



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Arkadiusz Sylwester Mastalski

ORCID: 0000-0003-4418-9370

Prywatne Akademickie Centrum Kształcenia w Krakowie

**MODEL MITOGRAFICZNY I MODEL MUZYCZNY
JAKO DWA SPOSOBY INTERPRETACJI STORYTELLINGU
W SERIALU *ŚLEPNAĆ OD ŚWIATEŁ*
KRZYSZTOFA SKONIECZNEGO
ORAZ JEGO POWIEŚCIOWYM PIERWOWZORZE**

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.4>

Lights are blinding my eyes.
People pushing by,
Then walking off into the night.
(The Streets)¹

WPROWADZENIE

Powieść składa się z rozdziałów. Serial — z odcinków. Jest to oczywisty truizm, ale od tego truizmu nie da się uciec, gdy mowa o praktycznym aspekcie segmentacji opowieści uwzględniającym realia danego medium oraz artystyczne presupozycje stojące za daną produkcją filmową, serialową, komiksową, teledyskową lub literacką (czy jakkolwiek inną). Serial, animacja, powieść, klip muzyczny, film czy komiks mają swoje organizacyjne ramy, swoją *technę*, od której — w jakiejś przynajmniej mierze — nie sposób uciec.

¹ The Streets, *Blinded by the Lights*, [w:] The Streets, *A Grand Don't Come for Free*, wyd. Atlantic 2004.

Transgresja bywa zatem dość ryzykowna, czego świadectwem są choćby transkrypcje materiału *sui generis* filmowego na serialowy format (lub odwrotnie). Wracając jednak do *meritum*: niezależnie od sposobu ujęcia rzeczy (*lexis*) mamy w przypadku serialu Krzysztofa Skoniecznego² i literackiego pierwowzoru autorstwa Jakuba Żulczyka³ do czynienia z jedną i tożsamą fabułą (*mythos*). Pomijam tutaj drobne zmiany dokonane na materiale oryginału powieściowego (jak choćby rozwinięcie postaci rapera Pioruna, w którego wcielił się sam reżyser, wraz z przynależnymi⁴ do jego wątku kompozycjami i teledyskami hiphopowymi), jako że nie stanowią one z punktu widzenia prowadzonej tu narracji elementów interpretacyjnie istotnych. Powieść dzieli historię na sześć rozdziałów, serial — na osiem odcinków. Oczywiście podział narracji w ramach logiki danego medium nie jest tożsamy, choć nie jest to przecież zasada dotycząca powieściowej narracji jako takiej. Powieść Żulczyka dzieli fabułę na porcje według następstwa kolejnych dni, serial — nie. Już w piątym odcinku mamy dzień poprzedzający wigilijny czwartek, co też oznacza, że porządki kompozycyjny i chronologiczny nie będą względem siebie symetryczne.

Jak zauważa recenzująca książkę Dominika Sitnicka:

kompozycyjnie *Ślepnąc od świateł* broni się jak żadna z poprzednich książek Żulczyka. Język powieści, podobnie jak konstytucja psychiczna narratora, jest wyważony, bardziej oszczędny. Precyzyjna narracja, tempo wydarzeń i naprawdę dobrze skonstruowana fabuła sprawiają, że te przeszło pół tysiąca stron czyta się jednym tchem⁵.

Literacki pierwowzór obejmuje zatem wydarzenia od piątku 19 grudnia do czwartku następnego tygodnia, czyli Wigilii Bożego Narodzenia, przedstawiając kolejne dni (a raczej wieczory, noce i poranki) za wyjątkiem poniedziałku, który nie tylko nie ma osobnego rozdziału, ale zdaje się wręcz pominięty. Przyjęty przez twórców serialu podział rozmija się z tym literackim i przedstawia fabułę podzieloną nieco odmiennie w sposób.

Na łamach „Dwutygodnika” Jakub Socha konstatuje: „Liczącą pół tysiąca stron książkę Żulczyka napędzał monolog [wyróżnienie — A.S.M.] chłopaka z Olsztyna, który przeprowadził się do Warszawy, by uczyć się malarstwa na ASP, a skończył jako narkotykowy diler”⁶. I dodaje:

² *Ślepnąc od świateł* (serial telewizyjny), reż. K. Skonieczny, HBO Polska (2018).

³ J. Żulczyk, *Ślepnąc od świateł*, Warszawa 2014.

⁴ Zob. *Krzysztof Skonieczny aka Piorun na płycie znanego rapera. Ależ będzie ogień na bicie!*, Rapnews.pl, 6.06.2021, <https://rapnews.pl/krzysztof-skonieczny-aka-piorun-na-plycie-znanego-rapera-alez-będzie-ogień-na-bicie/> (dostęp: 21.12.2022).

⁵ D. Sitnicka, *Duszek Casper*, „Dwutygodnik” 2014, nr 147, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5598-duszek-casper.html> (dostęp: 21.12.2022).

⁶ J. Socha, *Woząc się po mieście*, „Dwutygodnik” 2018, nr 250, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8085-wozac-sie-po-miescie.html> (dostęp: 21.12.2022).

W książce jest zamaszystość i precyzja; intryga, świat, konstrukcja. Kolejne rozdziały to kolejne dni, w poszczególnych rozdziałach informacje o godzinie, w której rozgrywa się dana scena. Jedno i drugie jest o tyle istotne, że odbywa się tu cały czas odliczanie⁷.

Serial usuwa monolog, oddając władzę nad narracją kamerze wraz z jej zmieniającymi punktami widzenia⁸, a także precyzyjne oznaczenia dni tygodnia i godzin, które — jak zauważa Socha: „w książce budowały rytm — tego rytmu tu nie ma”⁹. W oczywisty sposób logika serialowego medium redefiniuje książkę i interpretuje ją (zwraca na to wszystko uwagę cytowany Socha), a to, co dla wywodzących się z kręgu literaturoznawczego recenzentów stanowi wadę serialowej adaptacji (skoro patrzą oni na materię serialową w swoim literackim sposobie), przez pryzmat wiedzy o filmie — a zatem we wszystkich tych ujęciach, gdzie punkt wyjścia jest niezapomniany w piśmie stanowiącym niejako centrum definiujące całość interpretacji dzieła — staje się istotnym atutem produkcji Skoniecznego. Z punktu widzenia ujętej w ramy narracji treści, czyli właśnie fabuły czy *mythosu*, mamy tu do czynienia z allomitem, albowiem, jak piszą mitografowie:

mit, *mythos*, jest więc tożsamy z fabułą, której dostępne są jej własne inwarianty, allomity. Mimesis, jako naśladowanie mitu, byłaby zatem jednoczesnym imitatio i representatio, odnawianymi i dopowiadany w różnych formach poprzez cechy dynamiki akcji (*praxis*)¹⁰.

Podział, jaki przedstawia się odbiorcy serialu, nie ma jednak dla tegoż większego znaczenia — jeśli tylko nie podejmuje się owego podziału semantyzacji, czyli nie nada mu się funkcjonalnego naddatku znaczeniowego (to znaczy nie sfunkcjonalizuje), czego najczęściej się nie robi. Oto dlaczego: serial streamingowy ma się do serialu telewizyjnego tak jak powieść do powieści w odcinkach, to znaczy dokonuje transgresji formatu, gdyż z punktu widzenia konsumenta treści bliższy jest filmowi niż serialowi w pierwotnej, to jest serialnej, postaci. Serial streamingowy dany jest w zasadzie¹¹ jako całość (tak jak powieść, która również ostatecznie ma edytorsko taki właśnie kształt), toteż podział na jednostki formalne — odcinki czy rozdziały — nie zmienia zbyt wiele, gdyż potencjalnie *mythos* dany jest nam jako coś, czego doświadczyć możemy od deski do deski. Nie trzeba wcale czekać do momentu publikacji kolejnego epizodu. Wszystko dane jest tu i teraz¹². To od

⁷ *Ibidem*.

⁸ Por. uwagi M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012, s. 15–20, 48–51, 146, 167 n.

⁹ J. Socha, *Wożąc się po mieście*.

¹⁰ M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006, s. 12.

¹¹ Zaznaczmy jednak, że nie wszystkie platformy streamingowe oferują gotowy obraz od razu (na przykład HBO), toteż na niektórych odcinki serialu trzeba czasami czekać, co w oczywisty sposób różnicuje strategie nadawcze i odbiorcze w stosunku do sezonów danych w całości *hic et nunc*.

¹² D. Baran, *Wymiary współczesnego serialu telewizyjnego*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, motywy, mutacje*, red. D. Bruszevska-Przytuła, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2016, s. 16; por. M. Kisilowska-Szurmińska, A. Jupowicz-Ginalska, Ł. Szurmiński, *Binge watching* —

konsumenta zależy, jak posegmentuje sobie treść, zaś strukturalne elementy odcinka przyjmują w streamingu raczej formę transparentnej antyramy, skoro wiadomo, że można je swobodnie pomijać przy użyciu odpowiedniej opcji oferowanej przez platformę. Nie oznacza to, że podział na odcinki przestaje odgrywać jakąkolwiek rolę, a jedynie pokazuje, jak się ona zmienia (choćby ze względu na zmianę statusu cliffhangerów, które nie mogą już tylko utrzymywać poziomu uwagi w oczekiwaniu na kolejny odcinek¹³). Jeśli zaś zdarzy nam się odłożyć „na półkę” (celowo używam tu książkowej metafory) serial w dowolnej minucie jakiegoś odcinka, platforma — niczym zakładka w książce — przypomni nam, nawet po wielu tygodniach, gdzie do lektury powrócić.

O tej nowej istocie doświadczania seriali streamingowych wprost pisze jedna z recenzentek serialu Skoniecznego:

Ślepnąc od świateł to kolejny [...] polski serial, który mógłby z powodzeniem konkurować z hitami Netfliksa. Tym bardziej, że producent, wzorem globalnego giganta, wrzucił w całości osiem odcinków serialu na HBO Go. Niebezpieczne, bo jak zacznie się oglądać, nie można się oderwać [wyróżnienie — A.S.M.]. Ja próbowałam nie przerywać oglądania nawet w windzie. Przez chwilę z sukcesem¹⁴.

Ów model serialu o „złożonej narracyjności”, przeciwstawny serialom epizodycznym opiera się na kompleksowości i całościowości narracji, a wątki obejmują serial jako całość, nie tylko pojedyncze odcinki, wobec czego śmiało powiedzieć można, że jednostką konsumpcji jest nie (nomen omen) od-cinek, a sezon¹⁵. Usunięcie oznaczeń dni i godzin staje się zatem w takiej perspektywie nie błędem, a istotnym kompozycyjnie brakiem, formułą reinterpretacji książki możliwą dzięki nowemu medium. Trafnie diagnozuje taki stan Olga Tokarczuk, gdy stwierdza:

jesteśmy świadkami powstania nowego sposobu opowiadania świata, jaki niesie ze sobą serial filmowy, a którego ukrytym zadaniem jest wprowadzić nas w trans [wyróżnienie — A.S.M.]. Oczywiście ten sposób opowiadania istniał już w mitach i opowieściach homeryckich [...]. Jednak nigdy wcześniej nie zagarnął on dla siebie tak dużo przestrzeni i nie wpływał tak istotnie na zbiorową wyobraźnię [...] na sposoby opowiadania (i przez to też rozumienia) świata¹⁶.

definiowanie fenomenu na podstawie przeglądu literatury przedmiotu, „Media. Biznes. Kultura” 2022, nr 1 (12); E. Konieczna, *Seriale i ich odbiór jako odbicie zmian społeczno-kulturowych*, „Dyskursy Młodych Andragogów” 2021, nr 22, s. 90–92.

¹³ Por. K. Rączy, *Fenomen współczesnych produkcji serialowych w komunikowaniu wartości*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 12, 2020, nr 4, s. 138.

¹⁴ K. Janowska, „*Ślepnąc od świateł*”: *odkupienia nie będzie* (2018), Onet.pl 1.11.2018, https://kultura.onet.pl/film/recenzje/slepnac-od-swiateł-odkupienia-nie-bedzie-recenzja/0kbcnj8?utm_source=kultura.onet.pl_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2 (dostęp: 3.04.2022).

¹⁵ Por. J. Mittell, *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, przeł. D. Kuźma, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.

¹⁶ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, [w:] O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 268–269.

Serial oglądany na platformie pozwala dać odbiorcy wrażenie jednorodności i całościowości właśnie niczym książka lub film kinowy, toteż analogie między filmem a serialem streamingowym można by oczywiście mnożyć dalej. Nie o to jednak idzie, ponieważ są to rzeczy raczej oczywiste i powszechnie wiadome. Jednakże odrzucenie logiki medium, z którym mamy do czynienia w wypadku wspomnianego serialu, każe, jak się wydaje, zapytać o inny porządek mogący konstytuować nasze doświadczenie — porządek wspólny (być może) obu wersjom historii. Niniejsza praca przedstawia próbę prześledzenia dwóch modeli storytellingu (opowiadania historii) mogących stanowić kanwę rozumienia i interpretowania losów serialowego protagonisty opartych na dwóch odmiennych kluczach: monomitu (modelu narracji bohaterskiej) oraz poetyki muzycznej rapowego storytellingu¹⁷.

MODEL MUZYCZNY

Patrząc więc na to, jak skonstruowana jest sama opowieść, niezależnie od jej pragmatycznej i wynikającej z charakterystyki medium segmentacji, powiedzieć można, że historia Kuby (Jacka)¹⁸ może być interpretowana na kilka przynajmniej sposobów, z których ja wybrałem dwa modele: mitograficzny — oparty na Campbellowskim schemacie monomitu (mitu bohaterskiego)¹⁹ — oraz muzyczny, wywiedziony ze schematu kompozycyjnego archetektu wspólnego dla powieści i filmu, to jest utworu *Blinded by the Lights* pochodzącego z wydanej w 2004 roku płyty *A Grand Don't Come for Free* brytyjskiego projektu hiphopowego The Streets²⁰.

Zacznijmy od tego drugiego.

Choć inspiracji Żulczykowskiej prozy szukać warto w uniwersum filmu²¹, to rapowa estetyka istotnie stanowi ważny element twórczego wyobraźniowego rezydium tej literackiej kreacji, którą jest powieść *Ślepnąc od świateł*²². Słuchając kompozycji The Streets, dostrzec możemy dwa rodzaje ruchu, dwa sposoby organizacji słowno-muzycznego tekstu. Pierwszy wynika z samej natury kompozycji i przybiera postać następstw zwrotek i refrenów. Zwrotki posuwają treść do przodu, refreny — powtarzają i zarazem dopowiadają (komentują)²³. Zarazem jednak — odpowiada badacz kultury popularnej Simon Frith: „piosenki bardziej przypominają sztuki

¹⁷ Por. A. Bradley, *Storytelling*, [w:] A. Bradley, *The Book of Rhymes. The poetics of Hip Hop*, New York 2020, s. 133–147.

¹⁸ Literacki pierwowzór nosi inne imię niż serialowy protagonista.

¹⁹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013.

²⁰ The Streets, *Blinded by the Lights*.

²¹ D. Kulczycka, *Film w prozie Jakuba Żulczyka*, Zielona Góra 2020.

²² Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/jakub-zulczyk> (dostęp: 22.02.2023).

²³ T. Wall, *Studying Popular Music Culture. Studying the Media*, London 2003, s. 124.

teatralne niż wiersze”²⁴, a ta konstatacja zdaje się dość oczywista, gdy porównamy je z następstwem stasimonów i epejsodionów w greckiej tragedii oraz z tym, jak ta struktura zredefiniowana jest w utworze brytyjskiego rapera: historia dzieje się jednocześnie w dwóch planach, przekracza ów podwojony *limes*, którym jest wejście do klubu oraz przyjęcie narkotyku (MDMA?)²⁵, wobec czego mamy do czynienia z przeplatającymi się komplementarnymi narracjami będącymi transpozycjami antycznego toposu katabazy (zejścia do świata umarłych)²⁶. Bohater wchodzi do klubu, w którym oczekuje na znajomych. Zarazem jednak odczuwa skutki działania użytej przez siebie substancji, co ilustrują wyimki z kolejnych zwrotek (nie przytaczam tutaj damskiego wokalu, pozostawiając jego znaczenie dla interpretacji całości poza marginesem tej pracy):

(2)
 These look well speckled
 A bit green and blue
 Threes is well cheap though
 So I'll take three if I need to

(5)
 I'm still not feeling anything
 This has got to be a dud
 It's been ages since I necked it
 I smoked six tabs to the nub
 Belly's not even tingling
 I just feel a bit pissed
 No-one looks like mingling
 I can't see her or him,

by w ostatnim refrenie dojść do apogeum:

What was I thinking about?
 Ah, who cares
 I'm mashed
 [...]
 Totally fucking
 Can't hardly fucking stand
 This is fucking amazing²⁷.

Jak podaje Alberto Bernabe:

Choć katabaza może pośrednio łączyć się z rytuałem lub sferą religijnych manifestacji, takich jak misteria, stanowi ona [...] przede wszystkim opowieść, tekst. Na podstawie istnieją-

²⁴ S. Frith, *Why do songs have words?*, [w:] S. Frith, *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Cambridge 1988, s. 120.

²⁵ Tekst zob. <https://genius.com/The-streets-blinded-by-the-lights-lyrics> (dostęp: 21.01.2023).

²⁶ M. Czardybon, *Katabaza i nekia. Kilka słów wstępu*, „Tekstualia” 71, 2022, nr 4.

²⁷ Wszystkie wyimki za: <https://genius.com/The-streets-blinded-by-the-lights-lyrics> (dostęp: 21.01.2023).

cych źródeł prawdziwą katabazę można zdefiniować jako: opowieść o podróży do podziemnego świata zmarłych prowadzonej przez niezwykłą postać za jej życia²⁸.

W tym sensie trafnie odnajduje piosenkowe inspiracje Żulczyka Sitnicka, gdy pisze:

Dealer Jacek oprowadza nas po Warszawie niczym po dantejskich zaświatach [mianowicie Piekło — A.S.M.]. I tu, i tu podróż trwa tydzień i przypada na czas świąteczny, ale *imaginarium* Żulczyka nie wykracza poza bramy piekielne. [...] Wielki finał to zejście w ostatni krąg — do piwnicy samego Lucyfera, trzęsącego miastem gangstera Daria, który to nie tylko przypieczętuje los głównego bohatera²⁹.

Podróż bohatera przemierzającego ulice Warszawy to tylko powierzchnia, pod którą kryje się nieustanne schodzenie w dół (gr. *κατά*) prowadzące do ostatecznej katastrofy (przełomu, od gr. *καταστροφή*)³⁰, jaką dla bohatera jest spotkanie z Dariem w finale ostatniego odcinka. Stanowi ono tutaj *anagnorisis* (gr. *ἀναγνώρισις*), to jest samopoznanie³¹. Wyraźnie zatem dostrzegalny jest tu mimetyzm formalny serialu względem piosenki, co może oznaczać, jakoby utwór był w jakiejś mierze inspiracją oraz ramą narracyjną powieści i serialu. Zasadne wydaje się wręcz stwierdzenie, że tekst Żulczyka to nic innego jak swoista infrazyka kawałka *The Streets*. Powieść nadpisuje nad tym schodzącym ruchem katabazy porządek rozdziałów, a za nimi dni i godziny; serial — nie. Z technicznego punktu widzenia — to jest przyjmując ciągłość narracji piosenki i serialu — kompozycja tego drugiego mocniej przylega do muzycznego pre-tekstu niż proza Żulczyka. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że refreniczność kompozycji Mike'a Skinnera przenika się z narracyjnością zwrotki, co też ogranicza prototypową funkcję refrenu jako takiego³², gdyż przepływa on płynnie i miesza się ze zwrotkami, tworząc dość integralną formę bez ostrych krawędzi.

Marek Dybizbański i Włodzimierz Szturc zauważają, że:

Mit, czyli *mythos*, jest tożsamy z fabułą dramatu. Jeżeli tragedię, która ten mit, czyli tę fabułę, ma przedstawiać w widowisku danym oczom i emocjom tych, którzy ją oglądają, to wówczas kategoria mimesis powinna być rozumiana jako *imitatio* i *representatio* zarazem. Tragedia byłaby więc naśladownictwem, ale i reprezentacją tego, co mieści się w opowieściach zwanych mitologiami³³.

²⁸ A. Bernabe, *What is a katabasis? The descent into the Netherworld in Greece and the ancient Near East*, „Études Classiques” 2015, nr 83, s. 17–18, cyt. za: M. Czardybon, *Katabaza i nekia*, s. 3–4 [przeł. M. Czardybon].

²⁹ D. Sitnicka, *Duszek Casper*.

³⁰ Zob. P. Tkaczyk, *Narratologia*, Warszawa 2021, s. 70.

³¹ Por. L. Sosnowski, *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis*, „Estetyka i Krytyka” 21, 2011, nr 2, s. 141–144; A. Dąbrowska, *Gatunek — postać — widzenie. Poetyka „Arfa” Macieja Szukiewicza*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 18, s. 174 n.

³² M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitotyzacja porównawcza*, s. 69

³³ Por. A.S. Mastalski, *O naturze refrenu poetyckiego*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 1.

Analogicznie: powieść i serial stanowią reprezentację *mythosu* piosenki (również w jej strukturalnej postaci jako archetypicznej opowieści, gdyż — jak wiadomo — siła oddziaływania mitu wiąże się nie z jego treścią, lecz formą³⁴). Świadom tego reżyser podaje nam zresztą wprost piosenkę jako intertekst, gdy już z pewnością wiadomo, jaki obrót przyjmą sprawy narkotykowego diler (Kubusia), to jest w momencie opuszczenia przez niego aresztu (w odcinku siódmym). Wycieńczony i zniszczony bohater wraca do swojego zdemolowanego mieszkania już nie luksusowym samochodem, lecz tramwajem. Można tę scenę rozumieć jako specyficzną interpretację toposu *anabasis*, powrotu do domu³⁵. Utwór *The Streets* towarzyszy mu w tym trzyminutowym ujęciu nieustannie, my zaś słyszymy:

Lights are blinding my eyes
People pushing by
Then walking off into the night

(Oślepiają mnie światła.
Ludzie przepychają się
i odchodzą w ciemność)³⁶,

co oczywiście może być nie tylko mottem, a wręcz jednym z kluczy interpretacyjnych całej historii, a na narkotyczno-katartyczną rolę podróży bohatera (powieści) zwraca uwagę choćby Dariusz Piechota, gdy pisze: „przekleństwem współczesnego świata okazuje się rozpad więzi społecznych, czego konsekwencją jest permanentna samotność”³⁷.

Praca kamery — w początkowych partiach serialu statyczna, spokojna i oddająca wewnętrzny spokój bohatera oraz uporządkowanie jego świata — porusza się niespokojnie w rytm kroków upokorzonego diler³⁸. Bohater, niczym postaci z mitów, schodzi do „piekła”. Dla anonimowej osoby uczestnika kultury *rave*³⁹ (lub po prostu typowego uczestnika clubbingowej kultury) z kompozycji Skinnera jest to moment, gdy w klubie realizuje się stan narkotycznego upojenia, a świat znika przysłonięty przez znarkotyzowany umysł. Serialowy Kubuś staje oko w oko ze swoim dotychczasowym życiem, którego istota wcześniej nie została przez niego rozpo-

³⁴ Por. B. Tarczydło, *Zachowania konsumenta a storytelling marki. Wybrane aspekty*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu” 2017, nr 501, s. 28.

³⁵ Por. A. Tołysz, *Anabasis*, „ArtPapier”, 2009, nr 18 (138), <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=91&artykul=2105> (dostęp: 12.12.2022).

³⁶ Przekład własny — A.S.M.

³⁷ D. Piechota, *Narkotyczna odyseja z rozkładem społecznym w tle — „Ślepnąc od światel” Jakuba Żulczyka*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 13, s. 229.

³⁸ Zob. uwagi o pracy kamery poczynione przez M. Łukańskiego, *Co powoduje, że „Ślepnąc od światel” jest tak dobre?*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=zXOeer1HiAs> (dostęp: 4.12.2022).

³⁹ Por. J. Młynarczyk, *Kultura rave: opis fenomenu społecznego*, [komputeropis] Poznań 2005, <http://hyperreal.info/node/5448?page=1> (dostęp: 12.01.2014).

znana, teraz zaś wraca niczym odroczone, zaprzeczone i wyparte fatum, jawiące się w pełnym świetle jako antyteza jego dotychczasowych wyobrażeń.

Struktura ośmiu zwrotek utworu odzwierciedlona zostaje w ośmiuodcinkowej fabule serialu, ale (jak już mówiłem) jest to tylko szkielet, bowiem — i tu, i tam — istota rzeczy sprowadza się do topiki podążania w głąb, w dół wyrażającej się w piosenkowym mythosie. Topika od-radzania się (re-kreacji) bohatera jest również obecna w książce, bo przecież źródło obu jest tożsame, lecz Żulczyk zdaje się podążać raczej ku chrześcijańskiej interpretacji narodzin wynikającej z temporalności czasu przedświątecznego adwentu w jego cykliczności. Tymczasem serial podaje nam (ponowne) narodziny Kuby jako zejście w głąb siebie będące samopoznaniem, w czym — jak to się starałem pokazać — istotną rolę gra nie tylko inherentna logika streamingowego serialu jako medium, lecz także zanurzenie tej właśnie narracji serialowej w strukturze narracyjnej utworu Skinnera.

MODEL MITOGRAFICZNY

Odminną formę rozumienia serialowych przygód bohatera *Ślepnięc od światel* oferuje nam koncepcja monomitu zaczerpnięta z pracy Josepha Campbella *Bohater o tysiącu twarzy*. Koncepcję tę dobrze streszcza Anna Bielecka:

Campbell zajmował się m.in. badaniem religii i mitów różnych ludów, nierzadko bardzo od siebie oddalonych. [...] Stwierdził on, że wszystkie analizowane historie stanowią tak naprawdę jedną, uniwersalną opowieść przedstawioną od tysięcy pod różnymi szerokościami geograficznymi. [...] Wzór historii, czyli wymieniony wyżej monomit, był ten sam. Monomit jest zatem strukturą nadrzędną, swoistym mitem nad wszystkimi mitami. Na monomicie oparta jest tzw. podróż bohatera, czyli modelowa droga bohatera, który aby osiągnąć wyznaczony cel, musi pokonać wiele etapów podróży⁴⁰.

Odkrycie amerykańskiego badacza (obok morfologicznej analizy bajki Władimira Proppa oraz kilku innych projektów⁴¹) stało się kamieniem węgielnym wszelkich odmian i mutacji storytellingu rozumianego jako „literaturoznawstwo (za)stosowane” — pewien pragmatyczny zespół strategii i technik budowania narracji umożliwiających skuteczne tworzenie efektywnych, to jest angażujących odbiorcę, fabuł istniejących poprzez generowanie synergii pomiędzy archetypową strukturą mythosu i innowacyjną organizacją językową komunikatu narracyjnego, w jaki jest on ujęty.

⁴⁰ A. Bielecka, *O sztuce opowiadania historii. Wykorzystanie storytellingu w kampaniach społecznych i reklamach komercyjnych*, „Com.press” 2021, nr 4 (1), s. 71–72.

⁴¹ Zob. M. Larek, *Storytelling. Studium o sztuce projektowania angażujących opowieści*, Poznań 2019, *passim*; P. Tkaczyk, *Narratologia*, s. 75 n.; C. Gallo, *Sekrety storytellerów*, przeł. M. Komorowska, Warszawa 2017, *passim*.

Przeciwnie do modelu wywiedzionego z katabazy⁴² monomit ujmuje drogę bohatera nie jako schodzenie mające cechy anagnorezy, lecz jako okrąg, koło, cykl: cykl życia bohatera mitycznego ujęty w ramy podróży — odejścia, wypełnienia (inicjacji⁴³) i powrotu⁴⁴. Bohater przechodzi od *status quo* (zwykłego świata) do innego, niezwykłego świata, albowiem owo *status quo* zostaje naruszone, wobec tego otrzymuje on wezwanie i (czy tego chce, czy nie) wyrusza w podróż, by poddać się kolejnym próbom wraz z istotnym dla narracji kryzysem (oblanym testem) prowadzącym do ostatecznej konfrontacji oraz wieńczącej całość przemiany i powrotu do znanego świata (choć niekoniecznie ów znany świat ma już postać identyczną z tą, jaką miał uprzednio)⁴⁵.

Rozpisanie składowych monomitu i przypisanie im konkretnych elementów składowych, które znaleźć można w fabule serialu HBO, jest oczywiście możliwe, ale przecież nie o to tutaj chodzi, by udowodnić, że produkcja angażująca archetypowe kulturowe wzorce jest, jak każda inna, opisywalna w ramach pojęciowych porządkujących *ex definitione* logikę wszelkich wytworów narracyjnych powstałych w jakimkolwiek miejscu i czasie.

Istotny jest tu raczej interpretacyjny przeskok, jaki dokonuje się między ruchem pojmowanym w kategoriach wertykalnych (katabasis) a ruchem pojmowanym w kategoriach horyzontalnych (monomit). Obie formy podróży noszą znamiona inicjacji⁴⁶. Inne są jednak jej implikacje.

Ponieważ serial Skoniecznego cechuje się strukturalno-interpretacyjnym niedomknięciem (nie wiemy zatem, co czeka bohatera), przyjęcie mitograficznego porządku rozumienia narracji skutkować może odmiennym zgoła zinterpretowaniem serialowej fabuły w jej nadrzędnym, całościowym znaczeniu. Jak zauważa Campbell: „mity pomagają ci wejść w bezpośredni kontakt z życiem jako takim. Mówią, czym naprawdę jest to doświadczenie”⁴⁷. A zatem, zmieniając mit, zmieniamy narrację — czy też jej rozumienie. Zmieniamy doświadczenie.

Istotą monomitu jest powrót bohatera i związana z nim przemiana. Powrót niekoniecznie zresztą łatwy czy oczywisty. Podobnie jak odmowa opuszczenia wspólnoty, tak i niechęć do powrotu na jej łono definiować może bohatera (tak zwanego niechętnego)⁴⁸.

⁴² Oczywiście ostatecznie katabaza też jest odmianą monomitu, jednak istotnie różną od prototypu.

⁴³ Por. zestawienie w: M. Krzysztofiak, *Bohater(ka) o tysiącu twarzy. Mulan w Campbellowskiej koncepcji bohatera mitycznego*, [w:] *Rejestry kultury*, red. K. Olkusz, Wrocław 2019, s. 673–675.

⁴⁴ P. Tkaczyk, *Narratologia*, s. 72.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 69–87.

⁴⁶ M. Czardybon, *Katabaza i nekia*, s. 5.

⁴⁷ J. Campbell, B. Moyers, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przeł. I. Kania, Kraków 1994, s. 24, cyt. za: W.J. Burszta, *Joseph Campbell i potrzeba mitu*, [w:] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, s. X.

⁴⁸ Por. P. Ciolkiewicz, *Opowieść o mitycznej podróży bohatera współczesnej kultury popularnej, czyli kilka uwag na temat uroczystości upamiętniającej Michaela Jacksona*, „Kultura i Społeczeństwo” 57, 2013, nr 4, s. 149.

Jak zauważa Paweł Ciołekiewicz:

Najważniejsza trudność związana z tą trzecią fazą wyprawy polega na tym, że bohater, który poznał nowe wymiary świata, przeżył niezwykle przygody i zdobył nową wiedzę, może stracić ochotę na powrót do swojego wcześniejszego życia. [...]. Pomimo tych problemów bohater jednak wraca do wspólnoty, cykl się zamyka i historię można opowiadać od początku⁴⁹.

O ile zatem z toposem podróży bohaterskiej nieodłącznie związana jest przechodząca w bohaterze zmiana, za której przyczyną uzyskana zostaje samowiedza o sobie i świecie umożliwiającą egzystencję w tym starym-nowym porządku, o tyle dla katabazy istotne jest samopoznanie, ale niepołączone już z przemianą bohatera: zejście do podziemi nie przynosi zmiany, lecz tylko wiedzę — często gorzką — jak w wypadku katabazy orfickiej.

Wielu widzów zastanawiało się, czy powstanie kontynuacja serialu, jego drugiego sezonu⁵⁰. Z punktu widzenia fabularnej logiki trzeba takie przypuszczenia uznać za płonne i wynikające z nieznamości poetyki, w której otwarte interpretacyjnie zakończenie wymusza co do zasady brak kontynuacji⁵¹. Książka, podobnie jak serial, kończy się sceną na lotnisku. Bohater informuje przyjaciółkę, że w zaplanowaną podróż musi udać się sama. Jak sugeruje bohaterka, Jacek od początku bowiem wiedział, że nie polecą, czemu tenże nie zaprzecza⁵². Ucieczka nie jest możliwa, powrót — konieczny. Bohater doskonale to rozumie. Finalnie dochodzi do rozstania, a mężczyzna odwraca się w kierunku miasta. Ostatnie zdanie powieści brzmi: „Dzwoni telefon”⁵³.

Natomiast serial pokazuje nam rozmowę Kuby z jego antagonistą Dariem — a możemy chyba domniemywać, że jest to ta właśnie rozmowa, którą książka tylko anonsuje⁵⁴ — wyraźnie przecież rysującym mu wizję przyszłości, jaka stanie się udziałem protagonisty tudzież jego bliskich z rodzinnego miasta, jeśli ten odmówi powrotu do uniwersum przestępczej Warszawy, nad którym pieczę znów sprawuje stary gangster. To zresztą Kuba czyni, przynajmniej werbalnie, bo przyznać trzeba, że raczej nie ma podstaw do wiary w jakąkolwiek możliwość ingerencji w ten stary-nowy porządek świata, którego nosicielem jest Dario. Kamera patrzy na stojącego centralnie w kadrze bohatera z góry, z boskiej perspektywy, i gdy zdaje się już, że wszystko się dokonało, słychać z offu głos towarzyszącej bohaterowi Kuba: „Kuba!”

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ P. Gruszkowski, *Krzysztof Skonieczny zdradza, czy będzie „Ślepnąc od światła 2”: Polecam krucjatę antymelanżową*, „Wyborcza.pl” 15.02.2019, <https://wyborcza.pl/7,101707,24457758,krzystof-skonieczny-polecam-krucjate-antymelanzowa.html> (dostęp: 2.02.2023).

⁵¹ W trakcie pracy nad niniejszym tekstem pojawiła się zapowiedź nowej powieści Żulczyka, *Dawno temu w Warszawie* (Warszawa 2023), która jest kontynuacją *Ślepnąc od światła*. Jak jednak wynika z opisu, akcja przenosi się w rok 2020, czyli wiele lat po finałowej scenie tejsze, co zdaje się pozostawać w zgodzie z poczynionymi tutaj uwagami.

⁵² J. Żulczyk, *Ślepnąc od światła*, s. 517.

⁵³ *Ibidem*, s. 519.

⁵⁴ Oczywiście zdanie to można też interpretować inaczej: jako sygnał powrotu zwykłego świata, czyli (w tym przypadku) powrotu bohatera do zwyczajnych dla niego zajęć — handlu kokainą.

Książkowy Jacek jawi się nam jako Campbellowski bohater, a fakt, że w wigilijny wieczór nie decyduje się opuścić miasta, pokazuje jego symboliczne ponowne narodziny będące zarazem symbolicznym gestem powrotu. Warszawska odyseja ukazuje człowieka, który zmuszony przez okoliczności dokonuje tego, czego nie był w stanie zrobić samodzielnie: przekracza granicę pomiędzy wyobrażeniem samego siebie, jakie nosi w głowie (kulturalny i uporządkowany biznesmen słuchający muzyki klasycznej), a realnym sobą: przestępcą, dilerem narkotyków, kryminalistą. Postać wykreowana w serialu — owszem! — schodzi do „piekieł”, ale wynosi stamtąd, niczym mityczny Orfeusz, jedynie gorzką wiedzę, ból i rozczarowanie. Jak notuje Maciej Jaworski interpretujący poemat Czesława Miłosza: „Zdecydowanie się na katabazę oznacza, mówiąc językiem twórcy psychoanalizy, nieuznanie zasady rzeczywistości. Kiedy natomiast Orfeusz powraca z Hadesu, wie już, że nic więcej nie może zrobić”⁵⁵. Słowa te dość dobrze oddają sytuację serialowego Kubusia. Pogodzenie się z losem (jeśli nastąpi) nie będzie jego wyborem, ale zostanie mu narzucone; będzie — podobnie jak całe jego przyszłe życie — narzucone przymusem pochodzącym z zewnątrz, a uosobionym przez mroczną figurę serialowego protagonisty.

PODSUMOWANIE

Przygody warszawskiego diler narkotykowego zobrazowane w narracjach Żulczyka i Skoniecznego w oczywisty sposób czerpią ze wspomnianej już kompozycji hipopowej, zarówno z jej struktury muzycznej, jak i narracyjnej. Ta zaś wywodzi się bez wątpienia z archetypu mitycznej podróży bohatera.

Wykreowany przez Skinnera w swej klubowej narkotycznej odysei bohater wiersza stanowi uosobienie samotności wśród ludzi, poszukiwania więzi z drugim człowiekiem, która jednak nie ma się ziścić, a jej substytutem staje się zanurzenie we własnym wyalienowanym przez substancje psychoaktywne umyśle⁵⁶. Proza Żulczyka istotnie może być rodzajem rozbudowanej glosy do kompozycji *The Streets* przenoszącej historię bohatera na wyższy narracyjnie poziom. Jednocześnie jednak staje się ona pre-tekstem serialu, który może już czerpać z obu narracji i względem nich się definiować.

Dokonana tu analiza pokazuje, jak ta interpretacyjna niesamodzielnosc (to jest zapośredniczenie w pre-tekście) może być dookreślona przez zaangażowanie odmiennych modeli interpretacji uwzględniających dwa kulturowe wzorce: archetypowy pierwowzór narracyjny monomitu oraz narracyjno-muzyczną formę kompozycji hipopowej opartej na kulturowej ramie katabazy.

⁵⁵ M. Jaworski, „Orfeusz i Eurydyka” Czesława Miłosza. *Katabaza jako figura żaloby*, „Przeгляд Humanistyczny” 2016, nr 2, s. 180.

⁵⁶ Por. D. Riesman, *Samotny tłum*, przeł. J. Strzelecki, Warszawa 2023.

THE MYTHOGRAPHIC AND MUSICAL MODEL OF INTERPRETING STORYTELLING IN KRZYSZTOF SKONIECZNY'S TV SERIES *BLINDED BY THE LIGHTS* AND ITS LITERARY SOURCE

Summary

The adventures of a Warsaw-based drug dealer described in the narratives of Żulczyk's *Blinded by the Lights* novel (2014) and Skonieczny's streaming series (2018) obviously are drawn from the British hip-hop composition *Blinded by the Lights* by The Streets (2014), both from its musical and narrative structure. This, in turn, is undoubtedly derived from the archetype of the mythical journey of the hero described in Jonathan Campbell's seminal work *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Żulczyk's prose may indeed be a kind of extended gloss to the piece by The Streets, which takes the hero's story to a higher narrative level. At the same time, however, it becomes a pre-text for the series, which can already draw on both narratives and define itself in relation to them. The above analysis shows how this interpretative dependence can be defined by the use of different models of interpretation that are embedded in two cultural patterns: the archetypal narrative prototype of a monomyth and the narrative-musical form of a hip-hop storytelling based on the cultural framework of the mythical katabasis.

Keywords: storytelling, *Blinded by the Lights*, interpretations