

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

„TRZYDZIEŚCI LAT MINĘŁO, JAK JEDEN DZIEŃ...” (O BADANIACH LITERATURY POPULARNEJ W OSTATNIM TRZYDZIESTOLECIU)

ANNA MARTUSZEWSKA

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

1.

Śpiewany przez Andrzeja Rosiewicza jako motto drugiej serii *Czterdziestolatka*¹ tekst Jana Tadeusza Stanisławskiego nadaje się znakomicie, by jego parafraza mogła być tytułem tekstu próbującego ukazać zarówno upływ czasu, jak istotę zjawiska – zachodzące w nim przemiany w obrębie kultury popularnej i badań nad nią. Co prawda nawet w skrócie myślowym, charakterystycznym dla unaocznienia mechanizmu działania naszej pamięci, określenie „jeden

¹ Pierwsza seria kultowego serialu *Czterdziestolatek* powstawała w latach 1974–1977, emitowana zaś w telewizji była w latach 1975–1977. Druga, pod tytułem *Czterdziestolatek. 20 lat później*, powstała w latach 1993–1994.

dzień” wydaje się za mało pojemne dla wyobrażenia sobie zaszłych tymczasem zmian, ale to przecież *licentia poetica*, nieobca także plodom kultury popularnej, czerpiącej swe metafory ze świadomości potocznej...

Jeżeli punktem wyjścia do tych rozważań uczynić wydaną w 1997 roku *Tę trzecią* opatrzoną podtytułem *Problemy literatury popularnej* – moja skromność się trochę przed tym wzdraga, ale ostatecznie potrzebny jest jakiś punkt odniesienia – należałoby zauważyć, że chociaż od jej druku mija akurat lat dwadzieścia, to jednak od powstania większości znajdujących się tam tekstów mija ich więcej, niekiedy nawet znacznie więcej, a od programowych artykułów *Czym „ta trzecia” kusi badaczy literatury?* i *Jak „rozbrać” „tę trzecią”?* mija ich raczej właśnie trzydzieści. Stąd w tytule tego tekstu mowa o trzydziestu latach. Tym bardziej jest to uzasadnione, że tak zwaną bazą materiałową książki, czyli większością utworów, których analizą się w niej zajmuję, są teksty powstałe w okresie PRL bądź międzywojennego dwudziestolecia. To przesądza o charakterze znajdujących się w niej rozważań – z ówczesnej perspektywy kultura popularna wydawać się mogła czymś bardziej pożądanym i potrzebnym niż dzisiaj, gdyż anatema ją wtedy spotykająca (zwłaszcza na przykład romanse, niemal cały czas w PRL niezbyt hołubione, i w związku z tym niewznawiane oraz niewydawane) mogła być uważana za zarówno niepotrzebną, jak śmieszna. Nie zamierzam o tym więcej pisać (zrobił to doskonale Stanisław Adam Kondek w swej *Papierowej rewolucji*, 1999), lecz tylko chcę zauważyć, że – na zasadzie przekory i krytycznego stosunku do peerelowskiej polityki kulturalnej, szczególnie tej, która panowała w latach 1948–1955 – mogło dochodzić do przeceniania owej literatury. Trudno bowiem było zrozumieć, dlaczego na przykład tak niewinne i w gruncie rzeczy naiwne romanse Ireny Zarzyckiej „odwracały uwagę od nierówności społecznych i majątkowych, i przedstawiały miraż łatwego, rzadko spotykanego w życiu rozwiązania problemu o wielkiej wadze społecznej, jakim jest sprawa awansu społecznego kobiety” (Zofia P. 1950: 14-15; cyt. za Kondek 1999: 138), skoro właśnie ta pisarka, odżegnując się od krytyki swych powieści, stwierdzała ustami jednego ze swych bohaterów, pisarza zresztą:

[...] dość koszmarów, dość bohaterek, które gnane idiotycznym fatum rzucają się z ramion w ramiona, by pokazać nagą du...szę. (Zarzycka 1930: 31)

To przekonanie o niesłusznym traktowaniu polskiej popularnej literatury okresu dwudziestolecia międzywojennego mogło się więc – drogą reakcji, nakazującej stawać po stronie pokrzywdzonego – przyczynić do jej przewartościowania. Nie zamierzam jednak odwoływać

niczego, co na temat tej literatury napisałam, choć uderzył mnie ostatnio fakt, że rozmaicie można na nią spoglądać w zależności od różnych kontekstów oceny.

2.

W ciągu owych trzydziestu lat zaszły nie tylko w Polsce, lecz również w całym świecie Zachodu ogromne przemiany w stosunku do kultury popularnej, wiążące się z przeobrażeniami politycznymi i wynikające z nich, co najlepiej widać na przykładzie byłych krajów tak zwanego realnego socjalizmu, ale przecież nie tylko tam. Zanik dychotomii – może jeszcze nie tak powszechny, jakby się czasem wydawało – w traktowaniu „wysokiej” i „niskiej” kultury jest bowiem coraz bardziej widoczny na całym świecie, a jego przyczyny zapewne tkwią w ogólnej demokratyzacji, nie pozwalającej na absolutne lekceważenie gustów znamienych dla warstw społecznych uważanych wcześniej za „niższe”. Najlepiej to zjawisko symbolizuje przyznanie w 2016 roku nagrody Nobla Bobowi Dylanowi. Jeszcze chyba trochę tym oszołomiony amerykański bard najpierw – nie mogąc pewnie w ten fakt uwierzyć – uciekł od bezpośredniego kontaktu z dziennikarzami i tymi, którzy mogli sprawę komentować, a później w swym noblowskim exposé zadał znamienne pytanie: „Czy moje piosenki to literatura?”, ujawniając nim nie tylko i nawet nie tyle skromność, ile właśnie trwałość dychotomicznego spojrzenia na kulturę, w którym nawet nie można było pomyśleć o obdarzeniu piosenkarza i twórcy popularnych songów tak wysokim odznaczeniem („Gdyby ktoś mi kiedyś powiedział, że mam jakiegokolwiek szanse na zdobycie Nagrody Nobla, pomyślałbym, że równie prawdopodobne będzie to, że kiedyś stanę na Księżycu” – powiedział laureat [Dylan 2016: 5]). Nawiasem mówiąc i to drugie, choć rzeczywiście mało prawdopodobne (ale, o ile mi wiadomo, już zrealizowane nie tylko przez astronautów sensu stricto, uczestniczących w kosmicznych wyprawach, lecz także przez kilku miliarderów), jest przecież dziś możliwe.

W parze z tymi zjawiskami poszło rozszerzenie zakresu badań nad literaturą, coraz szerzej i śmielej obejmującego także wszelkie zjawiska pop-literatury i kultury. Jednym z jego polskich przejawów – najbardziej rzucającym się w oczy – jest powstanie periodyku „Literatura i Kultura Popularna”, którego pierwszy numer ukazał się pod redakcją Jacka Kolbuszewskiego i Tadeusza Żabskiego w 1991 roku, ostatnie zaś numery redaguje Anna Gemra. Z działalnością ośrodka wrocławskiego wiąże się też zredagowany przez Tadeusza Żabskiego monumentalny *Słownik literatury popularnej* (I wyd. 1997 r., II – 2006 r.), a obu tym poczynaniom towarzyszyły i towarzyszą niepowtarzalne naukowe konferencje (zwane niekiedy „karpackimi” od najczęstszego miejsca ich

odbywania się), na których w szerokim gronie wypracowywany zostaje model badania zjawisk popularnych.

3.

Przerasta moje siły ukazanie tego, co w ciągu owych trzydziestu lat działo się w popularnej literaturze i jak była oraz jest obecnie ona badana, zwrócę więc tylko uwagę na fakt pojawienia się właśnie w tych latach na polskim rynku książkowym bardzo wielu serii tej literatury, począwszy od ogromnej ekspansji wydawnictwa „Harlequin”, które usadowiło się u nas w październiku 1991 roku, ale już w 2000 roku zdominowało w Polsce czytelnictwo powieści (por. Straus, Wolff 2002). Jeszcze wcześniej zdjęta została anatemą z kryminalów i one także rozpanoszyły się w księgarniach i bibliotekach. Zjawisko rozpanoszenia się kultury popularnej jest bowiem w tej chwili faktem, który możemy zaobserwować na każdym kroku – w księgarniach, w których jej wytwory są na wielką skalę eksponowane jako dające się sprzedać nowości, w bibliotekach, gdzie manifestacyjnie wkroczyły razem ze swoimi audiowizualnymi nośnikami, już nieukrywane wstydliwie przed czytelnikami, lecz im polecane. Zwłaszcza jako nowości... Nie warto w związku z tym rozdzierać szat, należy tylko to zauważyć, dodając po cichu komentarz, że od kiedy Kopciuszek stał się wielką panią, stracił skromność, a w zamian dostała mu się agresywność w prezentowaniu wdzięków. Na tej wręcz namacalnej dominacji kultury popularnej nad elitarną – w jakimś stopniu sygnalizowanej także w ich nazewnictwie – sprawa jednak bynajmniej się nie kończy. Istotniejsze od niej jest sygnalizowane tu już pojawiające się coraz częściej zanikanie w odbiorze kultury charakterystycznej wcześniej dychotomii, a w samych tekstach jej podstawy, to jest rzucającego się w oczy ich głębokiego zróżnicowania.

Do tego pierwszego z pewnością przyczyniło się znamienne dla postmodernizmu przemieszanie wartości, a nawet rezygnacja z samego wartościowania. Nie mówiąc na razie o tym ostatnim zjawisku, warto przecież zauważyć, jak wielką rolę w naszej (to jest zachodnioeuropejskiej) kulturze odgrywają obecnie gatunki „zmacone”. Choćby – by poprzestać na najprostszym przykładzie – wiele elementów struktury powieści kryminalnej pojawia się w utworach nie zamierzających formalnie być takimi powieściami. Czyli na przykład w romansie czy w „zwykłej” powieści społeczno-obyczajowej, a nawet w utworze aspirującym do bycia elitarnym, ni stąd, ni zowąd spotykamy zagadkę popełnionego któregoś z bohaterów morderstwa, w utworze *science fiction* zjawia się jakieś śledztwo etc., etc. Charakterystyczną dla literatury wysokoartystycznej metodę prezentacji myśli bohatera, to jest strumień świadomości, możemy

więc obecnie znaleźć nie tylko w tej literaturze, lecz także na przykład w popularnym romansie (nawet w harlekinie) czy kryminale... „Kontynuacje” (czyli sekwele) jakiegoś arcydzieła literatury wysokiej rezygnują po cichu z techniki artystycznej rzekomo kontynuowanego utworu i stają się popularnymi romansami czy powieściami grozy, choć przeważnie zachowują niektóre elementy struktury tego pierwszego... Te hybrydy gatunkowe na ogół nie grzeszą artyzmem ani żadnymi większymi zaletami, inaczej mówiąc – przeważnie bynajmniej nie zadowolają ani miłośników kryminalów, ani też czytelników innych, „czystych” gatunków literatury popularnej, ale przecież są wydawane i czytane. Lecz stop – istnieje jednak jeden udany typ mariażu kryminału i powieści społeczno-obyczajowej, czyli współczesny kryminal skandynawski. Jest to bardzo ważne zjawisko, ukazujące współczesną sytuację gatunków zarówno w literaturze wysokoartystycznej, jak popularnej. O ile bowiem wcześniej ta druga – w przeciwieństwie do romantycznej, modernistycznej i postmodernistycznej literatury elitarnej, w której „zmaczenie” gatunków jest wręcz powszechne (warto dodać, że propagator tej koncepcji, Clifford Geertz, piszący o tym już w roku 1980, uważa pomieszanie form gatunkowych we współczesnej myśli społecznej za charakterystyczne dla „ostatnich lat” [zob. Geertz 1990]), o tyle – przynajmniej do pewnego czasu – literatura popularna, a szczególnie kryminal, aż zaskakiwała długością trwania w rygorach gatunkowych oraz konsekwentnym utrzymywaniem rządzących nimi reguł. Roger Caillois w swym eseju o powieści kryminalnej szczególnie to akcentował, pisząc między innymi:

Wbrew [...] ogólnej skłonności do anarchii powieść kryminalna zwraca na siebie uwagę pilnością, z jaką ustala sobie coraz to więcej własnych reguł, tak że próżno byłoby szukać w całej produkcji literackiej innego rodzaju, który by, tak jak ona, podporządkowywał się równie ścisłym przepisom i lubował się w coraz ściślejszym tych przepisów uściśleniu. (Caillois 1967: 167-168)

Tymczasem w latach, które minęły od napisania tych słów, rygory – przynajmniej niekiedy – rozluźniły się i obecny odbiorca bardzo często już nie wie (pewnie też przeważnie nie chce wiedzieć), czy obcuje z romansiem, czy z dreszczowcem, z utworem należącym do *science fiction*, czy też z realistyczną powieścią. Przymieszanie gatunków i związanych z nimi konwencji stało się bowiem we współczesnej nam prozie narracyjnej wszechogarniającą zasadą. Jedno tylko można uznać za znamienne – najczęściej to, czego dotknie popularna kultura, zostaje przez nią wchłonięte, przekształcone na jej obraz i podobieństwo. W tym więc sensie staje się ona literackim Midasem. Z drugiej jednak strony – a szczególnie tak bywa, gdy schematy wzięte z popularnej kultury służą parodii – potrafi ona włączać się w twór, który ma charakter

hybrydyczny i jest trudny albo nawet bardzo trudny w odbiorze, gdyż wymaga znajomości wielu kodów², czyli z pewnością nie można go zaliczyć do popularnej literatury.

4.

Badania czytelnictwa w swoisty sposób potwierdzają zacieranie się dychotomiczności między literaturą wysokoartystyczną a popularną. Przyjrzyjmy się uważnie nazwiskom pisarzy, których utwory cieszyły się w latach 2014 i 2015 największą poczytnością zarówno wśród odbiorców mniej doświadczonych, jak tych, którzy deklarowali lekturę przynajmniej siedmiu książek rocznie³: Dan Brown (4⁴), Agatha Christie (4), Harlan Coben (4), Katarzyna Grochola (4), Stephen King (4), E.L. James (3), Camilla Läckberg (3), Katarzyna Michalak (3), Nora Roberts (3), Andrzej Sapkowski (3), Maria Rodziewiczówna (3), Henryk Sienkiewicz (3, zdecydowanie na pierwszych miejscach list poczytności, poza listą pozycji podanych przez bardziej doświadczonych czytelników w 2015 roku), Danielle Steel (3), Monika Szwaja (3), Stieg Larsson (2), Joanna Chmielewska (2), Paulo Coelho (2), J.K. Rowling (2), Steve Berry (1), Clive Cussler (1), Ken Follet (1), John Grisham (1), George R.R. Martin (1), Graham Masterton (1), Adam Mickiewicz (1), J.R.R. Tolkien (1).

W szeregu tym zdecydowanie nas uderza, że niemal bez wyjątku są to przedstawiciele górnej półki literatury popularnej (jedynym wyjątkiem jest Mickiewicz, którego nazwisko jednak chyba przede wszystkim było podawane przez uczniów). Właściwszym określeniem wydaje się przecież, że wszyscy ci pisarze należą do tak zwanej literatury „środka”. Jej koncepcję znajdziemy już w pracach Dwighta Macdonalda z lat 50. XX wieku (zob. Macdonald 2002; Eco 2010; Uniłowski 2003; Stempczyńska, Mięowska 2011), a pojawiła się w związku z uświadomieniem sobie przez badaczy opozycji między kulturą i literaturą wysokoartystyczną z jednej strony, a popularną i masową z drugiej, powodującej powstanie dychotomicznego modelu kultury, stanowiąc próbę jego uniknięcia. Przy czym o ile granica między tym, co jest uważane za wysokoartystyczne, a masowością jest dość łatwa do ustalenia, gdyż wyznaczają ją odmienne formy wydawnicze i rodzaje społecznego obiegu, o tyle odróżnienie kultury i literatury „środka”,

² Pisałam o takich zjawiskach, analizując gry intertekstualne w *Radosnych grach* (Gdańsk 2007). Za klasyczny wręcz przykład można uznać twórczość Donalda Barthelme’ego, której – mimo pojawiania się w niej odwołań do baśni oraz do filmu – bynajmniej nie da się zaliczyć do kultury popularnej.

³ Dane te podaję za ogłoszonym w internecie *Stanem czytelnictwa w Polsce w 2015 roku. Biblioteka Narodowa*, porządkując nazwiska alfabetycznie w obrębie liczby grup, w których się pojawiają, nie rozdzielając ich też na lata, w których była badana ich poczytność (tym bardziej, że w grę tu wchodzi tylko lata 2014-2015).

⁴ Cyfra w nawiasie oznacza krotność pojawiania się na listach książek przeczytanych w ostatnim (czyli 2014 lub 2015) roku przez wszystkich badanych lub czytelników „intensywnych”, to jest tych, którzy zadeklarowali przeczytanie przynajmniej 7 książek (list jest 4).

określającej właśnie najczęściej „górną” strefę literatury popularnej, od kultury i literatury wysokoartystycznej z jednej strony, a *sensu stricto* popularnej z drugiej – jest niezwykle trudne. Od sfery „wysokiej” wydaje się ją odróżniać właśnie popularność, widoczna na przykład w pojawieniu się osnutego na jej fabule filmu w telewizji czy w kinie, i wydaniu powieści w miękkich okładkach oraz w bardzo wysokim nakładzie, a także stosunek do konwencji literackich (w przeciwieństwie do literatury w pełni wysokoartystycznej, burzącej przeważnie stare i powołującej do życia nowe konwencje, literatura „środka” umacnia już przyjęte). Granica między literaturą „środka” a strefą (czy strefami) niższymi pozostaje jednak bardziej dyskusyjna, polega bowiem chyba przede wszystkim na funkcji stereotypów, poza które nie wychodzi kultura popularna, a które tutaj spotykamy w znacznie mniejszej mierze. Sądzę przy tym, że dużą rolę odgrywa tu również pojawianie się niekiedy w tej ostatniej kulturze i literaturze szerszej panoramy społecznej i problematyki obyczajowej, najbardziej zaś może – piętno autorskie, nieistniejące w kulturze *sensu stricto* masowej. Dopiero te wszystkie czynniki wzięte razem pozwalają odróżnić literaturę „środka” od pozbawionych ich płodów kultury masowej.

O ile znalezienie się w tak pojętej literaturze „środka” twórczości Rodziewiczówny czy Szwai nie budzi chyba niczych zastrzeżeń, o tyle dyskusyjne może się wydawać zaliczenie tutaj Sienkiewicza, ale tylko taki zabieg pozwoli – moim zdaniem – na właściwe rozumienie jego miejsca w polskiej kulturze, które nie darmo Witold Gombrowicz określił:

[...] nigdy chyba nie było tak pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego. To Homer drugiej kategorii, to Dumas Ojciec pierwszej klasy. (Gombrowicz 1986: 352)

Koncepcja tej „średniej” literatury wydaje się zaś jeżeli nie usuwać, to przynajmniej przesuwać dylematy związane z zaliczaniem tego rodzaju pisarzy – bardzo popularnych i oferujących czytelnikom wiele wartości, lecz mieszczących się w ramach przyjętych wcześniej konwencji artystycznych. Swoiście bowiem zasypuje ona stworzoną przez założenie dychotomiczności ostrą granicę między „wysoką” a „niską” literaturą. Badania nad nią w gruncie rzeczy nie są jeszcze zaawansowane, a powinny dotyczyć przede wszystkim przyczyn popularności tekstów.

5.

Badania literatury „pop” w ostatnich dwudziestu-trzydziestu latach bardzo często wychodziły poza jej formalny obręb (jeśli w ogóle kiedykolwiek można było o nim mówić), obejmując swym zasięgiem także wszelkie zjawiska popularnej paraliteratury, a wreszcie – popularnej i masowej kultury. Nie mówiąc już o analizowanych swego czasu hasłach kibiców sportowych, a także o bardzo licznych objawach zainteresowania różnymi formami, którymi posługują się kino i telewizja, czy komiksami, jak również na przykład reklamą, przepisami kuchennymi i onomastyką kulinariów (nazwy dań i restauracji), „fanfikami” (czyli tekstami tworzonymi przez fanów jakiegoś pisarza czy nawet jednego jego utworu i odwołującymi się do nich), a nawet tak zwanymi „lip dubami” (czyli filmikami wideo powstającymi jako efekt dodawania własnych słów do wykonywanego z taśmy utworu wideo), należy zauważyć stosunkowo częste objawy zainteresowania badaczy różnymi grami komputerowymi oraz RPG (Role Playing Games), zwanymi często w Polsce grami fabularnymi. Te ostatnie wydają się – ze względu na swój paraliteracki charakter, dla którego znamieną jest rola narratora i mistrza gry, będącego swoistym odpowiednikiem autora – specjalnie interesującym terenem rozważań.

Zdawałoby się więc, że tak zróżnicowany przedmiot badań wymaga odpowiednio zróżnicowanych narzędzi, innych niż tradycyjne, gdyż zarówno te ostatnie zjawiska, jak istnienie gatunków „zmaconych”, w których pojawiają się elementy konwencji charakterystycznych i dla kultury „pop”, i „wysokiej”, nakazywałyby – być może – ponowne postawienie pytania o znamienne dla popularnej literatury poetykę i narzędzia, które należy stosować do jej badania. Nie stawiam go jednak, gdyż uważam, że właśnie to wszystko doskonale potwierdza mą tezę sprzed wielu lat – poetyka ze swoimi tradycyjnymi narzędziami jest jedna i nie ma sensu tworzenie jakiejś odmiennej na potrzeby badania tej właśnie literatury. Jednym z najważniejszych kategorii badawczych okazuje się bowiem nadal narracja (zob. np. Owczarek, Frużyńska 2011). I choć zakres używania tego pojęcia jest przeważnie szerszy niż ten, do którego przyzwyczaiła nas klasyczna poetyka, to przecież kategoria ta – obok towarzyszącej jej często fabuły – okazuje się najlepszym narzędziem do opisu i porównań wszystkich tych zjawisk. Pojawiająca się niekiedy w tym kontekście spopularyzowana przez Henry’ego Jenkinsa kategoria konwergencji (Jenkins 2007), oznaczająca przede wszystkim zbieżność, wydaje się w porównaniu z tradycyjnymi narzędziami klasycznej poetyki nieco za szeroka i za mało precyzyjna.

Interesującym pomysłem jest natomiast koncepcja powstania poetyki ludycznej, to jest takiej odmiany tradycyjnej poetyki, w której specjalną rolę odgrywałyby kategorie służące do wzbudzania i utrzymywania zaangażowania czytelników w proces lektury. Wymagałaby ona co

prawda – przynajmniej niekiedy – przemieszczenia (to jest przesunięcia roli niektórych tradycyjnych kategorii, jak na przykład fabuła) (Kraska 2013), ale mieściłaby się w zasadach poetyki klasycznej.

Oczywiście jednak można, a czasem wręcz należy, uzupełnić czy poszerzyć narzędzia poetyki, tak by mogły być przydatne do badania różnych hybryd gatunkowych. Badania ostatnich lat poświęcają im, podobnie jak wielu innym sprawom teoretycznym – moim zdaniem – stanowczo zbyt mało uwagi. Poza słusznie zauważaną i często analizowaną skandynawską powieścią kryminalną, którą jednak znawcy coraz częściej traktują jak zjawisko należące do literatury wysokoartystycznej, przyznając jej też walor realizmu.

6.

Zakres zagadnień pojawiających się we współczesnych pracach dotyczących pop-literatury i pop-kultury jest wręcz tak samo nieograniczony jak te zjawiska. W ich obrębie możemy więc przede wszystkim spotkać analizy relacji tej literatury i kultury ze starymi i nowymi mediami⁵, ale oprócz tego między innymi problematykę związaną z ich rozlicznymi gramami z konwencjami, z żywotnością toposów, strukturami i strategiami mitycznymi, modelowaniem świata przedstawionego i rolą w nim obrazu władzy etc., etc. (por. Gemra, Dominas 2014). Wymienienie ich wszystkich jest niemożliwe, a ponadto o tyle zbędne, że wraz z upływem czasu zarówno powstają i rozwijają się nowe formy tej kultury i literatury, jak zmieniają się – mniej lub bardziej radykalnie – metody ich badania.

Z postulowanych ongiś przeze mnie metod badania literatury popularnej nie wszystkie się w pełni w Polsce zadomowiły. Wiąże się to – być może – z dominacją badań anglojęzycznych, które w ciągu minionych trzydziestu lat najsilniej wpłynęły na ujmowanie przez naszych badaczy tych zjawisk, zwłaszcza zaś popkultury. Na badania nad kulturą popularną przede wszystkim przy tym miały wpływ badania amerykańskie, do czego zapewne przyczynił się także z jednej strony fakt, że w USA rozwinęły się najszybciej i najszerzej media będące nośnikami wielu nowych odmian tej kultury, a z drugiej – wszechświatowa popularność języka angielskiego. Natomiast z pola oddziaływań na polskie badania nad popularną kulturą i literaturą niemal znikły prace niemieckojęzyczne. Poza teorią recepcji Hansa Herberta Jaussa, której znaczenia dla badań nad tymi zjawiskami nie można – moim zdaniem – przecenić, niemalże nie są w ostatnich latach przywoływane w Polsce żadne koncepcje powstałe w niemieckim kręgu językowym. Sądzę, że

⁵ Taki właśnie podtytuł nosi zbiór rozpraw *Związki i rozwiązania. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami* (Gemra, Kubicka 2012).

dziecie się tak nie dlatego, żeby ich nie było, lecz z powodu, że proponowane w nich metody postępowania wydają się – przynajmniej niektórym polskim badaczom – żmudne i nieefektywne. Myślę tu zwłaszcza o związanych szczególnie z kręgami niemieckojęzycznymi badaniach statystycznych. Zmierzały one do „unaukowienia” badań literackich, to jest do częściowego nadania im cech nauk ścisłych. Przywołane przez nie kategorie służyły przeważnie do charakterystyki funkcjonujących na terenie stylistyki zjawisk najbardziej podstawowych, których organizacja stoi u podstaw możliwości rozróżniania odmian literatury, gdyż przesądzają o ich zrozumiałości przez odbiorców, ale – jak widać – sprawy te nie zostały uznane za najważniejsze.

W parze ze zniknięciem z naszych badań kategorii, którymi posługują się badacze niemieccy, idzie swoiste rozpanoszenie się w tych badaniach, a zwłaszcza w pracach dotyczących fantastyki *sensu largo*, kategorii wypracowanych w badaniach anglojęzycznych. „Fanfik”, „nowelizacja” (w sensie przyjmowania niektórych cech narracyjnej prozy), „fansub”, „skanlacja” – oto na przykład kategorie pojawiające się na określenie zjawisk paraliterackich tylko w jednym artykule (w dodatku posługujący się nimi Adam Mazurkiewicz [2009] używa w jego tytule i później sformułowania: „formy quasi-literackie”, które już oczywiście nie jest anglicyzmem, ale także nie zadowala, gdyż w istocie żadne z tych zjawisk nie ma bezpośrednio charakteru quasi-literackiego, najwyżej go współtworzą). Ujęcie to – skądinąd zasługujące na uznanie ze względu na znajomość i sumienny opis różnych form paraliterackich – jest znamienne, autor artykułu bowiem nie zawsze konsekwentnie wyjaśnia znaczenia owych terminów, nawet nie próbując szukać dla nich polskich odpowiedników i nie przejmując się tym, że na przykład słowo „nowelizacja” dawno w naszym języku istnieje i ma odmienne znaczenie, a termin „fanfik” (zresztą stosunkowo często spotykany i obecnie już chyba w polskich badaniach zadomowiony [por. Gąsowska 2011]) raczej wydaje się wiązać z fikaniem niż z literaturą i w związku z tym może budzić nieco śmieszne skojarzenia.

7.

Z badań ostatnich kilkunastu lat bez wątplenia najbardziej cenne i najciekawsze są badania nad odbiorcą literatury popularnej. Najczęściej nie są to badania empiryczne (te obecnie są zostawione statystykom bibliotecznym i należą do rzadkości), lecz zajmujące się wpisanymi w tekst strategiami odbioru. Opisując gry z odbiorcą wpisane w strukturę kryminału, Mariusz Kraska interesuje się przede wszystkim czytaniem dla przyjemności i dostrzega w potencjalnych scenariuszach lektury figury uzależnienia, uwodzenia, śledzenia oraz interpretacji (Kraska 2013). Nie ulega jednak dla mnie najmniejszej wątpliwości, że figury owe są charakterystyczne dla

odbioru nie tylko literatury o tematyce kryminalnej, lecz dla całej literatury popularnej, chociaż podczas lektury różnych jej odmian dominować mogą tylko niektóre z nich, na przykład w procesie odbioru romansu szczególną rolę odgrywa uwodzenie czytelnika na równi z bohaterką, w powieści o obliczu psychologicznym (nie brak i takich w popliteraturze) – interpretacja poczynań postaci etc., etc. Wszystkie zaś z pewnością zmierzają do uzależnienia odbiorcy od czytanego tekstu. Tak, żeby – uwiedzony tematem, problemem czy bohaterem – wzięwszy ten tekst do ręki, nie odkładał go przed ukończeniem lektury, a i później do niego wracał. Nie bez powodu bowiem przywoływany tu już Gombrowicz pisze o Sienkiewiczu:

Sienkiewicz, ten magik, ten uwodziciel, wsadził nam w głowy Kmicica wraz z Wołodyjowskim oraz panem hetmanem Wielkim i zakorkował je. [...] I rzeczywiście jest to sztuka w pewnym specjalnym znaczeniu genialna, genialna właśnie dlatego, że wywodzi się z żądy podobania się i czarowania [...]. (Gombrowicz 1986: 352, 359)

8.

Ta ostatnia sprawa wymaga jednak szczególnego zastanowienia nad rolą wchodzących w tym wypadku w grę czynników. Z pewnością istotna jest fabuła, gdyż odbiorca chce znać dalszy ciąg wydarzeń i wiedzieć, co się stało z ich bohaterem, czy ocalał i czy zwyciężył. W tym momencie wydaje się pojawiać to, co najważniejsze. Otóż zjawisko to występuje tylko (a przynajmniej przede wszystkim) wówczas, gdy czytelnik tę postać polubił (w odbiorze o charakterze emocjonalnym) lub gdy go ona zaciekała (w odbiorze bardziej intelektualnym). Czy czytalibyśmy dalsze rozdziały *Potopu*, jeżeli nie pojawiłby się podczas ich lektury w naszej wyobraźni młody i sympatyczny hulaka, Andrzej Kmicic („nie rzymianin Skrzetuski, ale grzesznik Kmicic jest typowym bohaterem Sienkiewicza” – pisze Gombrowicz [1986: 358])? Czy interesowałyby nas losy amerykańskiego Południa, jeżeli nie przeżywalibyśmy ich razem z przeistaczającą się podczas ich zmian egoistycznie nastawioną, ale jakże ludzką Scarlett O’Hara? Czy śledzilibyśmy z takim napięciem historię przedstawioną przez Stiega Larssona, jeżeli nie występowałyby w nich postać z pogranicza fantastyki – Lisbeth? Oczywiście są to pytania całkowicie hipotetyczne, na które właściwie nie ma, bo wręcz nie może być, żadnej zadowalającej odpowiedzi. Poza jedną – świadomością istnienia tych utworów, które znikają ze zbiorowej pamięci, bo nie potrafią wzbudzić ani sympatii, ani też zainteresowania czytelnika, przede

wszystkim dlatego, że nie powołują do życia postaci pełnokrwistych i zdolnych zainteresować odbiorcę (bądź przywiązać go emocjonalnie).

Nie chodzi mi tutaj o zjawiska projekcji i identyfikacji. Zawłaszcza szersze istnienie tej ostatniej, którą zresztą sama posługiwałam się, także w „*Tej trzeciej*”, wydaje mi się wątpliwe po lekturze Noëla Carrolla i kontynuującego jego rozważania Jarosława Płuciennika (2004). Nie zgadzają się oni bowiem – jak już pisałam w książce *Architektura popularnego romansu* (Martuszevska 2014: 282-283) – z tymi badaczami, którzy przywołują koncepcję identyfikacji z bohaterem i jego uczuciami, gdyż uważają, iż kategoria ta jest nadużywana:

W normalnych sytuacjach, kiedy utwór fikcyjny angażuje nas emocjonalnie, nie identyfikujemy się emocjonalnie z bohaterami poprzez, by tak rzec, przeżywanie ich emocji – stwierdza Carroll. Gdy jesteśmy szczęśliwi na końcu odcinka serialu telewizyjnego, bo kochankowie nareszcie są razem, to nie dlatego, że czujemy miłość do bohaterów. Które z nich zresztą mielibyśmy kochać? Obydwoje? Jeżeli nawet kochamy dwójkę bohaterów, to znajdujemy się w stanie emocjonalnym, którego żadne z nich nie przeżywa, bo każde z nich kocha tylko jedną osobę. My zaś tak naprawdę nie kochamy żadnego z nich. Cieszymy się, że są razem, tak jak cieszą się świadkowie, obserwatorzy, nie zaś uczestnicy. Nasze emocje nie powielają ich emocji, choć nasze rozumienie ich emocji, a także tego, że pragnienia kochanków się spełniły, ma wpływ na nasze (nieidentyczne) stany uczuciowe. (Carroll 2011: 246)

Istota sprawy wydaje się tu znajdować w sformułowaniu: „nasze rozumienie ich emocji”. Jest to bowiem określenie przywołujące między innymi zjawisko zwane empatią. Ona zaś odgrywa największą rolę w odbiorze. Najtrafniejszym rozwiązaniem roli bohatera utworu w trakcie lektury wydaje się więc ujęcie Jarosława Płuciennika, sądzącego, iż „identyfikacja z postacią literacką jest jednym z najważniejszych zjawisk empatycznych w literaturze, choć nie jedynym” (Płuciennik 2004: 34), a właściwie w odbiorze przeważnie jednak dochodzi nie tyle do identyfikacji, ile do „przejmowania perspektywy innego”⁶.

9.

Książka naukowa z pewnością żyje niewiele dłużej niż opisywane przez nią zjawisko, gdyż rzecz jasna, że odchodzi w niebyt niedługo po jego zniknięciu (a często wcześniej, gdy pojawią się nowe metody badawcze czy choćby moda na inne metody). Zostaje najwyżej jako zapis pewnej

⁶ Płuciennik trzeci rozdział przywoływanej tu książki zatytułował *Przejmowanie perspektywy innego i znaczniki iluzji w języku i literaturze*.

określonej poetyki historycznej. Literaturę popularną – zajmowałam się trochę w „*Tej trzeciej*” jej dynamiką – z pewnością cechuje długie trwanie. Podobnie jej gatunki. Niemniej jednak zmiany dotyczą także ich. Zjawiska opisywane w „*Tej trzeciej*” na naszych oczach przybierają już inną postać, powstają też nowe, takie, których narodzenia się nawet nie można było przewidzieć w 1997 roku, zwłaszcza z ówczesnej polskiej perspektywy. Trudno więc wymagać, by stawiane wówczas postulaty badań były nadal w pełni aktualne, można co najwyżej mówić, że niektóre z nich zostały zrealizowane, inne nie, a miejsce ich wszystkich zajmują nowe.

Pojawiają się też nowi ich badacze, całe ich zastępy. Im już „fanfik” zapewne nie kojarzy się i nie będzie kojarzył z fantastycznym fikaniem, a „lip dub” z lipnymi (czy też smalonymi) dubami. I do nich należy przyszłość, a także ocena, co z „*Tej trzeciej*” w owej przyszłości zostanie.

SUMMARY

“Thirty Years Have Passed as One Day...” (On Researching Popular Literature in Last Thirty Years)

The article presents changes in attitude towards popular literature and culture in last thirty years, in which despised Cinderella became the almighty queen of the book market, and dichotomy in studying works of “high” and “low” culture gradually disappears, what may be seen also in the role of “mixed” genres. Analyzing methods of working on such works and reminding overviews of research on such works included in her book *The Third One*, the author critically emphasizes the impact of English-language researches on the present shape of Polish researches on popular phenomena. She also calls for taking up literature that lies between “high” and “low” culture.

KEYWORDS

Popular literature, history of literary studies, change in attitude towards popular culture and literature, „mixed” genres

BIBLIOGRAPHY

- Caillois Roger. 1967. Powieść kryminalna.... W: Odpowiedzialność i styl. Eseje. Lisowski Jerzy, tłum., 167-209. Warszawa: PIW.
- Carroll Noël. 2011. Sztuka masowa a emocje. W: Filozofia sztuki masowej. Przylipiak Mirosław, tłum., 243-284. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Dylan Bob. 2016. „Czy moje piosenki to literatura?”. Węzyk Katarzyna, tłum. Gazeta Wyborcza 17-18.12: 25.
- Eco Umberto. 2010. Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej. Salwa Piotr, tłum. Warszawa: W.A.B.

- Gąsowska Lidia. 2011. „Fanfik, czyli część zamiast całości albo całość zamiast części”. *Studia Pragmalingwistyczne. Rocznik Instytutu Polonistyki Stosowanej Wydziału Polonistyki UW* 3: 51-68.
- Geertz Clifford. 1990. „O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej”. Łapiński Zdzisław, tłum. *Teksty Drugie* (2): 113-130.
- Gemra Anna, Kubicka Halina, red. 2012. *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*. Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.
- Gemra Anna, Dominas Konrad, red. 2014. *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*. Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów. Instytut Filologii Polskiej. Uniwersytet Wrocławski .
- Gombrowicz Witold. 1986. *Dziennik 1953-1956*. Błoński Jan, red. nauk. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jenkins Henry. 2007. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Bernatowicz Małgorzata, Filiciak Mirosław, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.
- Kondek Stanisław Adam. 1999. *Papierowa rewolucja. Oficjalny obieg książek w Polsce w latach 1948-1955*. Warszawa: Instytut Książki i Czytelnictwa.
- Kraska Mariusz. 2013. *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Macdonald Dwight. 2002. *Teoria kultury masowej*, 14-36. W: Miłosz Czesław, red. *Kultura masowa. Wybór*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Martuszevska Anna. 1997. „Ta trzecia”. *Problemy literatury popularnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Martuszevska Anna. 2007. *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Martuszevska Anna. 2014. *Architektonika literackiego romansu*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Mazurkiewicz Adam. 2009. „Nowe formy quasi-literackie w literaturze popularnej. Rekonesans”. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna* 15 (3117): 17-47.
- Owczarek Bogdan, Frużyńska Joanna, red. 2011. *Kultura popularna – części i całości. Narracje w kulturze popularnej*. Instytut Polonistyki Stosowanej. Wydział Polonistyki UW.

- Płuciennik Jarosław. 2004. Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia. Kraków: Universitas.
- Stempczyńska Barbara, Mięowska Lidia, red. 2011. „Literatura środka”. Kontekst słowiański. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Straus Grażyna, Wolff Katarzyna. 2002. Sienkiewicz, Mickiewicz, Biblia, Harlequiny. Społeczny zasięg książki w Polsce w 2000 roku. Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Uniłowski Krzysztof. 2003. „Proza środka” lat dziewięćdziesiątych, czyli stereotyp literatury nowoczesnej, 259-283. W: Bolecki Włodzimierz, Gazda Grzegorz, red. Stereotypy w literaturze (i tuż obok). Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Zarzycka Irena. 1930. Córka wichru. Powieść. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój”.
- Zofia P. [brak nazwiska]. 1950. „List z terenu”. Poradnik Bibliotekarza (10-11): 14-15.