, że „to, co akustyczne i słuchowe, jest multimedialną hybrydą angażującą wizualną, tekstową, czuciową i sonoryczną percepcję, łącząc z sobą dotyk z językiem, kolory z uczuciami, dźwięki ze smakami” (T.Z. Michalak, *Introduction: The Auditory Turn-on*, [w:] *idem, The Megaphone of Destiny — Composition, Voice, and Multitude in the Auditory Avant-garde of the Twentieth Century: Gertrude Stein, Samuel Beckett, John Cage, and Frank Zappa*, Vancouver 2013, s. 2).

- Brzostek D., *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie „sound studies”*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5 (155), s. 13–27.
- Coleridge S.T., *Biographia literaria*, przeł. B. Działoszyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.
- Eco U., *Dziwny przypadek ulicy Servadoni*, [w:] *idem, Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarnewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 109–132.
- 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. Sławiński, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998.
- Helman A., *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1980, s. 7–20.
- Hendrykowski M., *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Jarecka U., *Świat wideoklipu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999.
- Księżyk R., *Wywracanie kultury. O dandysach, hipsterach i mutantach*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Marcovitz H., *The History of Music Videos*, Lucent Books, Gale 2012.
- Michalak T.Z., *Introduction: The Auditory Turn-on*, [w:] *idem, The Megaphone of Destiny — Composition, Voice, and Multitude in the Auditory Avant-garde of the Twentieth Century: Gertrude Stein, Samuel Beckett, John Cage, and Frank Zappa*, University of British Columbia, Vancouver 2013, s. 2–29.
- Miczka T., Helman A., *Słownik pojęć filmowych*, t. 9. *Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, red. T. Miczka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.
- Misiak T., *Konteksty i pytania badań nad dźwiękiem w kulturze współczesnej. Wprowadzenie*, „Audiosfera. Koncepcje — Badania — Praktyki” 2015, nr 1, s. 3–9.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhard, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Przylipek M., *Tam, gdzie rodzą się sny*, „Film na Świecie” 1990, nr 10, s. 3–12.
- Reynolds S., *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Wydawnictwo Kosmos, Warszawa 2018.
- Stanisz A., *Audioantropologia: praktykowanie dyscypliny poprzez dźwięk*, „Prace Etnograficzne” 42, 2014, z. 4, s. 305–318.
- Vernallis C., *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, Columbia University Press, New York 2004.
- Whitaker R., *The Language of Film*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1970.

## Filmografia

Reżyser teledysków: *Michel Gondry (The Work of Director: Michel Gondry)*, reż. M. Gondry, O. Gondry, L. Bangs, USA 2003.

## Źródła internetowe

- Breihan T., *Director’s Cut*. Wiley: “Numbers in Action”, 3.05.2011, <https://pitchfork.com/features/directors-cut/8515-directors-cut-wiley-numbers-in-action/>.
- CVM, *The Lumigraph*, <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/Lumigraph.htm>.

Fischinger O., *A Statement About Painting (1951)*, <http://www.oskarfischinger.org/Fisch1951Painting.htm>.

Holmes K., *Cyriak's Video For Bonobo's "Cirrus" Is A Cascading Visual Mantra*, 28.01.2013, <https://www.vice.com/en/article/d7xqmqz/cyriaks-video-for-bonobos-cirrus-is-a-cascading-visual-mantra>.

*Jonze Dominates Video Poll*, BBC News, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1951469.stm>.

Perry T., *Christopher Walken Dancing in Over 50 Movies All Perfectly Spliced Into a Single Music Video*, 29.06.2019, <https://www.good.is/articles/christopher-walken-dancing>.

*Spike Jonze on Directing Christopher Walken — Fatboy Slim — "Weapon of Choice"*, <https://www.youtube.com/watch?v=C8YZ9OLXu8Q>.

## What's On: About the Relationship Between Music and Moving Image in Music Videos

### Summary

The article discusses the relations between sound and moving image in music videos. The author, referring to the concepts of researchers such as Jurij Łotman, Carol Vernallis, Urszula Jarecka, Mirosław Przyłipiak, and others, draws attention to the special type of synthesis which occurs between sound and vision in music videos. Supporting his considerations with the analysis of representative video clips, the author proves that the mutual relation of sound and image is an important element of the narration present in music videos. Sound (in the form of a song) is the core element of music videos, but their polymedia nature allows to emphasize correlation and synthesis of individual layers comprising its structure. The higher-order communication quality created in this way results from the integration of semantically different-code elements, which can be seen in the analytical part.



# Artykuły recenzyjne



**Dagmara Tomczyk**

ORCID: 0000-0003-2017-3956

Uniwersytet Wrocławski

## Poszerzanie pola i nowe wyzwania

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.28.16>

Recenzja: Elżbieta Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w Internecie*, Universitas, Kraków 2020, ss. 420.

**Słowa kluczowe:** historia literatury, Internet, literatura elektroniczna, literatura polska, pole literackie

**Keywords:** history of literature, the Internet, digital literature, Polish literature, literary field

Czy w dobie Internetu literatura rzeczywiście traci rangę i znaczenie? W książce *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie* Elżbieta Winiecka przygląda się związkom między literaturą a światem cyfrowym, by wskazać, że zachodzące obecnie rozmaite przemiany nie zawsze należy wartościować negatywnie. Jak jednak podkreśla, aby dostrzec korzystny wpływ nowych technologii na rozwój literatury i sztuki, konieczne jest porzucenie zawężonej, tekstocentrycznej definicji literackości, gdyż ma ona dziś ograniczony potencjał poznawczy<sup>1</sup>.

Głównym przedmiotem zainteresowania badaczki jest literatura elektroniczna, której, jak mówi, nie sposób rozpatrywać przez pryzmat pola literackiego rozumianego za Pierre'em Bourdieu jako autonomiczne — teksty cyfrowe należą bowiem do różnych pól jednocześnie<sup>2</sup>. Mimo to Winiecka odwołuje się w swojej

---

<sup>1</sup> Słabnące zainteresowanie czytelnictwem literatury nieraz utożsamia się z rozwojem nowych technologii. Badacze zainteresowani humanistyką cyfrową niejednokrotnie podkreślali jednak, że tego rodzaju twierdzenia są w dużej mierze nieuzasadnione. Zob. np. polemikę Scotta Rettberga z tezami przedstawionymi w głośnych raportach *Reading at risk* (Czytanie zagrożone) i *To read or not to read* (Czytać albo nie czytać), opublikowanych przez amerykańską agencję rządową National Endowment for the Arts (NEA); *idem*, *Budowanie wspólnoty wokół literatury elektronicznej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 135–155.

<sup>2</sup> Autorka używa synonimicznie określeń: literatura elektroniczna, cyfrowa, digitalna czy e-literatura.

rozprawie do teorii francuskiego badacza, podkreślając, że do pewnego stopnia można ją uznać za przydatną również w studiach nad tekstami digitalnymi:

Bardziej aniżeli zachowanie autonomii tego pola interesuje mnie jego interferencja z polem mediów, polem artystycznym, ale też polem nauki i technologii. Utwory powstające na przecięciu tych obszarów, choć osłabiają tożsamość i autonomię pola literatury, otwierają zarazem nowe możliwości rozwoju zjawisk o genezie literackiej.

Jeśli zatem odwołuję się do socjologicznej formuły pól Pierre’a Bourdieu, to dlatego, że — mimo wszystkich zastrzeżeń — pozwala ona obrazowo i sugestywnie zaprezentować status interesujących mnie zjawisk. Badanie przedmiotów kulturowych, zwłaszcza tak złożonych i transgresyjnych jak literatura i sztuka digitalna, powinno się odbywać z uwzględnieniem nie tylko jednego pola, do którego bywają przypisane, lecz także jego relacji z innymi polami; ze złożonym kontekstem kulturowym, społecznym i ekonomicznym<sup>3</sup>.

Winiecka wskazuje, dlaczego i na jakich zasadach teksty digitalne, a więc funkcjonujące jedynie w medium cyfrowym, można uznać za literackie. Odwołuje się w tym celu nie tylko do szerokiej (choć niezwiązanej wprost z nowymi technologiami) definicji literackości sformułowanej przez Edwarda Balcerzana, ale również do interesującej koncepcji Sandy’ego Baldwina<sup>4</sup>. Dla amerykańskiego badacza literackość ma bowiem charakter jedynie wyobrażeniowy i stanowi istotę komunikacji w Internecie. Takie ujęcie jest bliskie samej Winieckiej, ponieważ, jak mówi, jest ono alternatywą spojrzenia *stricte* naukowego. W *Poszerzaniu pola...* wyraźnie zaznacza się więc sceptycyzm wobec wąskich definicji oraz jasno wytyczonych granic przedmiotu badań.

Mówiąc o możliwych sposobach odbioru cyfrowych dzieł czy oddziaływaniu technologii na literaturę, Winiecka w dużym stopniu nawiązuje też do koncepcji takich badaczy, jak Espen J. Aarseth, Piotr Marecki czy Urszula Pawlicka. Przy tym podkreśla ona, że skoro e-dzieła są przykładami „struktur w ruchu” (charakteryzują je przypadek i procesualność), to podczas ich badania/czytania najistotniejsze okazują się skutki wykorzystania medium cyfrowego, status ontologiczny dzieła oraz przebieg lektury (dokonywane wybory, własne wyobrażenia itd.). Zdaniem autorki:

Sam artefakt (struktura i wypełniająca ją materia semiotyczna) pozostaje nie-obecny, niepochwytny, co znaczy, że zamiast poetyki mielibyśmy co najwyżej do czynienia ze swoistą metapoetyką, problematyzującą nieustannie przedmiot swoich badań oraz pozycję wobec niego badacza<sup>5</sup>.

Winiecka zarysowuje też typologię modeli autorstwa dzieł związanych z medium cyfrowym, by ostatecznie wskazać, że — w zależności od zajętej przez autora pozycji — czytelnik może mieć poczucie wpływu na przebieg lektury

<sup>3</sup> E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w Internecie*, Kraków 2020, s. 10.

<sup>4</sup> Zob. E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013; S. Baldwin, *The Internet Unconscious: On the Subject of Electronic Literature*, New York 2015.

<sup>5</sup> E. Winiecka, *op. cit.*, s. 91.



e-tekstu albo przeciwnie — może odczuwać, że jego doświadczenie jest całkowicie zależne od komputera. Między innymi w tym kontekście naukowczynie rozważa twórczość Zenona Fajfera, Urszuli Pawlickiej i Łukasza Podgórnego czy Romana Bromboszcza.

Badaczka podejmuje również próbę sformułowania konkretnych postulatów — jej zdaniem dokonujący się obecnie proces poszerzania pola literackiego powinien skłonić literaturoznawców i krytyków (ale też czytelników nieprofesjonalnych) do poszerzania wiedzy i kompetencji, aby sprawniej niż dotychczas poruszać się w sferze technokultury oraz dostrzegać informatyczne, niewidoczne gołym okiem podstawy nowych form komunikacji. Coraz większe zainteresowanie powinny zatem budzić nie tylko specyfika najnowszych technologii oraz jej wpływ na różne sfery życia, lecz także zagadnienia z dziedziny informatyki (na przykład języki programowania). Nie chodziłoby tu jednak o całkowite porzucenie dotychczasowych umiejętności i narzędzi badawczych, ale raczej o ich (nieraz gruntowne) zrewidowanie czy rozwinięcie.

Autorka *Poszerzania pola...* łączy teoretyczny namysł nad granicami literatury i konsekwencjami rozwoju technologicznego z interpretacjami czy krytycznymi omówieniami konkretnych tekstów/projektów digitalnych (lub też zwyczajnie w jakiś sposób związanych z cyfrowym światem). Podjęła też próbę wskazania fundamentalnych różnic między literaturą drukowaną a digitalną oraz ciągłości między nimi. Na uwagę zasługuje w tym wypadku choćby namysł nad awangardowością i statusem twórcy w sferze Internetu. Zaproponowana przez Winiecką typologia modeli autorstwa w sieci (co istotne, osadzona w polskim kontekście) pokazuje zarówno trwałość tradycyjnych wzorców komunikacji nadawczo-odbiorczej (często kwestionowanych tylko pozornie), jak i próby ich twórczego przekształcenia. Jednocześnie w całej rozprawie niezwykle ważny okazuje się kontekst społeczno-polityczny. Badaczka podkreśla związki między sztuką i literaturą digitalną a współczesnymi problemami, zwracając szczególną uwagę na dokonującą się obecnie przemianę kultury 2.0 (opartej na *Creative Commons*) w 3.0. Coraz powszechniejszy staje się bowiem pogląd, że rozwojowi technologii powinny towarzyszyć działania mające na celu troskę o bezpieczeństwo i prywatność użytkowników — a tego rodzaju przedsięwzięcia muszą się oczywiście wiązać z jakąś formą monitorowania treści, które ukazują się w sieci. Zdaniem autorki konsekwencją szybko zachodzących zmian w sferze Internetu jest to, że e-literatura często okazuje się tworem efemerycznym — tym samym, wbrew temu, co zwykło się twierdzić, nie stanowi ona zagrożenia dla literatury w ogóle. Wręcz przeciwnie: „Technologia cyfrowa nie zubaża znaczeń tekstu artystycznego, lecz zmienia jego charakter, poszerzając i modyfikując cechy, które można identyfikować jako literackie”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 7.

Książka jest zatem kolejnym głosem w toczącej się od dawna debacie nad postępowaniem, sztuką zaangażowaną i funkcjonowaniem tekstów literackich w przestrzeni społecznej. Badania Winięckiej wzbogacają jednak tę dyskusję o głębszy namysł nad związkami między polską literaturą, czy życiem literackim, a światem cyfrowym oraz nad konsekwencjami istnienia tychże związków<sup>7</sup>. Początkowo może jednak zaskakiwać dobór niektórych omawianych w publikacji utworów. Jeden z rozdziałów poświęcony jest temu, jak rewolucja cyfrowa i powiązany z nią rozwój kultury masowej oraz popularnej wpłynęły na twórczość najmłodszych polskich poetek — Winięcka przygląda się zatem tekstom takich autorek, jak na przykład Kira Pietrek czy Dominika Dymińska<sup>8</sup>. Rozdział ten — podobnie jak kolejny, dotyczący w całości poezji Anety Kamińskiej — jest jednak przykładem udanej próby osadzenia współczesnej polskiej literatury w kontekście specyfiki medium cyfrowego, internetu czy mediów społecznościowych. Literatura elektroniczna należy w Polsce do rzadkości, toteż nie dziwi, iż Winięcka sięga z reguły po takie teksty, które nie są *stricto* cyfrowe, lecz zostały przeniesione do cyfrowego medium (jak na przykład wiersze Kamińskiej) i/lub pod względem tematycznym dotyczą zmian cywilizacyjnych wywołanych rozwojem technologii<sup>9</sup>.

Ponadto interesującą kontynuację refleksji nad literackością daje rozdział czwarty, w którym autorka pokrótce przywołuje historię polskich literackich poszukiwań cyberawangardy. Ważne okazuje się tu rozróżnienie literatury cybernetycznej (zasadniczo drukowanej, choć czasem występującej też w wersji zdigitalizowanej) i literatury elektronicznej (ściśle związanej ze środowiskiem cyfrowym)<sup>10</sup>. Wskazując na prawdziwie rewolucyjny potencjał tej drugiej, Winięcka dowodzi, że nowatorstwo wiąże się tu właśnie z rozmytymi granicami literackości. Nośnik staje się niezbywalną częścią dzieła, a pozbawiony materialności e-tekst zmusza do interaktywności. Odbiorca traci zatem możliwość odwołania się wyłącznie do tradycji i zastanych konwencji oraz reguł interpretacji, które w wypadku obcowania z utworem drukowanym są jedynym i natychmiastowym, niemal intuicyjnym, kontekstem.

<sup>7</sup> Winięcka rozwija niektóre z zagadnień, które pojawiły się na przykład w książce *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. A. Werner, T. Żukowski, Warszawa 2013.

<sup>8</sup> Zob. K. Pietrek, *Język korzyści*, Poznań 2010; *eadem*, Poznań 2013; D. Dymińska, *Danke, czyli nigdy więcej*, Warszawa 2016.

<sup>9</sup> Warto wspomnieć, że pewien wgląd w specyfikę literatury digitalnej daje opublikowany w Internecie darmowy zbiór tomów *Electronic Literature Collection*, w których znalazły się przykładowe e-utwory — w 2006 roku opublikowano pierwszy, wówczas przełomowy, wolumin, kolejne natomiast w latach 2011 i 2016. Zob. *Electronic Literature Collection*, vol. 1–3, red. K.N. Hayles *et al.*, <https://collection.eliterature.org/> (dostęp: 10.03.2021). O tym projekcie przypomina też Winięcka.

<sup>10</sup> Autorka już we *Wstępie* zaznacza, że pojęcie „liternetu”, ukute przez Piotra Mareckiego, jest według niej nieprecyzyjne: „Sugeruje wszak niesłusznie, że nowe formy literackie mogą powstawać wyłącznie za sprawą, pośrednictwem i w środowisku internetu. Dlatego wybieram nazwę »literatura elektroniczna«” — E. Winięcka, *op. cit.*, s. 23.

*Poszerzanie pola...* nie jest książką całkowicie nowatorską. Sama Winiecka powołuje się zresztą na liczne prace, w których, w mniejszym lub większym stopniu, poruszone zostały podobne kwestie<sup>11</sup>. Autorce udało się jednak dokonać interesującej syntezy przemian, jakie zaszły dotąd w polskiej literaturze pod wpływem rozwoju cyfrowego świata. Pozycja ta z pewnością może zatem być dobrym wprowadzeniem do problematyki poszerzonego w wyniku rozwoju technologicznego pola. Być może na największą uwagę zasługują jednak pobudzające do dyskusji tezy i postulaty dotyczące odbioru e-literatury — potrzeba rewizji zarówno własnych postaw, jak i wykorzystywanych narzędzi badawczych czy konieczność uczenia się języków programowania (i aplikowania tych umiejętności na gruncie literaturoznawstwa)<sup>12</sup>. Warto też zauważyć, że mówiąc o wyzwaniach stojących przed literaturoznawstwem i krytyką literacką w związku z rozwojem e-literatury, Winiecka dotyka w zasadzie zagadnienia kanonu. Badaczka często wskazuje na opór i/lub lekceważące nastawienie badaczy i krytyków wobec twórczości związanej w jakiś sposób z medium cyfrowym — twórczości często postrzeganej jako gorsza, pozbawiona wartości artystycznych i estetycznych<sup>13</sup>. Zagadnienie to można by więc do pewnego stopnia rozpatrywać w kontekście dyskusji nad rolą i wartościami przypisywanymi sztuce popularnej — tym bardziej że szeroko rozumiana popkultura pozostaje stałym punktem odniesienia w omawianej książce.

<sup>11</sup> Jednocześnie autorka pomija niektóre istotne pozycje (na przykład książkę Grzegorza Grochowskiego *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza* z 2000 roku). Ponadto w zestawieniu bibliograficznym brakuje podziałów tematycznych.

<sup>12</sup> Zagadnienia, które porusza w swojej książce Winiecka, pojawiają się w literaturoznawstwie coraz częściej. Warto może przywołać tu słowa Barbary Kaszowskiej-Wandor, według której: „By rozpoznać rzeczywistą nowość pewnych zjawisk, ale też nie proklamować rewolucji tam, gdzie ona po prostu nie nastąpiła, konieczna jest perspektywa nieco szersza niż wąsko zdefiniowane i zaborczo ogrodzone poletko badawcze. Niezbędne jest oczywiście poznanie nowych narzędzi, jak choćby — to kwestia podstawowa — języki programowania, ale rudymentarna jest również znajomość narzędzi dawnych” — *eadem*, *Res publica (post)litteraria. Od poetyki wspólnoty do postliteratury*, Kraków 2020, s. 270–271.

<sup>13</sup> W książce nie znajdziemy jednak wielu konkretnych egzemplifikacji takiego podejścia. Autorka poświęca więcej miejsca jedynie dyskusji, jaka wywiązała się między młodymi krytykami literackimi: Konradem Janczurem i Zofią Król. Winiecka wskazuje, że tekst Janczury był znamiennej, prześmiewczą reakcją na szkic poświęcony nowym gatunkom literackim rozwijającym się na Facebooku, autorstwa Król. Zob. *eadem*, *Co słycać?*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7299-co-slychac.html> (dostęp: 10.03.2021); *idem*, *Trendy srendy (4): Witamy w dwutygodniku*, <http://archiwum.ha.art.pl/projekty/felietony/5198-trendy-srendy-4-witamy-w-dwutygodniku.html> (dostęp: 10.03.2021).

## Bibliografia

### Teksty

- Dymińska D., *Danke, czyli nigdy więcej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.  
 Pietrek K., *Język korzyści*, WBPiCAK, Poznań 2010.  
 Pietrek K., *Statystyki*, WBPiCAK, Poznań 2013.

### Opracowania

- Balcerzan E., *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2013.  
 Baldwin S., *The Internet Unconscious: On the Subject of Electronic Literature*, Bloomsbury, New York 2015.  
 Kaszowska-Wandor B., Res publica (post)litteraria. *Od poetyki wspólnoty do postlitteratury*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020.  
*Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. A. Werner, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.  
 Rettberg S., *Budowanie wspólnoty wokół literatury elektronicznej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 135–155.  
 Winiecka E., *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Universitas, Kraków 2020.

### Źródła internetowe

- Electronic Literature Collection*, vol. 1–3, red. K.N. Hayles, S. Rettberg, N. Montfort, S. Strickland, 2006, <https://collection.eliterature.org>.  
 Janczura K., *Trendy srendy (4): Witamy w dwutygodniku*, <http://archiwum.ha.art.pl/projekty/felietony/5198-trendy-srendy-4-witamy-w-dwutygodniku.html>.  
 Król Z., *Co slychać?*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7299-co-slychac.html>.

## Broadening the Field and New Challenges

### Summary

This article discusses the main theses formulated in *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie* written by Elżbieta Winiecka. The author of this monograph has noteworthy analysed relations between literature and the digital world. Important research context here is the notion of literariness and the concept of literary field. The scholar also combines theoretical reflection on the boundaries of literature and the consequences of technological development with critical interpretations of specific texts or projects. The great value of this book is the fact that the author places the reflection regarding digital e-literature in the context of Polish literature and culture. Furthermore, Winiecka emphasises the links between art and contemporary social and political problems. Thus, the researcher takes part in the debate on socially engaged art and the functioning of literary texts in the social space.

**Alicja Bemben**

ORCID: 0000-0002-7342-7748

University of Silesia in Katowice

## **The Futures that We Wanted, the Futures that We Dreaded**

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.28.17>

Review: Peter J. Bowler, *A History of the Future: Prophets of Progress from H.G. Wells to Isaac Asimov*, Cambridge-New York 2017, eBook.

**Słowa kluczowe:** historia, kultura, postęp, przyszłość, technologia

**Keywords:** history, culture, progress, future, technology

Whether we are at the age of five or fifty-five, we have no choice but to think about our future. This is so not so much due to the dramatic choices we face — between strawberry and chocolate ice-cream or between red and white wine — as to the fact that the parietal lobe and the cerebellum of our brains force us to anticipate, predict, and imagine what is to come. However, as Peter J. Bowler's *A History of the Future: Prophets of Progress from H.G. Wells to Isaac Asimov* shows us more than explicitly, thinking about what is to come is an activity also pursued by those earnestly and professionally interested in the future and the shapes it could take. Already from the title — or rather the subtitle — of his text, we might surmise that the book outlines a history of conceptualisations of the future which emerged between the late 19th century and the 1960s in the English-speaking countries. And, to a large extent, this is what the text covers. On its pages, numerous visions of progress are delineated or mentioned and, even if the book goes beyond the adopted frame of reference every now and then, this is to its advantage. Bowler's gesture shows how important and across-the-board future-oriented thinking is.

*A History of the Future* opens with a preface and an introduction in which the author clarifies the groundwork of his text. In these, we are informed that

his intention is to delve into a selection of popular science and science fiction works — including those propagated by newspapers, radio, film, and television — from roughly between 1900 and 1965<sup>1</sup> in order to show the dynamics between various conceptualisations of the future proposed by both optimistic technophiles and pessimistic critics of the inventions appearing during the time. Going beyond the necessary explanatory part, Bowler also further expounds on the assumptions to which he anchors his work. Since, in certain cases, this gesture invites the reader to consider a number of questions troubling theoreticians of both the sciences and the humanities for decades or centuries, I would like to refer to those remarks which seem most inspiring.

One of Bowler's more brilliant comments points to our assumption that, by and large, progress *ought* to happen. When one stops at this thought and starts pondering it, the thus-far very obvious purpose of the sciences and the humanities might become much less so. If, as *A History of the Future* seems to suggest, new inventions alleviate old problems but generate new ones, the question this text pushes us to consider is whether we really progress or merely shift between different types of difficulties. And if we rid the sciences and the humanities of progress as their supreme objective, what idea could be endowed with this function? Although Bowler's book does not propose any solution to the problem — it merely pushes the reader to notice it — the idea of sustainable development might be one worth considering.

The author also draws our attention to the highly problematic question regarding the effects of choosing one's source material. Employing the "knowing just a part of the elephant" metaphor, Bowler substantiates the idea that teaching the culture of a given country solely via the lens of literature generates its fragmentary view. If, as he aptly notes, we understand the culture of the 1930s–1950s' America and Britain via the novels of the time — e.g., those written by Huxley or Orwell — we end up with the impression that it was highly pessimistic and that it saw technology as a tool which would bring upon the end of humanity. But, if we also look at this culture along the lines proposed by contemporary scientists, popular science and hard science fiction writers, Marxists, some liberal religious thinkers, and humanists, the picture becomes much more optimism-tainted and variegated, and hence, reflects the reality much more accurately. That the author emphasises combining various perspectives is, most likely, a well-thought gesture to draw on the idea of interdisciplinarity. However, that he puts this idea into practice in the following chapters is perhaps one of the most valuable assets of the book. Bowler not only criticises fragmentary understanding and proposes a different view on the matter, but also gives us examples of how such a multipla-

---

<sup>1</sup> Bowler treats his temporal, spatial, etc., frameworks very flexibly. Noticing that, one can avoid the confusion caused by his slightly different formulations of essentially the same ideas as they recur in the book.

nar understanding might be enhanced — each chapter that follows is a multiplanar analysis of particular conceptualisations of the future.

Furthermore, Bowler proposes a very interesting discussion on how — depending on whether it is concatenated with the category of certainty or plausibility — our understanding of particular concepts varies and entails different inferences. Should we wish to see the progress-oriented dreams and predictions of the writers he talks about in terms of certainty or lack thereof, many cognitively productive concepts these writers proposed might be discarded on the grounds of their failure to translate into reality. Treating these concepts as plausibilities saves them from the lot of mere figments of imagination and might serve as an argument in favour of their analysis as vital elements of our socio-intellectual milieu. That is why, although Bowler's discussion has progress as its cynosure — as depicted in the texts the author refers to — I believe it to be of pertinence to wider debates on the key notions with which to understand the real.<sup>2</sup> Also of a wider application are his remarks that the science fiction writings of the time allow us to understand “the attitudes, beliefs and expectations of a generation that was getting used to the idea that the future would not merely repeat the past” and “what some ordinary readers were prepared to accept as plausible visions of a future world.”<sup>3</sup>

Having provided the methodological grounds for his work in the introductory chapter, Bowler segues into delineating the context in which his further musings are embedded. In the second chapter, entitled “The Prophets: Their Background and Ambitions,” he depicts the socio-intellectual milieu he investigates. The amplex of information goes beyond what might be expected and, every now and then, the text pleasantly surprises the reader with tidbits such as that John Campbell received a visit from the FBI because, according to the bureau, a story by Cleve Cartmill which he had published “revealed” details of the Manhattan Project.<sup>4</sup>

When taken together, the discussed sections are possibly the most rewarding ones in the book. This results from the fact that, from the third chapter onwards, Bowler's work becomes problematic. Although the author declares that Chapters Three to Eleven are devoted to discussing thematically grouped visions of progress, as they appear in selected works of popular science and science fiction, his execution of the intention offers concurrently illumination and confusion. On the one hand, Bowler does arrange the presented knowledge thematically. The subsequent chapters focus on how the selected 1900–1965 authors imagined or predicted the following ideas: how and where we will live; how our communication, computing, and (land, air, and space) transportation will look like; how

---

<sup>2</sup> Cf. R. Schmidt-Scheele, *The Plausibility of Future Scenarios: Conceptualising an Unexplored Criterion in Scenario Planning*, Bielefeld 2020.

<sup>3</sup> P.J. Bowler, “Introduction”, [in:] idem, *A History of the Future: Prophets of Progress from H.G. Wells to Isaac Asimov*, Cambridge-New York 2017, eBook.

<sup>4</sup> P.J. Bowler, “The Prophets: Their Background and Ambitions”, [in:] idem, *A History of the Future*.

our military, energetic, and environmental issues will develop; and, finally, what will become of human nature. The chapter titles reflect their content and even go beyond what is expected. For instance, in his discussion of the affinities between new biology and various ideas of progress — in the chapter entitled “Human Nature” — Bowler also references French/Russian takes on the topic. A similar effort of his can be found in other sections of the work and, when coupled with occasional philosophical, political, etc., comments, it is highly suggestive of the informativeness and insight of *A History of the Future*.<sup>5</sup>

On the other hand, however many captivating thoughts the book puts forward, their delivery tends to be confusing. First of all, the general impression it gives is that, in lieu of descriptions and analyses of the dynamics between various conceptions of progress or, at least, clear-cut juxtapositions of how such conceptions *function* in selected works of science, popular science, science fiction, etc., we read by and large a history of inventions regarding selected aspects of human life interspersed with lists and/or short descriptions of how a given entity was depicted in various texts. To give an example, a student delving into the book would encounter the surname of Wells and the titles of some of his books many a time. Much as the reader would learn that Wells wrote and opined in certain texts about particular inventions of his time and of the future, no more tangible knowledge of Wells’ texts is offered. Unfortunately, the realisation of the author’s wish to provide an overview of how selected ideas about progress are reflected in various types of texts is much closer to an encyclopaedic collection of loglines regarding the books, films, etc., which covers chosen aspects of the technological progress circa 1900–1965. This makes the work chaotic. Even if the materials on which the book focuses are organised chronologically and thematically, their discussion seems to be stochastic. We can only guess that the themes, writers, and works to which Bowler refers have been chosen due to their general importance, but the reader would definitely benefit from being informed about the rationale behind the author’s choices and what makes them consistent.

Secondly, even if the analytic chapters have their separate topics, the use of the same examples to substantiate various points might leave the reader puzzled. Not only is there no need on the part of the author to repeat his examples, but also this gesture is incompatible with his preliminary declarations at least for two reasons. If the author asserts that the intention behind his text is to avoid presenting a fragmentary view of the 1900–1965 American and British culture, clinging to some examples works against the assertion. Moreover, Bowler does not take into account a substantial source which is of direct pertinence to the ideas he discusses. The source in question are the comic books produced by Marvel (originally Timely Comics) and DC Comics (originally National Allied Publications). Since these texts are evidently focused on technological progress, their

---

<sup>5</sup> P.J. Bowler, Chapters 3–11, [in:] idem, *A History of the Future*.



popularity kept increasing since their inception in the 1940s and, nowadays, it is next to impossible for a person in touch with contemporary culture to be unaware of the Marvel movies phenomenon, Bowler's omission of these comic books remains bewildering.

Taking the above into consideration — as well as the fact that the epilogue included in *A History of the Future* usefully summaries the main ideas put forward in the analytic chapters<sup>6</sup> — one will, possibly, remain of two minds as far as Bowler's text is concerned. Therefore, further suggestion seems appropriate in this case. Much as the reviewed work poses some problems, its value could be seen more clearly when taking into consideration the contexts in which it might be used. First, it might serve as a reference in the courses and research projects devoted to the history of inventions, be it general introduction courses or dissertation projects that demand both general information about the inventions created in the period covered by Bowler's work and detailed data about the — broadly defined — literature on a given invention.

Second, students of interdisciplinary seminars and researchers concerned with the affinities between the sciences and their cultural context as well as between particular inventions and their cultural reverberations are also a group which will find *A History of the Future* valuable. The subchapters of the analytic sections make useful models for case studies of a chosen invention and its perception. Altogether, despite certain lapses, the book is worth reading — it could either allow one to verify or grasp the idea of the technological progress between 1900 and 1965, or become a guide for further research on the topic it covers.

## Bibliography

- Bowler P.J., *A History of the Future: Prophets of Progress from H.G. Wells to Isaac Asimov*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2017, eBook.  
Schmidt-Scheele R., *The Plausibility of Future Scenarios: Conceptualising an Unexplored Criterion in Scenario Planning*, Transcript Verlag, Bielefeld 2020.

## The Futures that We Wanted, the Futures that We Dreaded

### Summary

The article is a review of Peter J. Bowler's *A History of the Future: Prophets of Progress from H.G. Wells to Isaac Asimov*. The book presents the history of chosen inventions — and their pessimistic and/or optimistic presentations in various 1900–1965 media — which were to contribute to the progress of British and American culture of the time. Working with a panoply of sources, i.a.,

---

<sup>6</sup> P.J. Bowler, "Epilogue", [in:] idem, *A History of the Future*.

selected works of science fiction and popular science, Bowler strives to discuss how particular inventions were enthusiastically and/or fearfully embraced and shaped the future of British and American society.

**Eliasz Chmiel**

ORCID: 0000-0002-5957-2527

Uniwersytet Wrocławski

***Cordel* — brazylijska literatura „sznurkowa”.  
Zastosowanie dydaktyczne**

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.28.18>

Recenzja: Gilles Villeneuve Souza Nascimento, *Letramento literário e cordel: o ensino de literatura por um novo olhar*, Appris, Kurytyba 2020, ss. 205.

**Słowa kluczowe:** alfabetyzm literacki, Brazylia, *cordel*, *folheto*, literatura sznurkowa, Nordeste

**Keywords:** literary literacy, Brazil, *cordel*, *folheto*, string literature, Nordeste

Mając na względzie zdiagnozowany przez Neidę Luzię de Rezende<sup>1</sup> kryzys czytelnictwa i nauczania literatury w Brazylii, Gilles Villeneuve Souza Nascimento w *Letramento literário e cordel: o ensino de literatura por um novo olhar* (Alfabetyzm literacki a brazylijski *cordel*: nauczanie literatury z nowej perspektywy) proponuje przeciwstawienie się temu problemowi poprzez wprowadzenie do scenariuszy lekcji języka portugalskiego brazylijskiej literatury „sznurkowej”.

W celu zaprezentowania swojej „nowej perspektywy” w pierwszym i drugim rozdziale wspomnianego opracowania autor opisuje ów kryzys oraz wchodzi w dialog z rozważaniami teoretycznymi między innymi Reginy Zilberman, Ângeli Kleiman, Rilda Cossona, Any Cristiny Marinho i Hêldera Pinheiro na temat kształcenia czytelnika, alfabetyzmu, alfabetyzmu literackiego, a także wykorzystania literatury „sznurkowej” w nauczaniu<sup>2</sup>. W trzecim rozdziale z kolei zdaje on

<sup>1</sup> N.L. de Rezende, *Apresentação ao leitor brasileiro*, [w:] *Leitura subjetiva e ensino de literatura*, red. N.L. de Rezende, A. Rouxel, G. Langlade, São Paulo 2013, s. 12–16.

<sup>2</sup> Zob. R. Zilberman, *A leitura e o ensino da literatura*, São Paulo 1991; Â. Kleiman, *Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita*, Campinas 1995; R. Cosson, *Letramento literário: teoria e prática*, São Paulo 2014; A.C. Marinho, H. Pinheiro, *O cordel no cotidiano escolar*, São Paulo 2012.

sprawozdanie z przeprowadzonych przez siebie warsztatów szkolnych, mających na celu praktyczną weryfikację stosowności jego propozycji.

Warto w tym miejscu zwrócić szczególną uwagę na podrozdział 2.5, który może okazać się nadzwyczaj interesujący dla polskiego czytelnika, ze względu na to, iż opisano w nim historię oraz specyfikę — przeoczonej niemalże całkowicie przez badania opublikowane w języku polskim<sup>3</sup> — brazylijskiej literatury „sznurkowej”. W podrozdziale tym dowiadujemy się, że mianem *cordel* (dosłownie ‘sznurek’) określano niegdyś sprzedawane na jarmarkach oraz targowiskach interioru północno-wschodniej Brazylii, rozwieszane na sznurkach broszury z lirycznymi narracjami autorstwa ludowych poetów (ich najbardziej prominentnym przedstawicielem był Leandro Gomes de Barros). Obecnie można je znaleźć także w innych częściach kraju (głównie z powodu masowych migracji spowodowanych katastrofalnymi suszami), niekoniecznie umieszczone na sznurku (występują też w wersji elektronicznej).

Choć przeważają w nich tematy związane z rzeczywistością regionu Nordeste (północnego wschodu), cechuje je dowolność tematyczna, dzięki której ich czytelnicy mogą poznać na przykład historie znanych artystów i polityków, dzieła zaliczane do kanonu literatury brazylijskiej i światowej w o wiele bardziej przystępnej wersji, lepiej zrozumieć lokalne problemy społeczne, ale także przenieść się w miejsca wyobrażone lub uprzyjemnić sobie czas, śledząc komiczne perypetie przebiegłych figlarzy.

Mimo że ich geneza nie została precyzyjnie ustalona, podejrzewa się, że wywodzą się z tradycji iberyjskich podań ustnych. Wiadomo jednak, że na początku XX wieku literatura „sznurkowa” była dla niezamożnych *nordestinos* jednym z głównych źródeł nie tylko rozrywki, ale też informacji. Choć w latach sześćdziesiątych — przez wzgląd na rozpowszechnienie się radia i telewizji — straciła ona na znaczeniu, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych została uznana przez brazylijskich badaczy za zasadniczy element kultury narodowej, w związku z czym zyskała zainteresowanie bardziej uprzywilejowanych warstw społecznych. Współcześnie *cordel* (lub *folheto*, ‘broszura’) nadal jest — choć w mniejszym stopniu niż przedtem — źródłem rozrywki oraz wiedzy i cieszy się statusem literatury wyjątkowej, atrakcyjnej.

Cechy, które zdaniem Villeneuve’a Souzy Nascimento przemawiają za wykorzystaniem literatury „sznurkowej” w nauczaniu, to przede wszystkim jej przystępność, język zbliżony do mówionego, zwięzłość, humorystyczny ton, ludyczność, muzyczność, bogata tematyka, informatywność, dostępność rynkowa (szczególnie ważna w kontekście kraju z deficytową liczbą bibliotek) oraz oryginalna oprawa graficzna w postaci drzeworytów będących już niejako znakiem rozpoznawczym Nordeste. Wyróżnienie tych konkretnych właściwości

<sup>3</sup> Na temat brazylijskiej literatury sznurkowej napisano po angielsku na przykład w C. Slater, *Stories on a String: The Brazilian Literatura de Cordel*, Berkeley 1982.



Ilustracje 1–2. Przykładowe egzemplarze literatury „sznurkowej”



Ilustracja 3. Prywatna kolekcja autora artykułu; fot. Ełiasz Chmiel

było skutkiem przyjęcia przez autora założeń Rolanda Barthes'a dotyczących kategorii „przyjemności” i „rozkoszy”<sup>4</sup> oraz ustaleń teorii recepcji dzieła literackiego uprzywilejowujących rolę odbiorcy tekstu. Zdaniem Villeneuve'a Souzy Nascimento głównym zadaniem nauczycieli języka portugalskiego podczas pracy z lekturą nie powinno być wskazanie młodemu czytelnikowi „właściwego” znaczenia tekstu, lecz pośredniczenie w procesie czytania w taki sposób, aby uczeń, nadając tekstowi własne rozumienie, samodzielnie dostrzegł w literaturze cenne źródło wiedzy i rozrywki.

Mimo skrupulatnie i klarownie opracowanej części teoretycznej zawierającej obszerny przegląd literatury przedmiotu największy atut *Letramento literário e cordel*... tkwi w części praktycznej książki. To w niej uwidocznia się wieloletnie doświadczenie badacza w nauczaniu literatury w szkole. Opisując proces przygotowywania warsztatów oraz ich przebieg, udziela bowiem wielu użytecznych — zarówno dla badaczy, jak i nauczycieli — wskazówek, proponuje konkretne rozwiązania potencjalnych problemów oraz prezentuje cenne spostrzeżenia na temat możliwości usprawnień procesu nauczania. Propozycje autora są przy tym należycie wyważone: będąc świadomy trudności i przeszkód, z którymi zmagają się na co dzień nauczyciele (zwłaszcza w szkołach publicznych), uwzględnia on

<sup>4</sup> Zob. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.

osiągalność ich realizacji, a także — w celu uniknięcia nieporozumień związanych z kwestiami dyskusyjnymi — podkreśla znaczenie dywersyfikacji lektur szkolnych (od literatury popularnej po dzieła kanoniczne) oraz znaczenie mentor-skiej roli nauczyciela (pomimo przypisania większej wagi interpretacji ucznia).

Trafną decyzją badacza było również oddanie do dyspozycji czytelnika materiałów umożliwiających powtórzenie jego badania w innych okolicznościach. Są to wzory kwestionariuszy, którymi posłużył się, by poznać opinię uczniów na temat nauczania literatury w szkole, przykładowe scenariusze lekcji oraz spis wykorzystanych na warsztatach materiałów dydaktycznych.

Niepokojące jest z kolei, że choć autorowi udało się pozytywnie zweryfikować stosowność jego propozycji, opiera on swoje wnioski na wynikach badania przeprowadzonego na zaledwie 16 uczniach z jednej szkoły, i to z regionu, dla którego mieszkańców literatura „sznurkowa” jest szczególnie bliska. Kolejną niedoskonałością omawianej publikacji jest jej powtarzalność. Choć struktura opracowania jest bardzo logiczna, badaczowi nie udało się uniknąć wielu zbędnych — nierzadko też obszernych — powtórzeń, co zaburza spójność wywodu.

Podsumowując, uważam, że *Letramento literário e cordel...* jest wartościowym tekstem, który prezentuje bardzo interesujące możliwości wykorzystania literatury uznawanej często — ze względu na jej prostotę — za sztukę „drugiej kategorii”. Ponadto jestem zdania, że uzasadnione byłoby przełożenie książki na język polski — mimo że badania Gillesa Villeneuve’a Souzy Nascimento mają charakter lokalny, większość jego spostrzeżeń ma zastosowanie uniwersalne. Na uwagę polskiego czytelnika zasługują również opisana w podrozdziale 2.5 historia oraz specyfika brazylijskiej literatury „sznurkowej”.

## Bibliografia

### Opracowania

- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Cosson R., *Letramento literário: teoria e prática*, Contexto, São Paulo 2014.
- Kleiman Â., *Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita*, Mercado de Letras, Campinas 1995.
- Marinho A.C., Pinheiro H., *O cordel no cotidiano escolar*, Cortez, São Paulo 2012.
- Nascimento Villeneuve Souza G., *Letramento literário e cordel: o ensino de literatura por um novo olhar*, Appris, Kurytyba 2020.
- Rezende N.L. de, *Apresentação ao leitor brasileiro*, [w:] *Leitura subjetiva e ensino de literatura*, red. N.L. de Rezende, A. Rouxel, G. Langlade, Alameda, São Paulo 2013, s. 7–18.
- Slater C., *Stories on a String: The Brazilian Literatura de Cordel*, University of California Press, Berkeley 1982.
- Zilberman R., *A leitura e o ensino da literatura*, Contexto, São Paulo 1991.

## Cordel — the Brazilian “String” Literature: Didactic Application

### Summary

In *Letramento literário e cordel: o ensino de literatura por um novo olhar* [Literary literacy and cordel literature: literature teaching from a new perspective], Gilles Villeneuve Souza Nascimento presents the literary literacy through the cordel genre as a potential solution to the reading and literature teaching crisis in Brazil.

Initially, the author dialogues with the theoretical findings of Regina Zilberman, Ângela Kleiman, Rildo Cosson, Ana Cristina Marinho, and Hélder Pinheiro (among others) regarding the reader formation, literacy, literary literacy, and the use of the cordel in literature teaching. The most interesting part, however, is the practical one, which contains a description of the school workshop which proved the appropriateness of the proposal.

Although its conclusions are based on results of an experiment on merely 16 students from one school, from a region where cordel literature is particularly popular, *Letramento literário e cordel...* is a valuable publication which presents very interesting possibilities of making use of a literature often considered — due to its simplicity — as “second-class art.” Moreover, despite the local character of the research, the majority of the author’s observations have a universal application.



**Elżbieta Górka**

ORCID: 0000-0003-1293-1358

Uniwersytet Wrocławski

## **Zombie i inni zarażeni, czyli obraz epidemii w literaturze popularnej**

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.28.19>

Recenzja: Edyta Izabela Rudolf, *Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawienia wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2019, ss. 214.

**Słowa kluczowe:** choroby zaraźliwe, epidemia, *microbiological science fiction*

**Keywords:** contagious diseases, epidemy, *microbiological science fiction*

Ukazanie się w przededniu wybuchu epidemii COVID-19 monografii Edyty Rudolf — dokonania pionierskiego na polskim polu badawczym, biorącego na warsztat obraz chorób zakaźnych w wybranych tekstach literatury popularnej — można uznać za wielce wymowny zbieg okoliczności. „Zaraza” spowodowana nowym wirusem stała się obecnie kluczowym kontekstem społeczno-kulturowym, potwierdzającym prorocze niemal słowa autorki, że „wielkie zarazy są w pewnym stopniu nieprzemijalne” (s. 18), zaś „atawistyczny lęk przed dżumą, czy to pojmowaną jako konkretna choroba, czy też jako dowolna choroba epidemiczna, wciąż czai się na »marginesie« normalnego życia” (s. 19). Czasami jednak margines ten przekracza, co jasno poświadcza potrzebę i wagę otworzenia szerszej naukowej debaty na temat chorób zakaźnych w literaturze, w tym na polu literatury popularnej.

Monografia *Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawienia wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej* złożona jest z dziewięciu części, na które składają się: wprowadzenie, cztery rozdziały, zakończe-

nie, streszczenie w języku angielskim, bibliografia oraz indeks nazwisk. Rozdział pierwszy (*Między plagą a epidemiologią*), mający w zamyśle autorki zarysować tło dalszych rozważań, podzielono na dwie części, z których pierwsza przedstawia dzieje obrazu epidemii w literaturze od czasów starożytnych po początki XX wieku, natomiast w drugiej omówiono utwory z początku wieku XX. Rozdział drugi (*Mikroby ze światów swoich i obcych*) poświęcony jest utworom z okresu zimnej wojny, rozdział trzeci (*Microbiological science fiction*) dziełom z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przynależnym do gatunku science fiction, natomiast w rozdziale czwartym (*Czas żywych trupów*) przybliżono utwory (literackie oraz filmowe) dotyczące postaci zombie, skupiając się na dziełach stworzonych w XXI wieku.

Autorka monografii podjęła się niełatwego zadania holistycznej analizy procesu konceptualizacji kulturowych obrazów chorób zaraźliwych w literaturze popularnej. Złożoność omawianej przez badaczkę problematyki, z natury przekraczającej granice jednego tylko obszaru nauki, wiąże się z koniecznością ostrożnego doboru metod badawczych. Kwestii metodologii poświęcone zostało wprowadzenie, w którym nakreślono szerokie teoretyczne tło dalszych rozważań. Wpisanie pracy w nurt *Medical Humanities* jest z pewnością trafnym wyborem i tłumaczy interdyscyplinarne podejście Rudolf, uwidoczniające się w całej monografii. Szczególnie istotną rolę w nakreśleniu metodologicznej ramy omawianej publikacji odegrał esej Susan Sontag poświęcony sposobom metaforyzacji choroby oraz miejscu, jakie owe symboliczne konstrukty znajdują w zbiorowej świadomości<sup>1</sup>.

Próba uchwycenia prawidłowości w kształtowaniu się motywu epidemii w powstających w kolejnych epokach utworach wymagała pracy na obszernym materiale porównawczym, obejmującym dzieła powstałe od antyku aż po czasy współczesne, a co za tym idzie — obrania metody jego prezentacji w możliwie najjaśniejszy dla czytelnika sposób. Autorka zdecydowała się na dość intuicyjny rozkład materiału badawczego, analizując utwory zgodnie z zasadą chronologii ich powstania. Takie podejście pozwoliło na każdorazowe uwzględnienie specyficznego — pozaliterackiego (historycznego, społecznego, naukowego) — kontekstu epoki, w której powstało dzieło, co zaowocowało dodatkowym wyodrębnieniem podgrup, wedle których można dokonać klasyfikacji poszczególnych utworów<sup>2</sup>.

Szeroki zakres materiału badawczego powoduje jednak pewne terminologiczne zawirowania i nieścisłości. Dyskusyjne może być na przykład określenie obrazu epidemii mianem toposu. Przypomnijmy za Janiną Abramowską, że topos to jednostka znaczeniowa o małej pojemności, nie jest zatem tożsamy z żadnym

<sup>1</sup> Zob. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016.

<sup>2</sup> Bardzo ciekawe jest na przykład wyodrębnienie utworów science fiction podejmujących wątek epidemii, a powstałych w czasach zimnej wojny, w których odbija się społeczny nastrój wiary w możliwości medycyny, ale i obawa przed pojawieniem się konfliktu między człowiekiem a naukowo-technicznym postępem.

obrazem — tak jak nie ma na przykład toposu ogrodu, nie ma też toposu epidemii<sup>3</sup>. Sposobem na uniknięcie tego metodologicznego zgrzytu byłoby pozostanie przy bezpieczniejszym (gdyż szerszym znaczeniowo) pojęciu motywu czy obrazu<sup>4</sup>.

Autorka dąży również do zachowania objętościowej równowagi pomiędzy kolejnymi rozdziałami, co wzbudza niekiedy wątpliwości co do trafności przypisania danego utworu do konkretnego rozdziału. Tak jest chociażby w przypadku omówionej w rozdziale trzecim powieści „*Andromeda*” *znaczy śmierć*, która równie dobrze mogłaby zostać poddana analizie w rozdziale czwartym, *Microbiological science fiction*, jako że przynależy do tytułowego podgatunku.

Pomimo tych uchybień monografia Edyty Rudolf stanowi wieloaspektowe i wyczerpujące studium ewolucji obrazu epidemii w literaturze, ze szczególnym uwzględnieniem literatury popularnej. Analiza myślowego konstruktury choroby jako zjawiska z pogranicza medycyny, nauk społecznych i literaturoznawstwa wpisuje się w modny dziś prąd badań interdyscyplinarnych. Odsłaniając źródła współczesnych narracji epidemii oraz sposoby dekontekstualizacji i metaforyzacji zarazy, autorka daje czytelnikom narzędzia do badania nowo powstających prac inspirowanych pandemią<sup>5</sup>.

## Bibliografia

### Teksty

Rudolf E.I., *Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawienia wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2019.

### Opracowania

Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3, s. 3–23.

Callender B., Obuobi Sh., Czerwiec M.K., Williams I., *COVID-19, Comics, and the Visual Culture of Contagion*, „The Lancet Journal” 396, 2020, s. 1061–1063.

<sup>3</sup> Por. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3, s. 11.

<sup>4</sup> Wydaje się, że pojęcie toposu Rudolf w pewnym stopniu utożsamia z kategorią fantazmatu (s. 27), któremu jednak bliżej do archetypu w ujęciu Jungowskim niż do samego toposu. Zob. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] *Zło i fantazmaty. Prace wybrane*, t. 3, Kraków 2001, s. 157–184.

<sup>5</sup> Na przykład Marvel Comics wydało w grudniu 2020 roku komiks *The Vitals: True Nurse Stories*, opowiadający o pracy pracowników służby zdrowia walczących z epidemią koronawirusa. Na temat formułowania narracji obecnej epidemii COVID-19 za pośrednictwem komiksu zob. np. B. Callender *et al.*, *COVID-19, Comics, and the Visual Culture of Contagion*, „The Lancet Journal” 396, 2020, s. 1061–1063.

Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] *Zło i fantazmaty. Prace wybrane*, t. 3, Universitas, Kraków 2001, s. 157–184.

Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Karakter, Kraków 2016.

## **Zombies and Other Infected: The Image of an Epidemic in Popular Literature**

### Summary

*Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawienia wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej* [From the plague to Ebola: The presentation of selected contagious diseases in popular literature texts] by Edyta Izabela Rudolf is a pioneering achievement in the Polish research field, opening scientific discourse on the image of an epidemic in popular literature. Published on the eve of the COVID-19 pandemic, the monograph also provides tools for the study of the newly created pandemic literature.

Taking into account the complexity of the research material, which lies on the borderline between the humanities, the social, and biological sciences, the author has quite rightly decided to include her study in the field of medical humanities. The chronological distribution of the extensive research material allowed for taking into consideration the broad historical and social context which influenced the shape of works created in subsequent eras.

Minor inaccuracies include the inappropriate use of terminology (such as the term *topos*) and the questionable assignment of the novel *The Andromeda Strain* to Chapter Three (it could easily have found its place in Chapter Four).

Despite these shortcomings, Edyta Rudolf's work is a valuable monograph which provides tools for studying the image of contagious diseases in popular literature.

# Spis treści

## Z żałobnej karty

Rafał Kochanowicz, Fantastyka Antoniego Smuszkiewicza 9

## Szekspiriana

Agnieszka Szurek, Szekspir i Dorothy L. Sayers — od zabawy cytatami do rekonstrukcji „przemilczanych opowieści” 23

Joanna Kokot, „Świat cały jest sceną...”. Szekspirowskie aluzje w *Hamlet, Revenge!* Michaela Innesa 35

Krystyna Walc, Szekspir z kryminałem w tle (albo odwrotnie) 51

## O lekturach (nie tylko) dla młodzieży

Anita Has-Tokarz, Kryminały (są) dla dziewczyn... — refleksje wokół cyklu detektywistycznego Karen Karbo o Minervie Clark 63

Katarzyna Wodniak, Maria Reutt — nieidentyczna z autorką dobrych powieści dla młodzieży żeńskiej 81

Daniel Kalinowski, Buddyzm dla młodego czytelnika. O kilku realizacjach w języku polskim 93

## Literackie światy

Grzegorz Trębicki, Merits of Fantastic Literature: A Proposal for Theoretical Framework 107

Łukasz Wróbel, Człowiek — to brzmi... marnie. Pesymistyczna antropologia *weird fiction* 117

Agnieszka Żurek, Splątane gałęzie Drzewa Opowieści. Struktury baśniowe w *Berenie i Lúthien* J.R.R. Tolkiena 133

Karolina Chyła, Zastrzyk z kurary, czyli *Dzieje grzechu* jako powieść metapopularna 143

Adam Sobek, Wer sich nicht erinnert, hat keine Geschichte. Zum Phänomen gestörter Erinnerungen und heilsamen Vergessens in der Migrationsliteratur aufgrund des Erzähltextes *Das Gedächtnis der Libellen* von Marica Bodrožić 161

### **Audiowizualność i technologie medialne**

Przemysław Wąsik, Obrazy czarnoskórych bohaterów w polskim kinie popularnym 179

Adam Mazurkiewicz, Prehistoria nowych mediów w wersji krajowej (uwagi na marginesie lektury monografii Piotra Sitarskiego, Marii B. Gardy i Krzysztofa Jajki *Nowe media w PRL*) 205

Michał Pick, Co jest grane? O relacjach muzyki i ruchomego obrazu w wideoklipach muzycznych 225

### **Artykuły recenzyjne**

Dagmara Tomczyk, Poszerzanie pola i nowe wyzwania (Recenzja: Elżbieta Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w Internecie*, Universitas, Kraków 2020, ss. 420) 247

Alicja Bembien, *The Futures that We Wanted, the Futures that We Dreaded* (Review: Peter J. Bowler, *A History of the Future: Prophets of Progress from H.G. Wells to Isaac Asimov*, Cambridge-New York 2017, eBook) 253

Eliasz Chmiel, *Cordel* — brazylijska literatura „sznurkowa”. Zastosowanie dydaktyczne (Recenzja: Gilles Villeneuve Souza Nascimento, *Letramento literário e cordel: o ensino de literatura por um novo olhar*, Appris, Kurytyba 2020, ss. 205) 259

Elżbieta Górka, *Zombie i inni zarażeni, czyli obraz epidemii w literaturze popularnej* (Recenzja: Edyta Izabela Rudolf, *Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawienia wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2019, ss. 214) 265

# Contents

## In memoriam

Rafał Kochanowicz, Antoni Smuszkiewicz's Fantasy and Science Fiction 9

## Shakespeareana

Agnieszka Szurek, Shakespeare and Dorothy L. Sayers: From Playing with Quotes to the Reconstruction of 'Untold Stories' 23

Joanna Kokot, "All the World's a Stage...": Shakespearean Allusions in *Hamlet, Revenge!* by Michael Innes 35

Krystyna Walc, Shakespeare with a Crime Story in the Background (or Vice Versa) 51

## On Books (Not Only) for Young People

Anita Has-Tokarz, Crime Stories (Are) for Girls...: Reflections on the Minerva Clark Detective Series by Karen Karbo 63

Katarzyna Wodniak, Maria Reutt: Not Identical with the Author of Good Novels for Female Youth 81

Daniel Kalinowski, Buddhism for a Young Reader: Selected Examples from Polish Literature 93

## Literary Worlds

Grzegorz Trębicki, Merits of Fantastic Literature: A Proposal for Theoretical Framework 107

Łukasz Wróbel, A Human — That Sounds... Wretched: The Pessimistic Anthropology of Weird Fiction 117

Agnieszka Żurek, The Tangled Branches of the Tree of Stories: Fairy-Tale Structures in J.R.R. Tolkien's *Beren and Lúthien* 133

Karolina Chyła, The Curare Injection, or *Dzieje grzechu* [The History of Sin] as a Metapopular Novel 143

Adam Sobek, No Memory Means No Story: Analysis of the Remembering and Forgetting Phenomenon Depicted in the Migration Literature Exemplified by the Novel *Das Gedächtnis der Libellen* by Marica Bodrožić 161

### **Audiovisuality and Media Technologies**

Przemysław Wąsik, The Images of Black Characters in the Polish Popular Cinema 179

Adam Mazurkiewicz, Prehistory of New Media in Poland (Notes about Piotr Sitarski, Maria B. Garda, and Krzysztof Jajko's Monograph *Nowe media w PRL* [New Media in the Polish People's Republic]) 205

Michał Pick, What's On: About the Relationship Between Music and Moving Image in Music Videos 225

### **Review Articles**

Dagmara Tomczyk, Broadening the Field and New Challenges (Review: Elżbieta Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w Internecie*, Universitas, Kraków 2020, 420 pp.) 247

Alicja Bemben, The Futures that We Wanted, the Futures that We Dreaded (Review: Peter J. Bowler, *A History of the Future: Prophets of Progress from H.G. Wells to Isaac Asimov*, Cambridge-New York 2017, eBook) 253

Elias Chmiel, Cordel — the Brazilian “String” Literature: Didactic Application (Review: Gilles Villeneuve Souza Nascimento, *Letramento literário e cordel: o ensino de literatura por um novo olhar*, Appris, Kurytyba 2020, 205 pp.) 259

Elżbieta Górka, Zombies and Other Infected: The Image of an Epidemic in Popular Literature (Review: Edyta Izabela Rudolf, *Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawienia wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2019, 214 pp.) 265



## Dla Autorów

1. Szczegółowe informacje dla Autorów: <https://wuwr.pl/lkp/for-authors>.
2. Teksty prosimy nadsyłać pocztą elektroniczną pod adresem: [angemra@tlen.pl](mailto:angemra@tlen.pl) oraz [adammarzurkiewicz@tlen.pl](mailto:adammarzurkiewicz@tlen.pl) z tematem „Literatura i Kultura Popularna”. Przyjmujemy teksty w języku polskim i w językach obcych.
3. Teksty do publikacji są przyjmowane w trybie ciągłym.
4. Wszystkie artykuły publikowane w czasopiśmie „Literatura i Kultura Popularna” są recenzowane (recenzje w procesie double-blind). Szczegółowe informacje o procesie recenzowania znajdują się na stronie: <http://lkp.wuwr.pl/> w zakładkach „Recenzenci” i „Dla Autorów”.
5. Teksty należy nadsyłać w formacie dokumentów programu Word lub tekstu sformatowanego RTF. Maksymalna objętość tekstu:
  - a) artykuł — 25 000 znaków ze spacjami;
  - b) recenzja — 5400 znaków ze spacjami.Teksty przekraczające ten limit będą przyjmowane wyłącznie za osobną zgodą redakcji.
6. Szczegółowe informacje dotyczące formatowania tekstów oraz sporządzania przypisów znajdują się na stronie <http://lkp.wuwr.pl/> w zakładce „Wskazówki redakcyjne” oraz na stronie [www.wuwr.com.pl](http://www.wuwr.com.pl).
7. Do artykułu należy dołączyć w języku angielskim: tytuł, streszczenie (do 1500 znaków ze spacjami) i słowa kluczowe.
8. Wydawnictwo zastrzega sobie prawo do dokonywania poprawek redakcyjnych tekstów.
9. Przesłanie przez Autora tekstu do Redakcji czasopisma jest równoznaczne z jego oświadczeniem, że przysługują mu autorskie prawa majątkowe do tego tekstu, tekst jest wolny od wad prawnych, nie był wcześniej publikowany w całości lub części ani nie został złożony w redakcji innego czasopisma, a także z udzieleniem nieodpłatnej zgody na wydanie tekstu w czasopiśmie „Literatura i Kultura Popularna” oraz jego nieograniczone co do czasu i terytorium rozpowszechnianie, w tym wprowadzenie do obrotu egzemplarzy czasopisma oraz odpłatne i nieodpłatne udostępnianie jego egzemplarzy w internecie.
10. Po opublikowaniu artykułu Autor otrzymuje nieodpłatnie jeden egzemplarz czasopisma „Literatura i Kultura Popularna”.
11. Autorzy nie otrzymują honorarium autorskiego za przekazane artykuły.







Wydawnictwo  
Uniwersytetu  
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.

plac Uniwersytecki 15  
50-137 Wrocław  
sekretariat@uwur.com.pl

wuwr.eu  
Facebook/wydawnictwouwr