

JAK CZYTAĆ (POP) LITERA TURE?

Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne

eISSN 2353-4699

Redaktorka naczelna: Ewa Graczyk

Redakcja numeru: Mariusz Kraska

Rada naukowa: prof. dr hab. Małgorzata Książek-Czermińska (Polska), prof. dr hab. Kwiryna Ziemia (Polska), prof. dr hab. Stefan Chwin (Polska), prof. dr hab. Rolf Fieguth (Szwajcaria), prof. dr hab. German Ritz (Szwajcaria), prof. dr hab. Zbigniew Majchrowski (Polska), prof. dr hab. Krystyna Klosińska (Polska)

Kolegium redakcyjne: Maciej Dajnowski, Bartosz Dąbrowski, Anna Filipowicz, Monika Graban-Pomirska, Magdalena Horodecka, Edward Jakiel, Mariusz Kraska, Artur Nowaczewski, Maciej Michalski, Wojciech Owczarski, Krzysztof Prętki, Stanisław Rosiek, Paweł Sitkiewicz, Katarzyna Szalewska, Monika Żółkoś

Sekretarz redakcji: Martyna Wielewska-Baka, Anna Burzyńska

Adres redakcji: Instytut Filologii Polskiej, 80-952 Gdańsk, ul. Wita Stwosza 55, Uniwersytet Gdański jednak.ksiazki@gmail.com

© Copyright by Wydział Filologiczny UG

Redakcja językowa: Alicja Wódkowska

Korekta anglojęzyczna: Marta Maciejewska

Projekt okładki: Agnieszka Wielewska

Projekt typograficzny, skład tekstu i publikacja elektroniczna: Maciej Dajnowski, Martyna Wielewska-Baka

**Publikacja finansowana ze środków na utrzymanie potencjału badawczego Wydziału
Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego.**

Wersja elektroniczna jest wersją pierwotną czasopisma.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

SPIS TREŚCI

OD REDAKCJI

MARIUSZ KRASKA

Jak czytać (pop)literaturę? 9

STUDIA

ANNA MARTUSZEWSKA

„Trzydzieści lat minęło, jak jeden dzień...” (O badaniach literatury popularnej w ostatnim trzydziestoleciu) 11

ADAM REGIEWICZ

Wspólne drogi literatury popularnej i komparatystyki kulturowej 27

MARIUSZ KRASKA

O „Poetyce doświadczenia” Ryszarda Nycza. Z komentarzem do jednego zdania. Wersja do użytku badaczy literatury popularnej 51

ADAM MAZURKIEWICZ

(Re)konstruowanie rzeczywistości w polskiej literaturze popularnej początków XXI wieku (na wybranych przykładach) 67

TATIANA HAJDER

Folklor i literatura masowa. Ukraińska perspektywa badawcza 81

KATARZYNA KACZOR

Polskie czytanie fantasy 97

MACIEJ DAJNOWSKI

Kilka uwag o subwersywnym potencjale nowej fantastyki. „Czerwony” Miéville i New Weird..... 117

KATARZYNA SZALEWSKA

Widma Derridy – nie-umarli w „Cmentarzu zwierząt” Stephena Kinga..... 137

JERZY SZYŁAK

Jak czytać komiksy i właściwie po co?..... 149

MARZENA KOTYCZKA

Kot Bob, pies Bailey i inni. Terapeutyczne właściwości zwierzęcych bohaterów w literaturze popularnej..... 169

DARIUSZ SZCZUKOWSKI

Po co i jak czytać literaturę popularną w szkole..... 187**ESEJE**

SYLWIA GUTOWSKA

Literacki głos pokolenia X? David Foster Wallace wobec popkultury..... 201

MARTA NOWICKA

Sex, drugs & gender w „Heroinie” Tomasza Piątka..... 213

BARBARA FRIDE

Obwarowani innością – zbuntowana młodzież w „Końcu westernu” Jana Józefa Szczepańskiego..... 225**PROLEGOMENA**

DOBROŚŁAWA KORCZYŃSKA-PARTYKA

Zielona architektura. Jak kształtować środowisko mieszkalne w harmonii z naturą..... 243

MACIEJ DAJNOWSKI

Archiwariusz na dnie rozłewiska..... 255*Noty o autorach*..... 265

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Reading (pop)literature

LIST OF CONTENTS

EDITORS' NOTE

MARIUSZ KRASKA

Reading (pop)literature..... 9

STUDIES

ANNA MARTUSZEWSKA

"Thirty Years Have Passed as One Day..."
(On Researching Popular Literature in Last Thirty Years)..... 11

ADAM REGIEWICZ

Common Ways of Popular Literature and Cultural Comparability..... 27

MARIUSZ KRASKA

On Poetics of Experience by Ryszard Nycz. The Comment on One Sentence.
Version for Researchers of Popular Literature 51

ADAM MAZURKIEWICZ

(Re)construction of Reality in Polish Popular Literature of the Beginnings
of the 21st Century (on Certain Examples) 67

TATIANA HAJDER

Folklore and Mass Literature. Ukrainian Perspective of the Researcher..... 81

KATARZYNA KACZOR

Polish fantasy reading..... 97

MACIEJ DAJNOWSKI

- Remarks Concerning Subversive Potential of Contemporary Speculative Fiction.*
“Red” Miéville and the New Weird 117

KATARZYNA SZALEWSKA

- Spectres of Derrida – Undeads in “Pet Sematary” by Stephen King*..... 137

JERZY SZYŁAK

- Why and for What Should We Read Comic Books?* 149

MARZENA KOTYCZKA

- Bob the Cat, Bailey the Dog and Others. Therapeutic Features of Animal*
Characters in Popular Literature..... 169

DARIUSZ SZCZUKOWSKI

- For what Reason and how Should Popular Literature Be Read at School?*..... 187

ESSAYS

SYLWIA GUTOWSKA

- A Literary Voice of Generation X? David Foster Wallace on Popculture* 201

MARTA NOWICKA

- Sex, love & drugs in Tomasz Piątek's novel “Heroine”* 213

BARBARA FRIDE

- Living in a Fortified World—Flower Children in Jan Józef Szczepański's “Koniec westernu”* 225

PROLEGOMENA

DOBROŚLAWA KORCZYŃSKA-PARTYKA

- Green Architecture. How to Create a Living Environment in Harmony with Nature* 243

MACIEJ DAJNOWSKI

- Archivist at the Bottom of Backwater*..... 255

- Notes about Authors* 265

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

OD REDAKCJI

JAK CZYTAĆ (POP)LITERATURĘ?

MARIUSZ KRASKA

Uniwersytet Gdański

Tak dwuznaczna forma pytania patronującego kolejnemu monograficznemu numerowi naszego pisma z pewnością wymaga krótkiego komentarza z racji swojej zamierzonej – przyznajmy to – nieoznaczoności. Cóż bowiem w istocie znaczy tu znak zapytania, jak go rozumieć w połączeniu ze zużytą już nieco i opatrzoną językową grą z nawiasem w roli głównej?

Terry Eagleton w dziwnie podobnie zatytułowanej książce *Jak czytać literaturę*, w pierwszym zdaniu wprowadzenia do niej, rzecz całą wykladał nader bezpośrednio i obrazowo zarazem: „Sztuka analizy utworów literackich jest na wymarcu jak taniec ludowy” (Eagleton 2014: 9), przekonując tym samym, że jego intencją jest ratowanie tej cennej umiejętności (analizy, nie – tańca oczywiście). Nie jestem pewny, czy z równym przekonaniem mógłbym podpisać się pod tym zdaniem. I bynajmniej nie tylko o dzisiejszą kondycję i mój stosunek do tańca ludowego by tu chodziło.

Eksponując w naszym pytaniu zasadę nieoznaczoności, mieliśmy na względzie coś innego niż troskę o to, czy w epoce rosnącej dominacji kultury popularnej i tej formy kulturowego obcowania, które medioznawcy nazywają doświadczeniem audiowizualnym (por. np. Hopfinger 2003) – rzeczywiście zanika szlachetna sztuka interpretacji. Zamiast tego zaproponowana przez nas językowa gra o znaczenie w istocie służyć może – może nawet powinna – otwarciu wielu bynajmniej nie rozłącznych pól problemowych.

Jedno z nich wiązałoby się z problemem statusu i granic literatury popularnej oraz – zdaje się – cechujących ją coraz widoczniej procesów hybrydyzacji i przekształceń. Procesów, które w równym stopniu aktywizują zarazem zagadnienie innej miary, a mianowicie: pytanie o wzajemną koegzystencję literatury popularnej i wysokiej (pozostajmy z braku innych określeń przy tym wyrażenie modernistycznym w swej proveniencji terminie). Relację bynajmniej nie jednoznaczną i wbrew wciąż jeszcze panującemu przeświadczeniu niekoniecznie opartą na jednokierunkowym układzie zależności.

Zmieniona sytuacja literatury poddanej presji technologii, nowych mediów, jej wzajemne relacje z literaturą popularną i innymi dziedzinami sztuki – to wszystko sprawia, że pytanie o to, jak czytać, gdzie szukać skutecznych narzędzi opisu, które uchwycą dynamikę dokonujących się zmian jest być może aktualne jak nigdy dotąd. Kto wie, czy obserwowane na polu (znów tzw. wysokiej) teorii literatury kolejne zwroty, zgony, zmartwychwstania wyczekiwane i nieoczekiwane powroty w postaci zesłanych do zbiorowej, kulturowej nieświadomości społecznych (i teoretycznych) upiórów – nie wykazują zaskakujących związków z niejako symultanicznie dokonującymi się przewartościowaniami w obszarze literatury popularnej.

Naturalnie najnowszy numer naszego pisma, a właściwie artykuły w nim zebrane nie przynoszą odpowiedzi na żadne z sugerowanych tu i ledwie wybiórczo przywołanych pytań. Być może dlatego, że po prostu nie ma dobrych (w tym kontekście: niezmiennych i niepodważalnych) odpowiedzi na postawione pytania. W zamian jednak chcemy wierzyć, że wiele z prezentowanych tu tekstów stanowi doskonałą ilustrację tego, co za Michelelem de Certeau można by określić strategią, a więc taką praktyką interpretacyjnego działania, która nie jest arbitralnym „polowaniem na okazję” na terytorium przeciwnika, ale nieznanym obszar traktuje jako miejsce własne.

W tym sensie zatem przedstawiane przez nas teksty mogą być dobrą ilustracją tego, jak czytać (pop)literaturę, to znaczy: jak przetrwać i polubić stan wirtualności, w którym znalazła się literatura. We wszelkich swych przejawach.

BIBLIOGRAPHY

- Eagleton Terry. 2014. Jak czytać literaturę. Kunicka Anna, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
Hopfinger Maryla. 2003. Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej. Warszawa:

Sic!

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 śmieszną. 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 elitarniej, w której „zmaczenie” gatunków jest wręcz powszechne (warto dodać, że propagator tej koncepcji, Clifford Geertz, piszący o tym już w roku 1980, uważa pomieszenie 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, Mięsovska 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 przyzwyczała 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 zaintrygowała (w odbiorze bardziej intelektualnym). Czy czytaliśmyby 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.

- Pluciennik 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.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

WSPÓLNE DROGI LITERATURY POPULARNEJ I KOMPARATYSTYKI KULTUROWEJ

ADAM REGIEWICZ

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Instytut Filologii Polskiej



Wydaje się, że pierwszą batalię o uznanie literatury popularnej jako przestrzeni godnej refleksji naukowej przez środowiska akademickie mamy już za sobą¹. Oczywiście nadal można usłyszeć z niektórych stron, że tematyka związana

¹ W polskim środowisku najważniejsze tezy tej dyskusji prowadzonej na różnych płaszczyznach dyskursu zostały podjęte na początku lat 70. XX wieku we wrocławskim środowisku akademickim, w ramach ówczesnych rządowych programów badawczych, tzw. „problemów węzłowych”. Badania nad literaturą i kulturą popularną zainicjował Czesław Hernas, podejmując refleksję nad rolą dawnej literatury brukowej, a następnie kontynuował je i rozwinął Tadeusz Żabski, czego efektem był rocznik „Literatura i Kultura Popularna” oraz pierwsze w Polsce tak obszerne kompendium wiedzy na temat literatury i kultury popularnej: *Słownik literatury popularnej*. (Hernas 1973; Kuźma 1997; Martuszevska 1997; Burszta, de Tchorzewski 2002; Jakubowski, Zierkiewicz 2002; Fulińska 2003; Krajewski 2003; Kwiatkowska-Ratajczak 2005; Kowalski 2005; Żabski 2005; Halawa, Wróbel 2008; Stańczak-Wiślicz 2012; Bartos, Tomczok 2013; Bartos, Chwoлик, Majerski, Niesporek 2014; Lichański, Kajtoch, Trocha 2015; Bruszevska 2013; Łętowski 2009).

z literaturą popularną w postaci szeroko pojętej fantastyki czy powieści kryminalnej nie nadaje się jako podstawa rozprawy na stopień naukowy, a poważne dyskursy literaturoznawcze powinny unikać zagadnień związanych z popularnym obiegiem literatury². A jednak głosy te są jakby cichsze, szczególnie po ostatnim werdykcie Szwedzkiej Akademii, która Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury przyznała Bobowi Dylanowi, poecie i piosenkarzowi związanemu z amerykańską sceną muzyczną³.

Intencją tego tekstu nie będzie stawanie po jakiegokolwiek ze stron, chociażby z tego powodu, że trudno dziś określić same strony, pomiędzy którymi miałyby dokonywać się konfrontacja, oraz wartości, za jakimi czytelnik, a w konsekwencji literaturoznawca, miałby się opowiadać. Nie ma już dziś bowiem wątpliwości, że określenie „popularne” nie stoi na przeciwnym biegunie jakości estetycznej opatrzonej znakiem jakości: „wysokoartystyczne” czy „elitarnie”. Ponadto, obieg i zasięg dokonań kultury popularnej spowodował, że dziś nie ma żadnej niszy kulturowej ani jakiegokolwiek enklawy wolnej od jej wpływu: począwszy od samego kontekstu odbioru, a skończywszy na procesie twórczym. Nikt nie jest dziś w stanie oddzielić bywalca oper od użytkownika mediów społecznościowych, podobnie niemożliwym jest w większości przypadków sklasyfikowanie powstającej współcześnie literatury jako albo „popularnej”, albo „pięknej”⁴. Zresztą już sama próba takiego rozdziału opartego na zaproponowanych terminach wydaje się całkowicie nieprecyzyjna, a co za tym idzie, niemożliwa do zrealizowania.

Inspiracją dalszego wywodu jest wypowiedź publicysty, a zarazem autora opowiadań i powieści *science fiction*, Rafała Ziemkiewicza, który niemal piętnaście lat temu tak komentował podejście do literatury popularnej:

² W *Przedmowie* do drugiego tomu serii „POPkultura – POPliteratura” Anna Gemra pisze: „Wpuściwszy literaturę i kulturę popularną na „naukowe salony”, wielu badaczy nie zrewidowało swoich poglądów dotyczących jej jakości artystycznej. Wprawdzie nie oceniają jej już jawnie negatywnie, ale uważają, że jest ona na tyle prosta, nieskomplikowana i schematyczna, iż właściwie można ją eksplorować i analizować bez żadnego przygotowania, bez znajomości rządzących nią procesów, bez wiedzy o tradycji, ewolucji, powiązaniach, historii gatunków, terminologii etc.” (Gemra 2014: 14).

³ 13 października 2016 r. szwedzka Akademia przyznała Literacką Nagrodę Nobla Bobowi Dylanowi za „stworzenie nowej poetyckiej ekspresji, która wpisała się w wielką tradycję amerykańskiej pieśni” [*for having created new poetic expressions within the great American song tradition*].

Online: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/press.html. Data dostępu 05.06.2017.

⁴ Teza o niemożności rozdzielenia literatury wysokoartystycznej od popularnej, związana chociażby z niemożnością wyznaczenia granic tej ostatniej, brzmi dziś banalnie. Warto także zwrócić uwagę, że rozdzielanie tych obu obiegu literatury jest przede wszystkim konsekwencją wpływu niemieckiego spojrzenia na literaturę. W tradycji anglosaskiej literatura popularna od początku współlistnieje z „wysoką”, choć obserwuje się także podziały ze względu na adres czytelnicy. Świetnie pokazuje genezę takiego traktowania kultury Norbert Elias, analizując odmienność traktowania pojęć ‘cywilizacja’ i ‘kultura’ w Niemczech i Francji (Elias 2011: 77-106).

Kultura popularna jest innym językiem, innym rodzajem twórczości, wymagającym innego zupełnie rodzaju talentu i innych umiejętności. [...] Powieść science fiction albo kryminał to nie jest gorzej napisana powieść psychologiczna, tak samo jak buldog nie jest przekarmionym wyzłem. A jeśli [...] weźmie się za nie prawdziwy artysta, może, jak swego czasu Szekspir, i przyciągnąć masową publiczność i przyprawić co wrażliwsze jednostki o najprzenikliwszy z metafizycznych dreszczy. (Ziemkiewicz 2005: 95)

Przywołanie w naukowym dyskursie wypowiedzi publicystycznej może budzić zdziwienie, jednak nie tylko jest ono zbieżne z głosami wielu polskich badaczy (Tadeusz Żabski, Anna Gemra), ale także oddaje dość powszechne przekonanie o „gorszości” tego rodzaju twórczości literackiej (Pigoń 2015). Pomijając oczywiste wątki podjętej przez Ziemkiewicza w tym fragmencie obrony literatury popularnej, czy to ze względu na popularyzatorskie tendencje w kulturze dawnej, których współczesny odbiorca już nie jest do końca świadom, czy to z powodu podejmowania przez literaturę popularną poważnych zagadnień egzystencjalnych (science fiction) lub społecznych (powieść kryminalna), warto zatrzymać się nad proklamowaną „innością” tejże twórczości. Kategoria „innego”, choć w języku konotuje ‘gorszość’ czy ‘obcość’, jest rozumiana tutaj jako metafora „drugiego”, a zatem pewnej odmienności, która domaga się dookreślenia, spotkania i rozmowy⁵. „Inność” zawsze jest wezwaniem do poznania, dlatego powyższy fragment pragnę uczynić punktem wyjścia do refleksji nad sposobami badania literatury popularnej, wpisując się tym samym w problematykę metodologiczną proponowaną przez redaktorów tego tomu studiów.

Jak badać literaturę popularną – rewizja

Zainicjowana przez Mariusza Krasę w 20. rocznicą opublikowania przez Annę Martuszewską słynnej książki „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej* dyskusja nad obecnym stanem i sposobem badań literatury popularnej domaga się w kontekście zadanego pytania przynajmniej krótkiego rysu streszczającego najważniejsze propozycje zajmowania się popliterated. Jednym z kluczowych dla badań postulatów, który pojawił się w trakcie trwającej na gruncie polskim niemal pół wieku debaty nad kulturą popularną (ludową, jarmarczną, plebejską)⁶, było zwrócenie uwagi na rolę literatury popularnej odpowiadającej zapotrzebowaniom odbiorców. Nic dziwnego zatem, że badanie literatury popularnej od początku było sprzężone z ujęciem socjologicznym,

⁵ Za takim rozpoznaniem stoi cała filozofia dialogu opracowana przez szkołę hermeneutyczną: Paula Ricoeura, Hansa-Georga Gadamera czy ks. Józefa Tischnera (Gadamer 1976; Ricoeur 1980; Baran 1991; Tischner 1998).

⁶ Za jeden z kluczowych głosów w tej sprawie trzeba uznać studia nad kulturą masową Antoniny Kłoskowskiej, formułującej w latach 60. ważne zagadnienia badawcze w tym zakresie (Kłoskowska 1964, 1980).

które przyglądało się temu obiegowi literatury chociażby przez pryzmat ekonomii (popytu i podaży, komercji, przemysłu kulturalnego i produkcji itd.)⁷ czy procesów życia społecznego (Jarzębski 1982: 7-39). W pewien sposób spojrzenie to nie jest dalekie od współczesnych rozpoznań, o czym przypomina przywołana już Martuszevska, pisząc:

Badacz powinien jednak spojrzeć na nią [literaturę popularną – A.R.] [...] jak socjolog, zauważający obok istnienia grup formalnych i związków instytucjonalnych obecność zjawisk typu nieformalnego i badających ich istotę, dostrzec źródła takiego, a nie innego funkcjonowania literatury popularnej w obiegu czytelnicy oraz przyczyny kształtujące jej poczytność. Rzecz jasna przenosi go to na teren socjologii literatury – niekoniecznie jednak tej socjologii, która empirycznie ustala liczbowe wskaźniki popularności, ale także tej, która zajmuje się istnieniem w tekście dzieła określonych czynników kształtujących jego funkcjonowanie w systemie społecznej komunikacji. (Martuszevska 1997: 8)

Przekształcenia takiego ujęcia można odnaleźć w najnowszych propozycjach badania literatury popularnej, które ze względu na silne związki teje ze zjawiskami medialnymi i tekstami powstającymi na pograniczu, a będącymi konsekwencją konwergencji, wprowadzają elementy teorii mediów. Do takich niewątpliwie należy pomysł przeniesienia metody analizy zawartości (*content analysis*) stosowanej w badaniach medioznawczych na grunt literaturoznawczy (Kajtoch 2015: 55-73). Wywiedziona z metodologii nauk społecznych metoda skupiałaby się na systematycznym badaniu strumieni lub zbiorów przekazów (w tym przypadku pewnego obszaru twórczości pop literatury) i wyróżnianiu, identyfikowaniu oraz konkretyzowaniu formalnych lub treściowych elementów konstytutywnych dla tychże tekstów (w tym kontekście warto przywołać definicję zaproponowaną przez Walerego Pisarka; Pisarek 1983: 45). Proponowana metoda zakłada zatem badanie literatury popularnej jako jednej wspólnej kategorii czy to ze względu na rozpoznanie formalne (gatunkowe, estetyczne), czy tematyczne.

Taka perspektywa pozwala przywołać chyba najważniejszy w pewnym momencie nurt badania literatury popularnej – strukturalizm, dzięki któremu teksty popliteratury potraktowano jak każde inne dzieło literackie – wewnątrznie ustrukturyzowane i podporządkowane mechanizmom komunikacyjnym⁸. Potraktowanie teje literatury jako „maszyny fabularnej”

⁷ Agnieszka Fulińska proponuje nawet, by rozdzielić literaturę popularną od komercyjnej, której celem jest przyciągnięcie jak największej liczby odbiorców, co sprowadza jej powstawanie do kategorii produkcyjności. Jednocześnie trudno znaleźć literaturę, która nie podlega prawom rynku, co szczególnie ujawniła sytuacja literatury polskiej po 1989 roku i uwolnieniu rynku wydawniczego (Fulińska 2003: 56).

⁸ Co ciekawe, wspomniana już Anna Martuszevska, opisując kierunki badań nad literaturą, zajmujące stanowisko ergocentryczne, obok strukturalizmu wymienia także fenomenologię, egzystencjalizm czy hermeneutykę. Zestawienie obok siebie tych ujęć może dziwić o tyle, że jeśli wymienione tu kierunki ujmują literaturę popularną, podkreślając jej odmienność, właśnie w relacji do literatury „wysokoartystycznej”, to strukturalizm nie akcentuje tej dychotomii, nie pomija milczeniem jej obecności, co zdarza się pozostałym ujęciom (Martuszevska 1997: 35).

zawiesiło (lub przynajmniej osłabiło) dywagacje nad jej ważkością, skupiając się na sprawach czy to czysto formalnych, czy też relacji tekstu do świata pozajęzykowego. Powstająca w tym ujęciu metoda analizy strukturalnej pozwoliła spojrzeć na literaturę popularną przez pryzmat schematów fabularnych, struktur językowych czy stylistyki, wpisując je w szeroko pojęty dyskurs literaturoznawczy, co z powodzeniem wykorzystywano przy badaniu powieści kryminalnej, romansów, powieści grozy czy zyskującej wówczas w Polsce popularność fantastyki. W tym ujęciu mieści się między innymi schematyzujące ujęcie Rogera Cailloisa na temat kryminału.

W perspektywie poszukiwania prawidłowości w literaturze popularnej należałoby także przywołać krytykę mitograficzną, która obok strukturalizmu najbardziej przyczyniła się do upowszechnienia dyskursu literaturoznawczego w przestrzeni kultury popularnej. Wywiedziona z badań antropologicznych i etnologicznych metoda akcentowała związek literatury popularnej z kulturowymi narracjami, zawierającymi najważniejsze archetypy ludzkości. Rozpoznania te, włączone chociażby przez Umberto Eco do rozważań nad kształtem i rolą popliteratury (Eco 1996), pozwoliły zobaczyć w tego typu twórczości odbicie najbardziej podstawowych potrzeb kulturowych człowieka – osvajanie chaosu i porządkowanie świata, nadawanie mu sensu poprzez mityczne opowieści. I chociaż w literaturze i kulturze popularnej pierwotny mit uległ degradacji (Trocha 2009), zatarciu, zeświecczeniu, to nadal kształtuje on w silnym stopniu zbiorową wyobraźniowość.

Badanie literatury popularnej pod kątem uobecniania się mitów przypomina o kolejnej perspektywie badawczej, którą można by nazwać historycznoliteracką. Ujmuje ona zjawiska kultury popularnej w relacji do zjawisk dawnych, do literatury przedromantycznej, kiedy twórczość jarmarczna, plebejska badana jest z równym zainteresowaniem co „wysokoartystyczna”. Ponieważ badanie literatury dawnej – jak zauważa Anna Martuszevska – wręcz nakazywało zajmowanie się wszelkimi istniejącymi wytworami piśmienniczymi, kwestie wartościowania nie odgrywały tu istotnej roli. Nic zatem dziwnego, że w tej perspektywie

literatura popularna, jej główne wątki i motywy, czasem także jej oddziaływanie na czytelnika i związek z określonymi tendencjami społecznymi są tu zauważane i prezentowane. (Martuszevska 1997: 35)

W konsekwencji badanie historycznoliterackie uprawomocnia zajmowanie się literaturą popularną, wyznaczając mu kierunek porównawczy czy to ze względu na ujmowaną tematykę, obecność i sposób reprezentacji mitu, ewolucje gatunku czy stylu. Przyjęcie tej perspektywy jednak prowadzi do studiów nad literaturą popularną w wymiarze diachronicznym, określając już wcześniej miejsca wspólne ze względu na tradycję literacką. Ujęcie historycznoliterackie literatury

popularnej pozwala badać ją w perspektywie przemian, skupiając się przede wszystkim na wątkach zapożyczeń, nawiązań, kontestacji czy też znaczącej nieobecności pewnych tematów czy stylów.

Warto też w kontekście opisanych powyżej perspektyw badawczych: strukturalizmu i metody historycznoliterackiej wspomnieć o propozycji retorycznej analizy tekstów kultury popularnej, między innymi o szkole retoryczności badania literatury popularnej zdefiniowanej przez Jakuba Zdzisława Lichańskiego (Lichański 2003; 2007). Zwracając uwagę na kategorię odbioru oraz uwikłanie sytuacji komunikacyjnej w dyskurs polityczny, perspektywa retoryczna podkreśla możliwość badania literatury popularnej „zarówno traktowanej jako całość, jak i w obrębie jej poszczególnych gatunków czy odmian gatunkowych” (Martuszevska 1998: 78) w kontekście etapów retorycznego postępowania. Retoryczne ukierunkowanie badań nad literaturą popularną pozwala nie tylko odkrywać używane przez twórców chwytły, ale szeroko rozumianą grę z czytelnikiem, która odbywa się często na różnych płaszczyznach: od języka i symboli do głębokich struktur mitów i archetypów.

Na drugim biegunie opisywanych powyżej perspektyw badawczych, akcentujących ujęcia historycznoliterackie, badania estetyczno-gatunkowo-typologiczne, socjologiczne i ideokrytyczne, należałoby usytuować powstałe w wyniku zmiany paradygmatu poststrukturalnego wszelkiego rodzaju kierunki „mikro”,

traktujące dzieła literackie jako miejsca realizowania się różnych idei lub przejawiania się rozmaitych tendencji kulturowych. (Kajtoch 2015: 55)

Towarzysząca przemianom w badaniach literackich wielogłosowość: od semiotyki, fenomenologii i hermeneutyki przez dekonstrukcję, studia feministyczne, ekokrytykę, postkolonializm, zwroty przestrzenne, antropologię, somatopoetykę, kognitywizm do atrakcyjnych dziś *animal studies* czy geopoetyki uwolniła w pewnym sensie literaturę popularną od romantyczno-modernistycznego napięcia „wysokoartystyczne” – popularne, postrzegając ją jako miejsce osobne. W perspektywie nowych kierunków badawczych teksty literackie – a te z zakresu literatury popularnej w szczególności – są przestrzenią uobecniania się istniejących w społeczeństwie dyskursów kulturowych, które języki nowych metodologii ujawniają czy nagłaśniają. Druga uwaga, którą należałoby poczynić w tym miejscu, dotyczy raczej monadycznego traktowania literatury popularnej przez przywołane sygnałnie kierunki poststrukturalne. Nowe metody badawcze unikają ujęć syntetyzujących, odniesień do szerszej perspektywy badawczej, w zamian proponują analityczne studia poszczególnych utworów

przepuszczone przez filtry swoich metodologii: języka, narzędzi, o czym świadczą analizy przypadków jak z serii konferencyjnej „Literatura popularna” zainicjowanej przez Uniwersytet Śląski (Bartos, Tomczok 2013; Bartos, Chwolik, Majerski, Niesporek 2014). Taka postawa może prowadzić do wielu błędnych rozpoznań i chybionych interpretacji, nie ma jednak wątpliwości, że niezwykle ożywia dyskurs literaturoznawczy w zakresie badań nad literaturą popularną.

Komparatystyka i próba wyznaczenia jej optyki

Przedstawiona poniżej propozycja badania literatury popularnej wyrasta niewątpliwie z najnowszego paradygmatu poststrukturalnego. Zanim jednak spróbuję zaprezentować argumenty przemawiające za użyciem właśnie tej metody do badania literatury popularnej, warto zdefiniować krótko to narzędzie w kontekście dokonanego zwrotu kulturowego w badaniach humanistycznych. Komparatystyka nie jest bynajmniej zjawiskiem nowym, bowiem jej korzenie sięgają tradycji badań porównawczych określanych z początku mianem korespondencji, a w czasach strukturalnych przyjmujących postać badań intertekstualnych. Jednak poniższa propozycja rozumienia komparatystyki wykracza dalece poza klasyczne rozumienie jej definicji⁹. Nie chodzi w niej zatem o badanie źródeł i wpływów pomiędzy różnymi dziełami, które należy odkrywać poprzez analizy struktury, stylistyki, wersyfikacji i prozodii porównawczej, porównywanie konkretnych obrazów poetyckich czy dokonywanych przekładów z języka oryginalnego. Bliższa poniższemu rozumieniu jest komparatystyka sięgająca do szkoły amerykańskiej, która stawia postulat przekraczania granic narodowych, językowych i zniesienia binarności w badaniu porównawczym. Chodziłoby zatem w komparatystyce o takie ujęcie, które ukazywałoby tekst nie w izolacji i fragmentaryczności, ale w całym obrazie kulturowym¹⁰. Postulat ten dość wyraźnie przesuwa granice zainteresowania komparatystyki z dyskursu literaturoznawczego na inne dziedziny działalności kulturowej człowieka, a nawet jeszcze dalej, w stronę pozahumanistycznych dyskursów naukowych i dyscyplin.

⁹ Za ‘klasyczną’ definicję uznaję tę podaną przez szkołę francuską, która określa komparatystykę jako porównywanie jednej literatury z inną albo z innymi w zakresie wpływów, zależności czy korespondencji wewnątrz - i międzyliterackich, wyznaczając jej rolę negocjatora znaczeń czy to w perspektywie odmienności języka, czy kultury.

¹⁰ Trzeba mieć świadomość, że tego rodzaju propozycje w badaniach literatury i kultury popularnej pojawiają się od pewnego czasu, podkreślając powiązania pomiędzy tekstami kultury reprezentującymi różne dziedziny. Od dawna bada się w ujęciu komparatystycznym chociażby sposób komunikowania się tekstów folkloru, literatury i kultury dzieci i młodzieży, popularnej i „wysokoartystycznej”.

Zaproponowane widzenie komparatystyki dookreślone jest zazwyczaj przydawką „kulturowa”¹¹ dla podkreślenia niewystarczającego, jak na dzisiejszą sytuację komunikacji literackiej i kulturowej, spojrzenia literaturocentrycznego. Zwrócił na to uwagę w swoim raporcie Charles Bernheimer, który pisał, że:

sposoby kontekstualizacji literatury w poszerzającym się polu dyskursu, kultury ideologii, problemów rasy i płci są tak odmienne od dawnych modeli studiów literackich prowadzonych w odniesieniu do autorów, zjawisk, okresów i gatunków, że sam termin literatura może okazać się niewystarczający do opisu naszego przedmiotu studiów. (Bernheimer 2010a: 140)

Trzeba zatem, by komparatystyka wyszła poza granice literaturoznawstwa, traktując je jako jedną z wielu praktyk dyskursywnych i sięgnęła do innych obszarów niż literackie, włączając do badania literatury inne dziedziny, takie jak: historia, antropologia, socjologia, muzyka, historia sztuki, folklor, medioznawstwo (film, radio, media audiowizualne i nowe media), filozofia, architektura, politologia, ludologia i inne, tym samym konstruując nową transkulturową postawę badawczą. W perspektywie komparatystyki kulturowej czytanie tekstu odbywa się ze świadomością jego uwikłania w skomplikowany system wiedzy i praktyk społecznych określanych przez studia kulturowe, na co zwraca uwagę Michael Riffaterre, pisząc, iż nie tyle chodzi tu o fuzję komparatystyki literackiej ze studiami kulturowymi, ile o ponowną „dystrybucję właściwych im zadań” i dostrzeżenie wspólnych obszarów badawczych, w których obie perspektywy mogą się uzupełniać, a nie rywalizować ze sobą (Riffaterre 2010: 150).

Chodzi zatem o takie rozumienie komparatystyki, która obiektem zainteresowania czyni sam moment „czytania” zjawisk literackich, kulturowych i innych działań człowieka w świecie, skupionym na ich wzajemnym oddziaływaniu. W konsekwencji niezwykle ważna jest postawa samego badacza, który wprowadza w refleksję indywidualną perspektywę badawczą, postulowaną chociażby przez antropologię doświadczenia, która sprzeciwia się strukturalno-funkcjonalnej ortodoksji oraz jej statycznemu zamknięciu wobec ożywczej kategorii doświadczenia związanego z osobistym przeżyciem (Bruner 2011). Zderzenia, zestawienia i konfrontacje są zawsze wynikiem indywidualnej perspektywy, wynikającej z obszaru, po jakim porusza się sam badacz. Nie można zatem wykluczyć, że obok tradycyjnie przywoływanych w sytuacji porównawczej zjawisk pozaliterackich, takich jak: malarstwo, muzyka, teatr, film itd., pojawią się dyskursy, na przykład

¹¹ Obok tej nazwy w narracji dyscyplinowej pojawiają się określenia komparatystyki integralnej (Ivo Pošpisl), pozasłownej (Zbigniew Kadłubek), intermedialnej (Ewa Szczesna), interdyscyplinarnej (Andrzej Hejmej), czy antyredukcyjnej (Edward Kasperski) (Hejmej 2008; Regiewicz, Utracka 2011; Utracka 2012).

ekologiczny, ekonomiczny czy te wywiedzione z nauk przyrodniczych. Mówiąc inaczej, komparatystyka kulturowa obejmuje swoim zakresem świat ludzkiego doświadczenia¹².

Tak definiowany obszar, po jakim ma się poruszać komparatystyka, bliski jest perspektywie studiów kulturowych, które

posługują się wieloma dyskursami [...] obejmują zakresem różne zagadnienia [...]. Były zawsze zbiorem nietrwałych form [...]. Rozwijały się w rozmaitych kierunkach; badacze prezentowali i prezentują odmienne, niekiedy sprzeczne ze sobą postawy teoretyczne. (Storey 2003:9)

Nic zatem dziwnego, że tak rozumiana komparatystyka jawi się jako metadyscyplina (czy „dyscyplina poza dyscypliną” – Ferris 2010), korzystająca z narzędzi z zakresu różnych dziedzin i dyscyplin naukowych: od medycyny po politologię, które pozwalają na odkrywanie nowych powiązań między elementami rzeczywistości literackiej i pozajęzykowej. Jednak to, co istotne, to ich wzajemne oddziaływanie, wykraczające poza tradycyjny układ porównania (dwubiegunowość) determinowany samą etymologią łacińskiego *comparo*. Komparatystyka kulturowa proponuje w zamian spojrzenie holistyczne, manifestujące sposób zakorzenienia prowadzonego dyskursu w świecie. Jak pisze Zbigniew Kadłubek:

Komparatystyka niczego nie porównuje. Komparatystyka troskliwie przygląda się splotom, nasłuchuje, cała jest uchem, można by rzec. Jest „inter-retem” metod, przygód, dyskursów, książek, teorii. (Kadłubek 2010: 180)

Można zatem rozumieć, że wobec tak różnych dyscyplin, języków, dyskursów pojawiających się w obszarze proponowanego badania, to właśnie gest komparatystyczny jest wspólnym mianownikiem – przestrzenią spotkania i dialogu. Co więcej, jak podaje za Mary Louise Pratt Tadeusz Sławek:

w procedurach komparatystycznych nie chodzi bowiem o inwentaryzację gotowych, zamkniętych przedmiotów, lecz o myślenie odcinające się od wszelkich skończonych form, a więc i od wszelkich definitywnych odpowiedzi (Sławek 2004-2005: 59).

W podobny sposób wypowie się Bogusław Bakula, pisząc:

¹² Komparatystyka kulturowa bada w najszerszym sensie świat ludzkiego doświadczenia: zagadnienia etniczne i narodowe, struktury i stosunki społeczne, rodzinne, sposoby uprawiania polityki, ideologie, paradygmaty myślenia i wiedzy, obyczaje, rozumienie i odnoszenie się do ciała, a zwłaszcza płci i seksualności, formy religijności i stosunek do dogmatów religijnych, prawo, semiotykę kulturową, auto- i heterostereotypy kulturowe itp. (Dąbrowski 2011: 223).

[...] badacz kładzie wówczas nacisk nie na konfrontację monoetnicznych bloków wyodrębnionych zjawisk, ale raczej na przepływ, ruch, dyskursywność właśnie. Jest zainteresowany tkwiącą w formach językowych oraz niejęzykowych potencjalnością inności, ukazującą etnos w perspektywie multikulturowej, wewnętrznej i zewnętrznej. (Bakula 2000:22)

Trzeba by zatem spojrzeć zarówno na sam przedmiot badania komparatystycznego, jak i na procedury towarzyszące podejmowanej analizie przez pryzmat metafor akcentujących dyskursywność, pluralizm, interdyscyplinarność czy kontekstowość, jak chociażby Bernheimerowskie wyrażenie „baniek kulturowych”:

[...] bańki kulturowe [...] nie zamykają się na siebie nawzajem. Są raczej systemami wiedzy i interpretacji, które koegzystują i wnikają w głąb nas, tworząc ruchomą, płynną przestrzeń krzyżujących się przynależności klasowych i rodzinnych, tradycji religijnych i klanowych, historycznych i politycznych nacisków, cech dziedzicznych, nieświadomych popędów, geopolitycznych umocowań i tak dalej (Bernheimer 2010b: 129),

czy metafora „holograficznej mgławicy” Wojciecha Kalagi, który w odniesieniu do badanych dyskursów zwraca uwagę na ich dynamiczność i zmienność (Kalaga 1998: 31). Zaproponowana definicja komparatystyki wskazuje nie tylko na otwartość tego narzędzia na dyskursy pozaliterackie, ale także chyba jest najbardziej bliska zjawiskom popularnym, sytuującym się na pograniczu różnych form reprezentacji kulturowej: od literatury przez komiks do przekazów audiowizualnych i nowomediálních (nie wspominając o innych praktykach performatywnych czy widowiskowych).

Komparatystyka kulturowa a literatura popularna

Wobec zaprezentowanego wcześniej przeglądu głównych tendencji badawczych zajmujących się literaturą popularną, komparatystyka kulturowa wydaje się propozycją, która wpisuje się w tradycję badania literatury popularnej, unikającej schematyzującego i jednostronnego ujmowania zarówno samego przedmiotu badania, jakim jest literatura popularna, jak i procesu lektury. Sprofilowana przez paradygmaty badań kulturowych oraz niewspomnianego jeszcze konstruktywizmu (Wiśniewska 2012), komparatystyka postuluje z jednej strony konieczność odnoszenia się do empirii, z drugiej zaś nie ogranicza się do dyskursów zamkniętych w dyscyplinach, szukając przestrzeni po-granicznych, obszarów niedopowiedzianych, w których

widoczne jest wzajemne oddziaływanie literatury popularnej i rzeczywistości pozatekstowej. Tym samym wpisuje się ona w prowadzone od dawna interdyscyplinarne badania zjawisk kultury popularnej. Mówiąc inaczej, komparatystyka pozwala lepiej zrozumieć antropologiczne założenie, że badając współczesność czy jakąkolwiek określoną historycznie rzeczywistość kulturową

można rozpocząć swoje badanie od obserwacji tekstów i ich „sterującego” oddziaływania, ich poetyki tkwiącej w ich świecie przedstawionym, ale także i w samej strukturze, wizji świata. (Kowalski 1996: 14)

Literatura popularna staje się zatem zbiorem tekstów pozostającym w ścisłej relacji ze swoim światem, który je wytworzył, udostępniając jego narracje w sposób równie istotny, co inne dyskursy – w tym naukowy. Nie da się bowiem ukryć, że poza archetypiczną głębią przekazu popularnego, czego dowodzi chociażby krytyka mitograficzna, literatura popularna jest niezwykle sejsmografem aktualnych problemów społecznych, obyczajowych – po prostu kulturowych. Trzeba zatem takiego eklektycznego narzędzia, jak komparatystyka, w którym opisane w pierwszej części kierunki (od estetyki i strukturalizmu po socjologię) badania popkultury znajdują swój wspólny mianownik, wykorzystując obserwacje wszystkich wymienionych (Fulińska 2003: 64).

Postulat niejednorodności w konstruowaniu narzędzia analitycznego, zgodny z multidyscyplinowością samej komparatystyki kulturowej, jest o tyle istotny, że literatura popularna postrzegana jest jako zjawisko (a raczej zbiór zjawisk) wieloaspektowe i skomplikowane w swojej naturze. Literatura popularna nieustannie wykracza poza granice gatunku, stylu czy tematyki, kompilując rozwiązania estetyczne czy tematyczne z dostępnych w dyskursie kulturowym elementów. Szczególnie widoczne jest to w zjawisku opowieści transmedialnej, powstającej w wyniku konwergencji mediów¹³. Budowana w dyskursie kulturowym opowieść transmedialna zostaje rozpisana na głosy w oparciu o różne kanały przekazu, odmienne treściowo fragmenty. Narracja, kreowana przez zwielokrotnione a zarazem zróżnicowane media, nie tyle powtarza czy duplikuje przekaz, ile transformuje, udostępniając go w zmienionych, często rozbudowanych formach i wątkach. Konwergowany tekst jest rodzajem hybrydy ze względu na samo medium, jak i zawarte w nim wątki często przenikające z innych narracji. Można zatem przywołać szereg tekstów z zakresu literatury popularnej, których tematy, motywy czy wątki zostały rozwinięte przez inne narracje kulturowe, jak gry wideo, filmy czy seriale, wreszcie przez zjawiska *fanfiction* czy muzyczne mashupy (Perzyńska 2013; Regiewicz 2015a). Z drugiej strony można wskazać wiele przykładów o odwrotnym kierunku oddziaływania,

¹³ W najprostszej i najbardziej ogólnej definicji konwergencja mediów to proces łączenia, krzyżowania, przenikania treści, łączy, mediów na różnych poziomach: od ekonomicznego przez technologiczny do treściowego (Jenkins 2007: 7-28).

kiedy to, co telewizyjne, medialne, staje się udziałem literatury i przybiera formę tekstową. Konstruowany w ten sposób za pomocą narracji intermedialnej przekaz korzysta z różnych mediów, aby dotrzeć do szerokiego grona odbiorców, którzy są wciągani – pomimo swoich przyzwyczajzeń „czytelniczych” – do otwierania się na inny typ przekazu – wystarczy przypomnieć to, co stało się na gruncie polskim z *Wiedźminem* Andrzeja Sapkowskiego po włączeniu literackiej narracji w przestrzeń gier wideo¹⁴.

Jeśli nawiązania literackie można dość łatwo zbadać za pomocą narzędzi wypracowanych na gruncie badań intertekstualnych, to narracje powstające na styku literatury i mediów już nie poddają się temu procesowi tak łatwo. Wymagają one bowiem wiedzy z zakresu filmoznawstwa, medioznawstwa, teorii gier, nowych mediów i szeregu innych dyscyplin, które pomagają zrozumieć współczesny dyskurs kulturowy. I tu ponownie z pomocą przychodziłaby komparatystyka, która pozwala badać przenikające się przestrzenie literatury i przekazów audiowizualnych, a w konsekwencji dostrzegać efekty tych wpływów dla komunikacji kulturowej (Regiewicz 2014; Regiewicz 2015b).

Na komparatystyczne uzasadnienie badania literatury popularnej wskazuje także

konieczność prowadzenia studiów nad tą literaturą zarówno w wymiarze synchronicznym, jak i diachronicznym, przy czym należy pamiętać, że brak wyraźnego podziału na tę „wysoką” i tę popularną zachęca do badań, które nie wykluczają wspólnego mianownika, chociaż powstają przecież także prace nad tekstami wyselekcjonowanymi w rozmaitych perspektywach i konfiguracjach. (Trocha 2015: 82)

Tego rodzaju analizy, poświęcone wybranym zjawiskom literackim (gatunkom czy konkretnym tekstom) z przyjętej uprzednio perspektywy, pozwalają ujrzeć literaturę popularną w zupełnie nowym świetle, w kontekście głównego nurtu, nawiązań, zapożyczeń czy kontynuacji, ale zawsze w ujęciu dialogicznym, dyskursywnym, zawsze w relacji. Ta zaś dialogowość, jak pisze Andrzej Hejmej, jest jednym z istotnych wyznaczników nowej komparatystyki (Hejmej 2013: 64; Dąbrowski 2009).

Ponadto, perspektywa ta przypomina, że literatura popularna (w ogóle literatura) podlega nieustającej ewolucji, nigdy nie jest czymś skończonym i zamkniętym, bowiem jest zawsze silnie zintegrowana z kulturą, która ją generuje. A ta napędzana jest między innymi przez niezwykle szybko zmieniający się dyskurs medialny. Wobec podporządkowania literatury popularnej innym (przede wszystkim medialnym) mechanizmom komunikacyjnym – a nawet ekonomicznym, nie

¹⁴ Przedstawiciele młodszego pokolenia, często nie znający dzieł Sapkowskiego z powodu gry *Wiedźmin*, skierowali swoją uwagę w stronę książek, utworu-matki.

wolno nam wszak pominąć tego ważnego czynnika kształtującego „przemysł kulturowy” – nie można wyznaczyć pierwszo- czy drugoplanowych elementów tej narracji, bowiem ta wciąż się zmienia i jest podatna na publiczne zainteresowanie. To, co jeszcze przed momentem nie cieszyło się zainteresowaniem, w ciągu chwili może stać się tematem wiodącym i trendem wyznaczającym kulturowy dyskurs. Wspomniana ewolucyjność literatury popularnej wyraża się także poprzez

grę konwencjami i poetykami obecnymi w tekstach głównego nurtu, które autorzy omawianego piśmiennictwa wykorzystują w celu kreowania nowych rzeczywistości – ewentualnie nowych poetyk [...]. W tym przypadku to, co do tej pory uchodziło za domenę literatury „wysokiej”, staje się przedmiotem nowych doświadczeń odbiorców utworów popularnych. (Trocha 2015: 93)

Trudno zatem badać literaturę popularną z perspektywy czegoś skończonego, zamkniętego; to raczej nieustająco rozrastająca się rzeczywistość kulturowa, „płynne srebro”, domagająca się odpowiednich narzędzi „w ruchu”. Owa nieokreśloność czy właściwie stan nieustannego rozmycia wydaje się zbieżny z ujęciem proponowanym przez komparatystykę, która eksploruje właśnie takie obszary „wrzenia” bez jednoznacznego określania poszczególnych komponentów.

Taka perspektywa ma jeszcze jedną zaletę, o której warto wspomnieć przy okazji refleksji nad sytuacją badacza – filologa podejmującego się czytania literatury popularnej. Chodzi zarówno o jego kompetencje wykraczające poza warsztat literaturoznawczy czy językoznawczy w kierunku socjologii, politologii, religioznawstwa, ekonomii itp., jak i o możliwość zetknięcia się z całym spectrum twórczości popularnej, mającej wpływ na dany tekst pozostający w obszarze badanych dominant stylistycznych. Jak zauważa cytowany już Bogdan Trocha, skala problemu jest ogromna, jeśli uświadomimy sobie, że analizy tekstów z zakresu literatury popularnej podejmowali się między innymi Umberto Eco, Slavoj Žižek czy Clifford Geertz. Tak zróżnicowane grono badaczy uświadamia, że studia nad literaturą popularną wymagają obecnie sięgania po kompetencje wykraczające poza rozpoznania filologiczne, na co pozwala i do czego zachęca, podobnie jak robili to już znacznie wcześniej inni badacze literatury popularnej, komparatystyka kulturowa. Druga kwestia dotyczy celowości i dostępności zgromadzonego materiału, pozwalającego na pełne zbadanie danego wycinka dyskursu literatury popularnej. Ze względu na rozrastającą się sieć odniesień, uwikłanie w intermedialność, pojawia się wątpliwość, czy to, do czego dociera badacz, jest efektem celowego badania, czy też w jakiś sposób dziełem przypadku ze względu na obieg wydawniczy tego typu literatury w środowisku (globalnie, narodowo). Po raz kolejny odpowiada na te wątpliwości komparatystyka kulturowa, której metoda

nie polega na mnożeniu wiedzy filologicznej czy informacji. Komparatystyka pozasłowna nie bada słów, lecz bada sieci relacji, sploty dyscyplin, nie widząc i nie chcąc widzieć „początków” i „końców”. (Kadłubek 2010: 23)

Nie znaczy to oczywiście, że komparatystyka odrzuca poszukiwanie „obiektywnych” cech wspólnych wszystkim literackim tradycjom, że rezygnuje z uniwersalistycznych aspiracji – wręcz przeciwnie. Wydaje się, że właśnie dzięki niej w literaturze popularnej wypełnia się dawne marzenie Goethego o *Weltliteratur* (Eckermann 1960), choć dokonuje się ono nie poprzez tworzenie jakiegoś kanonu czy korpusu tekstów, ale przez relacje pomiędzy tekstami a narracją kulturową, która je generuje i przyswaja (Etiemble 1997). Literatura popularna byłaby zatem rodzajem metanarracji, w które zanurzone są literackie indywidualia konstytuujące globalną ekumenę wyobraźni.

Wyrastający z niej trop imagologiczny wydaje się naturalnym punktem stykowym komparatystyki i literatury popularnej. Ta ostatnia jest wszak ujmowana zarówno przez jej zwolenników, jak i przeciwników jako maszyna projekcyjna, wyznaczająca granice współczesnego świata wyobraźni. Oczywiście, w dużej mierze jest to efektem rozrastającej się komunikacji audiowizualnej i nowomediacyjnej, jednak nie można zapominać, że nawet taki przekaz jest silnie zintegrowany z tekstami kultury popularnej w postaci prasy czy literatury. Pomijając w tym miejscu aspekt medializacji, trzeba zauważyć, że od początku jej istnienia jest ona czynnikiem socjalizującym i tożsamościowym, który wykorzystuje przestrzeń symboliczną do kształtowania potocznego wyobrażenia o świecie. Nie chodzi jednak o jakieś jedno określone źródło czy wzorzec, do którego odwoływalby się ów dyskurs imagologiczny, ale o cały zbiór znaków, symboli, wyobrażeń, z których kultura popularna (w tym literatura) buduje popularne miraże.

Wygodnym narzędziem wydaje się imagologia, jedna z wielu propozycji analitycznych, z których korzysta komparatystyka kulturowa¹⁵.

¹⁵ Imagologia powstała w połowie XX wieku w obszarze francuskich badań porównawczych nad literaturą. W swoim pierwotnym założeniu skupiała się na ukazaniu literackich wizerunków własnego i innego kraju, narodu. Z czasem rozszerzono obiekt dociekań na poszukiwania form społeczno-politycznych reprezentacji, funkcji identyfikacyjnych włącznie z kategorią świadomego odrzucenia, kreowania obrazu obcości. Rezultaty odnosiły się początkowo jedynie do interpretacji literatury, z którą utożsamiano kulturę, jako sumę tekstów. Samo wysublimowanie podobieństw i różnic nie było wystarczające. Podjęto próby omówienia procesu budowania wyobrażeń kulturowych wraz z ich licznymi przekształceniami. Stwierdzono, że tekst nie jest hermetycznym tworem. Ulega wpływom z zewnątrz i przemianom z wewnątrz. Tekst, a co za tym idzie obraz, jest dyskursywną formą konstrukcji auto- i heteroimagologii oraz formą intertekstualną. Obecnie kładzie się nacisk na poznawczy i performatywny wymiar wyobrażeń zbiorowych, nie pomijając przy tym kwestii pamięci jednostkowej i grupowej (Boniecki 2014: 141-142).

Komparatystyka imagologiczna dąży przede wszystkim do tego, aby uchwycić każdorazową formę ujawniania się images oraz sposób ich powstawania i oddziaływania [...] chce także przyczynić się do rozjaśnienia roli, jaką grają takie literackie wyobrażenia w spotkaniu kultur. (Dąbrowski 2011: 229)

Imagologia w badaniu literatury popularnej wyzyskuje to, czego nie można zbadać narzędziami filologicznymi. Skupia się bowiem na przenikaniu, promieniowaniu czy krzyżowaniu się przedstawień kulturowych w tekstach (nie tylko literackich) popularnych, nie sprowadzając całego dyskursu do „wpływologii”, ale wyzyskując związki duchowe, poszukując wspólnych źródeł imaginacyjnych ważnych dla rozwoju kultury. W swej wielodyscyplinowości łączy ona perspektywy socjologiczne i etnopsychologiczne z mitografią i teorią widzialności, co pozwala badać literaturę popularną zarówno w perspektywie diachronicznej (w kontekście dziedzictwa wyobraźni), jak i synchronicznej (nakładania się *images* wywiedzionych z różnych źródeł kulturowych i mediów).

Drugą ważną perspektywą imagologiczną, która będzie pomocna w badaniu literatury popularnej, jest pojęcie stereotypu, czyli konstrukcji mentalnej powstającej na bazie szczegółów istotnych dla formowanego wyobrażenia. Nie wchodząc w bardziej szczegółowe rozważania na ten temat (problematykę stereotypu podejmują między innymi Schaff 1981; Tazbir 1991; Kozłowska, Terling 1992; Kurcz 1994; Bokszański 1997; Maison 1997; Benedyktowicz 2000; Kofta, Jasińska-Kania 2001; Bolecki, Gazda 2003; Kofta 2004; Błuszkowski 2005; Kowalczyk, Pacholski 2005 i inni), trzeba jedynie zaznaczyć, że stereotyp obnaża istniejące w kulturze schematy myślenia i konstrukcje mentalne, generujące dyskurs na określony temat: płci, wieku, rasy, narodu. Zazwyczaj jest on świetnym probierzem istniejącego w kulturze napięcia wobec „obcego”. Jeśli sięgnąć do podstawowych właściwości stereotypu, okaże się, że jego siłą napędową są: silna afektywność, obecność w narracji społecznej, aktualizacja zewnętrznej perspektywy i włączanie jej w subiektywny świat doznań, trwałość i generalizacja treści. Już tylko tych kilka cech pozwala dostrzec niezwykle podobieństwo stereotypu z konstrukcjami literatury popularnej.

W dyskursie krytycznym na temat „tej trzeciej” zazwyczaj pobrzmiewają zarzuty dotyczące ścisłego trzymania się reguł, silnej konwencjonalizacji, rygoryzmu formalnego i niemal „ślepego” przenoszenia rozwiązań fabularnych i estetycznych za pomocą klisz¹⁶. Anna Martuszevska zauważa, że

¹⁶ Jeszcze silniej podobne zarzuty formułowane są pod adresem kultury masowej, która standaryzuje, unifikuje, makdonaldyzuje społeczeństwo, a czyni to za pomocą homogenicznych przekazów popkultury (Melosik 2004: 67-81; Ritzer 1999; Kłoskowska 1980: 274-278).

większość protagonistów daje się sprowadzić do czterech głównych postaci: Herosa, Aniola (tj. pod każdym względem anielskiej kobiety), Demona zła i Kobiety fatalnej. (Martuszevska 1997: 17)

Jeśli przyjąć, że stereotypy są pierwszymi i najbardziej efektywnymi sposobami utrwalania i rozpowszechniania informacji, to trudno dziwić się z powodu niezwykle wprost oddziaływania literatury popularnej. Ze swoimi stereotypami, kliszami, schematyzmem i powtarzalnością elementów wydaje się ona doskonałą przestrzenią do korzystania z komparatystycznego narzędzia w postaci imagologii. To właśnie to narzędzie pozwala badać tożsamość kultury ukrytą za obrazami dyskursu kulturowego uobecnianego za pomocą mitów a wyrażanego przez różne formy jego reprezentacji, czego wyrazem jest właśnie literatura popularna. Pozwala ona badać mentalne reprezentacje rzeczywistości uobecniane w narracji popularnej za pomocą literackich (i nie tylko) *images*, które nieustannie podlegają transformacji, dostosowując się do zmiennego dyskursu kulturowego. Jednocześnie podjęta analiza literatury popularnej z perspektywy imagologicznej, z jej stereotypami, autostereotypami i heterotypami pozwala dostrzec to, co z perspektywy zewnętrznej, odgórznej wydaje się niemożliwe – kościec kanonu literackiego rozumianego jako zbiór pamięci historycznej i literackiej sytuowany pomiędzy przeszłością a teraźniejszością (Beller, Leerssen 2009).

Opisane powyżej narzędzie imagologiczne należy traktować oczywiście jako jedną z wielu możliwych egzemplifikacji postępowania komparatystycznego, wszak deklarowana otwartość metodologiczna komparatystyki kulturowej pozwala na korzystanie z wielu dostępnych w badaniach humanistycznych kierunków, studiów, ujęć i perspektyw (Dąbrowski 2011; Kola 2008). Zatem, poczynając od tej najszerzej perspektywy badawczej, jaką wyznacza wspomniana już antropologia, która proponuje model „czytania” kultury (przez) i (w) literaturze popularnej (Mencwel 1998: 18), można korzystać z przecinających się czy krzyżujących w niej dyskursów dyscyplinowych: języka, poetyki, historii, kultury, filozofii, religii, geografii, biologii i innych. Można też w sposób bardziej analityczny skupiać się na bardzo szczególnych ujęciach, jakie proponują na przykład studia genderowe (feministyczne, homoerotyczne, queerowe, mniejszościowe) czy postkolonialne, podejmujące refleksję nad uobecnianiem się w narracji literackiej (czy kulturowej) dyskursu inności – zarówno na płaszczyźnie społecznej, mitycznej, jak i genologicznej czy estetycznej. Na ten typ refleksji niezwykle podatne wydają się powieści kryminalne, romanse, melodramaty czy powieści obyczajowe. Podobnie ciekawą propozycją w badaniu literatury popularnej mogłoby się okazać narzędzie wypracowane na gruncie narratywizmu, sprowadzające dyskurs historyczny do koncepcji opowieści i podporządkowujące go kategoriom literaturoznawczym, retorycznym, dzięki czemu z łatwością można zestawiać

twórczość popularną spod znaku *historical fantasy* z powieścią historyczną i narracjami źródeł historycznych.

W tak krótkim szkicu nie sposób wymienić wszystkich narzędzi ani możliwości interpretacyjnych, nie mówiąc już o propozycjach konkretnych rozwiązań analitycznych w ramach postępowania komparatystycznego. Wydaje się jednak, że udało mi się wykazać pewną zbieżność między nowym paradygmatem komparatystycznym (komparatystyką kulturową) a działaniem kultury (specyficznie literatury) popularnej. W obu przypadkach polega ona na tym samym przemieszczaniu wartości światopoglądowych/artystycznych poza zjawiska naukowe/literackie w kierunku innych dyskursów/sztuk, z czego wynika ich siła kreacyjna i żywotność.

SUMMARY

Common Ways of Popular Literature and Cultural Comparability

It has been two decades since *Słownik literatury popularnej* edited by Tadeusz Żabski and the monography of Anna Martuszczyńska on the meaning of popular literature were published, and we are today pleased to notice that “the third kind” has not only provided space for scientific discourse, but has also become one of the leading objects of reflection and didactics in the academic world. Despite constant efforts to build coherent and possibly capacious methodological apparatus to study popular literature, it is still hard to find a universal key to conducting research in this scope. This certainly is a consequence of reaching out to various disciplines and instruments developed by various methodologies, enforced by broad spectrum of influence of popular literature: from the text itself to all kinds of artistic forms (graphic arts, comics, cinema, media, new media) and cultural practices (ritualization, theater, performance). One of the research proposals is cultural comparability, enrooted in the American school of comparative study, which analyses the text within its entire cultural image. The point of interest is the moment of “reading” literary, cultural phenomena as well as other human activities in the world, based on their interactions. Comparability uses tools developed on the grounds of post-structural literary studies to confront the text with other cultural narratives, thus opening it in a discursive manner to other than literary interpretative contexts, which manifest their creative power and vitality.

44

KEYWORDS

Popular literature, cultural comparability, imagology, audiovisual literature, cultural studies

BIBLIOGRAPHY

- Bakula Bogusław. 2000. *Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*. Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Baran Bogdan, red. 1991. *Filozofia dialogu*. Kraków: Znak.

- Bartos Ewa, Tomczok Marta, red. 2013. *Literatura popularna*. T. 1. Dyskursy wielorakie. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Bartos Ewa, Chwolik Damian, Majerski Paweł, Niesporek Katarzyna, red. 2014. *Literatura popularna*. T. 2. Fantastyczne kreacje światów. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Beller Manfred, Leerssen Joep, red. 2007. *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam–New York: Rodopi.
- Benedyktowicz Zbigniew. 2000. *Portret „obcego”*. Od stereotypu do symbolu. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bernheimer Charles. 2010a. *Raport Bernheimera, 1993*. *Komparatystyka na przełomie wieku*. Wzorek Maciej, tłum., 137-148. W: Bilczewski Tomasz, red. *Niewspółmierność perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Antologia. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bernheimer Charles. 2010b. *Wstęp*. *Lęki przed porównaniem*. Sobolczyk Piotr, tłum., 115-136. W: Bilczewski Tomasz, red. *Niewspółmierność perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Antologia. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Błuszkowski Jan. 2005. *Stereotypy a tożsamość narodowa*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Bokszanski Zbigniew. 1997. *Stereotypy a kultura*. Wrocław: Funna.
- Bolecki Witold, Gazda Grzegorz, red. 2003. *Stereotyp w literaturze (i tuż obok)*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Boniecki Arkadiusz. 2014. „Kulturowe i literackie konstrukcje wyrażania siebie i „innych”. Wprowadzenie do imagologii”. *Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury XIV*: 141-152.
- Bruner Edward M. 2011. *Przeżycie i jego ekspresje*, 11-39. W: Turner Victor W., Bruner Edward M., red. *Antropologia doświadczenia*. Klekot Ewa, Szurek Agnieszka, tłum. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bruszewska Daria. 2013. „Dziesięć opowieści na czas przepływającej kultury popularnej (która nie jest kulturą masową)”. *Media – Kultura – Komunikacja* 9, 241-246.
- Burszta Wojciech, de Tchorzewski Andrzej, red. 2002. *Edukacja w czasach popkultury*. Bydgoszcz: Wydawnictwo AB.
- Dąbrowski Mieczysław. 2009. *Komparatystyka dyskursu*. *Dyskurs komparatystyki*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Dąbrowski Mieczysław. 2011. *Komparatystyka kulturowa*, 211-288. W: Dąbrowski Mieczysław, red. *Komparatystyka dla humanistów*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

- Eckermann Johann Peter. 1960. *Rozmowy z Goethem*. Radziwiłł Krzysztof, Zeltzer Janina, tłum. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Eco Umberto. 1996. *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Ugniewska Joanna, tłum. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Elias Norbert. 2011. *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*. Zabłudowski Tadeusz, Markiewicz Kamil, tłum. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Etiemble René. 1997. *Czy należy zrewidować pojęcie Weltliteratur?* Igalson-Tygielska Hanna, tłum., 71-83. W: Janaszek-Ivaničková Halina, red. *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Ferris David. 2010. *Dyscyplina poza dyscypliną*. Momro Jakub, Wilczewski Tomasz, tłum., 243-273. W: Bilczewski Tomasz, red. *Niewspółmierność perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Fulińska Agnieszka. 2003. „Dlaczego literatura popularna jest popularna?”. *Teksty Drugie* (4): 55-66.
- Gadamer Hans-Georg. 1976. „Hermeneutyka”. Bronk Andrzej, tłum. *Życie i Myśl* (4): 137-150.
- Gemra Anna. 2014. *Przedmowa*, 9-17. W: Gemra Anna, Mazurkiewicz Adam, red. *Literatura i kultura popularna: badania i metody*. Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.
- Halawa Mateusz, Wróbel Paulina, red. 2008. *Bauman o popkulturze. Wypisy*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Hejmej Andrzej. 2008. *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas.
- Hejmej Andrzej. 2013. *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas.
- Hernas Czesław. 1973. *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, 15-46. W: Żółkiewski Stefan, Hopfinger Maryla, red. *O współczesnej kulturze literackiej*. T.1. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jakubowski Witold, Zierkiewicz Edyta, red. 2002. *Edukacyjne konteksty kultury popularnej*. Kraków: Impuls.
- Jarzębski Jerzy. 1982. *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jenkins Henry. 2007. *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*. Bernatowicz Małgorzata, Filiciak Mirosław, tłum. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Kadłubek Zbigniew. 2010. *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*. Katowice:

- Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kajtoch Wojciech. 2015. Jak badać literaturę popularną? Kolejna odpowiedź, 55-73. W: Lichański Jakub Zdzisław, Kajtoch Wojciech, Trocha Bogdan. Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje. Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.
- Kalaga Wojciech. 1998. „Granice tekstu – mgławice tekstu”. *Teksty Drugie* (4): 5-32.
- Kłoskowska Antonina. 1980. Kultura masowa. Krytyka i jej obrona. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kofta Mirosław, Jasińska-Kania Aleksandra, red. 2001. Stereotyp i uprzedzenia. Uwarunkowania psychologiczne i kulturowe. Warszawa: Scholar.
- Kofta Mirosław, red. 2004. Myślenie stereotypowe i uprzedzenia. Mechanizmy poznawcze i afektywne. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN.
- Kola Adam. 2008. „Nieklasyczna komparatystyka. W stronę nowego paradygmatu”. *Teksty Drugie* (1-2): 56-74.
- Konieczna Joanna. 2001. Polska – Ukraina. Wzajemny wizerunek. Warszawa: ISP.
- Kowalczyk Alina, Pacholski Jan, red. 2005. Stereotypy w postrzeganiu interkulturowym. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut - Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Kowalski Piotr. 1996. (Nie)bezpieczne światy masowej wyobraźni. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Kowalski Piotr. 2005. Miejsce literatury w kulturze popularnej, 272-284. W: Czermińska Małgorzata, red. Polonistyka w przebudowie. T. 2. Kraków: Universitas.
- Kozłowska Mirosława, Terling Ewa, red. 1992. Mity i stereotypy w kulturze, literaturze i języku. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Krajewski Marek. 2003. Kultury kultury popularnej. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kurcz Ida. 1994. Zmienność i nieuchronność stereotypów. Studium na temat roli stereotypów w reprezentacji umysłowej świata społecznego. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii Polskiej Akademii Nauk.
- Kuźma Erazm. 1997. Literatura popularna a literatura wysokoartystyczna, 218-220. W: Żabski Tadeusz, red. Słownik literatury popularnej. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Kwiatkowska-Ratajczak Maria. 2005. „Literatura popularna w edukacji: zagrożenie, potrzeba, konieczność”. *Polonistyka* (2): 34-39.
- Lichański Jakub Zdzisław. 2003. Opowiadania o... krawędzi epok i czasów Johna Ronalda Reuela Tolkiena, czyli Metafizyka, powieść, fantazja, Warszawa: Wydawnictwo DiG.

- Lichański Jakub Zdzisław. 2007. *Retoryka – historia, teoria, praktyka*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Lichański Jakub Zdzisław, Kajtoch Wojciech, Trocha Bogdan. 2015. *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*. Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.
- Łętowski Marcin. 2009. „«Arystokratyczna» krytyka kultury masowej i popularnej”. Online: <http://www.racionalista.pl/kk.php/s,6462>. Data dostępu 04.12.2016.
- Maison Dominika. 1997. *Jak powstają stereotypy narodowe?* Warszawa: Oficyna Wydawnicza WPUW.
- Martuszevska Anna. 1997. „Ta trzecia”. *Problemy literatury popularnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Martuszevska Anna. 1998. Co można badać w literaturze popularnej za pomocą retoryki?, 77-96. W: Lichański Jakub Zdzisław, red. *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*. Uniwersytet Warszawski.
- Melosik Zbyszko. 2004. „Kultura instant. Paradoksy pop-tożsamości”. *Dydaktyka Literatury* 24: 67-81.
- Mencwel Andrzej. 1998. Wyobrażenia antropologiczne, 9-21. W: Mencwel Andrzej, red. *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Perzyńska Anna. 2013. Opowiadać dalej – fanfiki, mashupy, uniwersa – alternatywa i konwergencja, 81-92. W: Kaczmarczyk Michał, Rott Dariusz, red. *Problemy konwergencji mediów*. Sosnowiec–Praga: Oficyna Wydawnicza „Humanitas”.
- Pigoń Anna. 2015. „Czy literatura popularna jest potrzebna akademii?”. Online: <http://newst.kaliter.pl/czy-literatura-popularna-jest-potrzebna-akademii/>. Data dostępu 05.06.2017.
- Pisarek Walery. 1983. *Analiza zawartości prasy*. Kraków: Ośrodek Badań Prasoznawczych.
- Ricoeur Paul. 1980. „Egzegeza i hermeneutyka. Zarys wniosków”. Cichowicz Stanisław, tłum. *Pamiętnik Literacki* 3 (71): 313-322.
- Riffaterre Michael. 2010. O wzajemnym uzupełnianiu się komparatystryki literackiej i studiów kulturowych. Sendyka Roma, tłum., 149-160. W: Bilczewski Tomasz, red. *Niewspółmierność perspektywy nowoczesnej komparatystryki*. Antologia. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ritzer George. 1999. *Mcdonaldyzacja społeczeństwa*. Magala Sławomir, tłum. Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.

- Regiewicz Adam, Utracka Dorota. 2011. „Perspektywy komparatystyki kulturowej. Na przykładzie programu Pracowni Komparatystyki Kulturowej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie”. LUD 95: 261-272.
- Regiewicz Adam. 2014. Czytanie audiowizualnością. Przyczynek do refleksji nad strategiami audiowizualnymi w tekstach literackich, 121-137. W: Będkowski Leszek, Pietruszewska-Kobiela Grażyna, red. Między XX a XXI wiekiem. Z literaturoznawczych warsztatów badawczych. Częstochowa: Wydawnictwo AJD.
- Regiewicz Adam. 2015a. Narracje – audiowizualność – nowe media, 63-201. W: Bodzioch-Bryła Bogusława, Pietruszewska-Kobiela Grażyna, Regiewicz Adam. Literatura – nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku. Toruń Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Regiewicz Adam. 2015b. „O niemożliwości literatury lokalnej. Przypadek narracji audiowizualnych”. Rocznik Komparatystyczny 6: 291-312.
- Schaff Adam. 1981. Stereotypy a działanie ludzkie. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Sławek Tadeusz. 2004-2005. „Literatura porównawcza. Między lekturą, polityką i społeczeństwem”. Post-scriptum (2-1): 57-71.
- Stańczak-Wiślicz Katarzyna, red. 2012. Kultura popularna w Polsce w latach 1944-1989. Problemy i perspektywy badawcze. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna. Instytut Badań Literackich PAN.
- Storey John. 2003. Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody. Barański Janusz, tłum. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Tazbir Janusz, red. 1991. Mity i stereotypy w dziejach Polski. Warszawa: Interpress.
- Tischner Józef. 1998. Filozofia dramatu. Wprowadzenie. Kraków: Znak.
- Trocha Bogdan. 2009. Degradacja mitu w literaturze fantasy. Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Trocha Bogdan. 2015. Literatura popularna w perspektywie badawczej. Rozważania metodologiczne, 75-105. W: Lichański Jakub Zdzisław, Kajtoch Wojciech, Trocha Bogdan. Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje. Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.
- Utracka Dorota. 2012. Komparatystyka kulturowa, czyli o kierunkach ewolucji współczesnego dyskursu literaturoznawczego, 51-77. W: Wiśniewska Lidia, red. Komparatystyka i konteksty. Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym II. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Wiśniewska Lidia. 2012. Konstruktywistyczny wymiar komparatystyki, 25-50. W: Wiśniewska

- Lidia, red. Komparatystyka i konteksty. Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym II. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Ziemkiewicz Rafał. 2005. Cierpienia starego wariata. W: Frajerzy, 94-95. Lublin: Fabryka Słów.
- Żabski Tadeusz. 2005. Miejsce literatury popularnej z punktu widzenia literaturoznawstwa, 246-255. W: Czermińska Małgorzata, red. Polonistyka w przebudowie. T. 2. Kraków: Universitas.
- The Official Web Site of the Nobel Prize [The Nobel Prize in Literature 2016]. Online: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/press.html. Data dostępu 05.06.2017.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

O POETYCE DOŚWIADCZENIA RYSZARDA NYCZA. Z KOMENTARZEM DO JEDNEGO ZDANIA. WERSJA DO UŻYTKU BADACZY LITERATURY POPULARNEJ

MARIUSZ KRASKA

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

Donad dziesięć lat temu, we wrześniu 2006 roku, odbyła się w Sobieszewie ogólnopolska konferencja teoretycznoliteracka, której efektem był obszerny tom *Literackie reprezentacje doświadczenia* (Bolecki, Nawrocka 2007). Wśród zgromadzonych w nim bodaj trzydziestu artykułów przywołane zostały bardzo różne tematy i problemy. Tak więc na przykład w jednym z pierwszych artykułów Krzysztof Klościński stawiał pytanie natury ogólnej o „literackie warunki doświadczenia”, Jolanta Mackiewicz przyglądała się z perspektywy kognitywistycznej językowemu obrazowi człowieka doświadczającego. Inni zaś zastanawiali się nad możliwościami ujmowania i ewokowania przeszłości w formie literackiego świadectwa. Biografia, gender, ciało, zmysły, śmierć, traumy, empatia, nawet kwestie genologiczne – wszystkie te zagadnienia, ujmowane

i omawiane w odniesieniu do historii literatury, jak i współczesności, znajdują – *nomen omen* – swoją reprezentację w tym interesującym skądinąd zbiorze.

Za rzecz znamioną wypada wszakże uznać, że w liczącym ponad pięćset stron wydawnictwie zabrakło miejsca dla literatury popularnej. Jest wprawdzie tekst o reklamie, ale podejmujący przede wszystkim jej związki z kulturą i literaturą wysoką. W spisie treści odnajdziemy pracę, która podejmuje temat relacji łączących doświadczenie z komizmem, tyle że w odniesieniu do literatury wojenno-okupacyjnej. W rzeczonym tomie umieszczony został także tekst z pornografią w tytule, lecz dotyczy on „hermetycznego” kodu niektórych wierszy Mirona Białoszewskiego. Trudno zatem ukryć, że ta nieobecność literatury popularnej, milczenie na jej temat w książce z założenia mającej pretensje do uporządkowania pewnego stanu teoretycznych dokonań stanowi fakt nad wyraz wymowny.

Wprost można by go wytłumaczyć w najoczywistszy z możliwych sposobów, odpowiadając, że tam, gdzie pojawia się pytanie o literaturę popularną i doświadczenie – najzwyczajniej nie ma o czym mówić. Jeśli zajrzemy do dwóch kolejnych tomów *Kulturowej teorii literatury* (Markowski, Nycz 2006; Walas, Nycz 2012), których odpryskiem są w pewnym sensie *Literackie reprezentacje doświadczenia*, sytuujące się w granicach szeroko pojmowanego kulturowego przesilenia w teorii, to jedynie umocnimy się w tym przeświadczeniu, skoro ani w jednym, ani w drugim odniesień do literatury popularnej nie ma praktycznie żadnych, chyba że za takie uznamy rozdział Agnieszki Fulińskiej poświęcony mediom, współtworzący pierwszą część największego w ostatnich latach przedsięwzięcia polskiej myśli teoretycznej.

Taki stan rzeczy rodzi naturalnie podejrzenia, że jego powodem są (wciąż jeszcze) lekceważenie lub wręcz (nieodmiennie) awersja do tej sfery kulturowych praktyk, które kiedyś powszechnie nazywano kulturą masową, a dziś jej zwawcy i badacze wolą określać raczej mianem kultury popularnej. Podejrzenie o tyle zaskakujące, że wśród prac konstytuujących na nowo definicję literackiego tekstu ze względu na jego kulturowe uwikłanie nikt na serio nie zajmuje się pytaniem o miejsce literatury w momencie przemian, których efektem jest dominacja formacji jeszcze w latach 90. XX wieku nazwanej przez Marię Janion (2000) paradygmatem masowym.

Nie chciałbym jednak kontynuować tego wątku, oznaczałoby to bowiem konieczność powrotu do argumentów i sporów wielokrotnie podnoszonych, nie tylko w Polsce zresztą (zob. np. Carroll 2011; Swirski 1999). Zamiast tego wolalbym kwestię względnej nieobecności problematyki literatury popularnej postawić w odmienny sposób, prowokacyjnie i w uproszczony sposób pytając, czy teoria literatury popularnej w ogóle istnieje? To znaczy: czy „wysoka” (zgódźmy się na to niezręczne określenie) teoria ma coś do powiedzenia na temat niepoważnej i niepoważanej literatury, czy też potrzebny jest tu zupełnie albo tylko trochę inny model badań?

A oba te pytania nasuwają jeszcze jedną zasadniczą wątpliwość. Mianowicie: rodzą obawę, że literaturoznawcy zajmujący się literaturą rozrywkową być może powinni zgłosić swoją rezygnację i pozostawić ten obszar kultury na wyłączny użytek studiów kulturowych, socjologów, antropologów, etnografów albo nawet specjalistów od marketingu *etc.*

Być może to krok nieco zaskakujący, ale właśnie w kontekście tych pytań i wątpliwości proponowałbym umieścić własne uwagi wywołane lekturą *Poetyki doświadczenia* Ryszarda Nycza (2012)¹, a właściwie – mówiąc bardziej precyzyjnie – sprowokowane przez jedno zdanie napotkane w tej ważnej dla polskiej humanistyki pracy. Rozumiem przez to, że moich spostrzeżeń nie powinno się traktować podług reguł krytycznoliterackiej praktyki. Pisany z perspektywy kilku lat od ukazania się książki Nycza byłby ten komentarz co najwyżej formą niewczesnych rozważań. Nie tyle więc ocena badawczego przedsięwzięcia autora *Tekstowego świata* mnie tu zajmuje, ile raczej możliwości adaptacyjne jego teorii do czytania literatury popularnej. Nie tyle sumienny i obowiązkowy, wedle gatunkowych reguł recenzji, kompleksowy wykład prezentowanej teorii, ile raczej tendencyjna, selektywna lektura skupiona na tych momentach, które zdają się być nieobojetne dla myślenia o literaturze popularnej.

Tak w istocie rzeczy uzasadniałbym i tłumaczył zarazem enigmatyczny podtytuł patronujący temu tekstowi, w którym każde zdanie pod wpływem i z myślą o jednym zdaniu z *Poetyki doświadczenia* powstało.

Zanim jednak do niego przejdę, winien jestem chociażby krótkie omówienie kilku zasadniczych punktów koncepcji krakowskiego badacza. Przede wszystkim sięgnięcie po nią w związku z pytaniem o literaturę popularną wydaje się usprawiedliwione ze względu na istotny passus, który odnajdziemy w jednym z pierwszych rozdziałów książki, zatytułowanym *O przedmiocie studiów literackich – dziś*. Otóż Nycz, wysuwając tam kilka postulatów pod adresem współczesnego literaturoznawstwa, zauważa krytycznie, że dotychczas „badania literackie nie obejmowały nigdy całej literatury, lecz głównie jej część »kanoniczną« (wysokoartystyczną fikcję), spełniającą kryteria dzieła wartościowego, sztuki wartościownej [...]”. I dlatego – dodaje nieco dalej – „podstawowym problemem [...] jest objęcie zasięgiem teoretycznej konceptualizacji [...] literatury funkcjonującej w innych obiegach niż wysokoartystyczny i w innych mediach niż językowe – a więc zwłaszcza literatury popularnej, filmowej [sic!], internetowej *etc.*” (s. 20). Już choćby z powodu tego postulatu warto spojrzeć na poetykę doświadczenia jako metodę, która stanowi deklarację przekroczenia barier i uprzedzeń oddzielających różne sfery literackiego oddziaływania i nie zmienia tego faktu jawny językowy lapsus (*vide* „literatura filmowa”), który wszakże – niczym Freudowskie przejęzyczenie – odsłania jeszcze jedno założenie tej teorii, dziś

¹ Wszystkie kolejne odwołania do tego wydania będą odtąd sygnowane w tekście głównym jedynie przez wskazanie numeru strony.

bynajmniej nieoczywiste – przekonanie o literaturocentryczności naszej kultury mimo zachodzących od modernizmu istotnych zmian na tym polu.

W ich kontekście Nycz, jak też wielu innych autorów *Literackich reprezentacji doświadczenia*, przekonany jest, że właśnie w końcu XIX i na początku XX wieku następuje kryzys tradycyjnego pojmowania doświadczenia. Włodzimierz Bolecki (Bolecki, Nawrocka 2007: 7-8) na przykład łączy ten proces przewartościowania z odkryciami na polu ówczesnych nauk ścisłych i chemii, za którymi poszły w ślad zmiany w dziedzinie psychologii, medycyny, językoznawstwa czy filozofii, a które w zapośredniczony sposób skutkowały kompromitacją tradycyjnego, XIX-wiecznego literackiego modelu realistycznego. Wychodząc z podobnych przesłanek, autor *Poetyki doświadczenia* będzie powoływał się z kolei na Waltera Benjamina, a zwłaszcza Teodora W. Adorna jako pierwszych diagnostów przekształcania się nowoczesnej literatury w odpowiedzi na kryzys doświadczania zmieniającego się świata.

Stąd w pracy Nycza mamy do czynienia z charakterystycznym układem, sygnowanym już w podtytule, wskazującym na trzy nadrzędne kwestie poruszane w książce: teorię, nowoczesność i literaturę. Ten dialektyczny w swej istocie schemat wydaje się zresztą emblematyczną i trwałą cechą myślenia autora *Tekstowego świata*. Nie czas i miejsce, by rozwijać ten wątek, ale jestem pewien, że w niemal wszystkich jego pracach rozpoznamy zbliżoną formę konceptualizacji świata: metodę polegającą na tym, że Nycz na wstępie kreśli coś w rodzaju opartej na dualnym konflikcie historii badanego problemu, by w finale przedstawić rozwiązanie własne, formułę syntetyzującą albo lepiej – mającą postać – tu termin kluczowy wypada przywołać – mediatyzacji.

54

Nie inaczej jest w *Poetyce doświadczenia*. Obecność tego wzorca konceptualizacji podkreśla zresztą kompozycja całości, mimo że nominalnie praca ta, będąca w zasadzie zbiorem wcześniej publikowanych artykułów, składa się nie z trzech, lecz czterech części. Lecz dwie środkowe (II i III, z punktem kulminacyjnym, w postaci usytuowanego w centrum, w połowie książki, rozdziału *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*) proponuję z pewnym uproszczeniem traktować jako właściwą scenę, na której Nycz prezentuje podstawowe założenia swojej koncepcji. Zaś w początkowym fragmencie, partii I, dopatrywałbym się swego rodzaju przedakcji, wskazania drogi, która doprowadziła autora *Języka modernizmu* do kluczowej kwestii doświadczenia. Tu też autor *Poetyki doświadczenia* kreśli kontekst dla swoich rozważań, przyznaje się do oczywistych i mniej oczywistych patronów i „ukrytych sojuszników”, jak nazywa w swojej książce ważnego dlań szczególnie Adorna (ale jak zapewne podobnie może myśleć o Benjaminie czy fragmentami nawet, choć z pewną wstrzeźliwością – o dziwo – o Stanleyu Fishu, by wymienić tylko kilka nazwisk). Ostatnia natomiast część książki, w porównaniu do dwóch poprzednich, wydaje się mieć charakter odmienny. Wprawdzie i tu, jak poprzednio, mamy do

czynienia z rozwinięciem teoretycznego wywodu ewidentnie aspirującego do uniwersalności, ale zarazem uwikłanego w historyczne zależności nowoczesnego pojmowania funkcji literatury. Jednakże odbywa się to na innej zasadzie. Rzecz w tym bowiem, że ostatnia część prezentuje teorię niejako w działaniu, skupiając się zarówno na dookreśleniu natury i uwarunkowań doświadczeniowej postaci lektury, jak i praktycznej jej wykładni w postaci interpretacji twórczości Czesława Miłosza i *Wagonu* Adama Ważyka.

Jakie są jednak kluczowe założenia tej teorii rozpisanej według nakreślonego tu porządku? Po pierwsze, fundamentalną kwestią jest odrzucenie zamkniętego, systemowego wzorca uprawiania teorii nowoczesnej, którą Nycz opatruje obelżywym w istocie mianem metateorii. Chodzi tu o zanegowanie uprawiania tej postaci wiedzy – to ważne określenie – „z widokiem znikąd”. Stąd bierze się postulat zastąpienia teorii „poetyką”, gdzie ta ostatnia definiowana jest, podług Arystotelesowskiego źródła, nie jako skodyfikowany zbiór cech, norm, reguł wyjaśniających autonomiczną i specyficzną naturę dzieła literackiego, lecz swego rodzaju wiedza, zawsze osadzona w konkretnym tekście, i zarazem praktyka, forma działania poprzez język, w języku i na skutek języka czytanego dzieła. Forma interpretacji, która poprzez to jest świadoma dwustronności relacji łączących badacza z dziełem i kulturową sytuacją. Sytuacją, która go warunkuje, ale na którą oddziałuje również on sam.

Po drugie, tak zdefiniowana poetyka, jako metoda rozumienia literatury, z konieczności posiada jedynie status „teorii małego zasięgu”, którą każdorazowo traktować trzeba jako „studium przypadku”, interpretacyjną pracę na konkretnie, ogniskującą się na inwencyjnym „poszukiwaniu brakującego, umykającego nam słowa” i tylko w ten sposób mogącą stać się zaczątkiem uogólniających prawd, zawsze jednak opatrzonych stygmatem bezpośredniości, ramą konkretnego intersubiektywnego doświadczenia.

Po trzecie wreszcie, oparty na dwu wcześniejszych przesłankach sposób myślenia prowadzi do konkluzji, wedle której tekst, identyfikowany wprawdzie jako forma zapośredniczenia ludzkich kontaktów z doświadczanym światem, „przestaje być [tylko] rodzajem medium”. Wychodząc od interpretacji Adornowskich pism (cytowane są *Dialektyka negatywna*, *Minima moralia*, zbiór esejów wydanych u nas pod tytułem *Sztuka i sztuka* oraz *Teoria estetyczna*), Nycz zakłada raczej, że przeżycie nowoczesności skutkuje zmianą, za sprawą której dzieło nabiera cech „mediatora (nosiela, nie tylko nośnika), dzięki któremu i w granicach którego konstruowany jest porządek, sens oraz postaci podmiotowo-przedmiotowych relacji” (s. 63). Dzięki czemu tekst literacki objawia swą paradoksalną naturę: jest zarówno przedmiotem badania, jak i uprzywilejowanym narzędziem poznania świata ludzkich doświadczeń.

W tym sensie więc w książce wybitnego badacza literatura zostaje uznana za formę „artykulacji doświadczenia”, to ostatnie zaś zdefiniowane jest jako rodzaj „interakcji o charakterze sprzężenia zwrotnego pomiędzy jednostką a otoczeniem, społeczeństwem i naturą” (s. 142). Przy czym – zdaniem Nycza – osobliwość doświadczenia artykułowanego w i za sprawą literackiego tekstu polega w głównej mierze na tym, że „to, ku czemu w doświadczeniu się zwracamy, aby to zidentyfikować (zaznać, pojąć, przyswoić, przedstawić), samo niejako przejmuje inicjatywę: pociąga nas ku sobie, podporządkowuje sobie nas i w nas ingeruje, ovlada nami i wstrząsa” (s. 142).

Jest zatem rzeczą oczywistą, że w ten sposób scharakteryzowana relacja wyklucza możliwość zachowania uprzywilejowanej pozycji zewnętrznego, zdystansowanego obserwatora, a jedyną drogą prowadzącą do uwolnienia się od stanu porażenia tym, czego doświadczyliśmy – okazuje się próba interpretacji, eksterioryzacji tego, co przeżywaliśmy. Wszakże kluczową rzeczą wydaje się tu żywione przez autora *Tekstowego świata* przekonanie, że ten powrót do stanu zdystansowanej równowagi może odbyć się tylko przy udziale kultury, „wspólnotowego uniwersum”, to znaczy: wspólnego języka, wyobrażeń czy systemu pojęciowego.

Ten ostatni punkt składający się na charakterystykę artykulacyjnego wymiaru literackiego doświadczenia pokazuje dobitnie znaczenie kategorii lektury. Wiąże się to naturalnie z zakładanym w teorii Nycza relacyjnym, zdarzeniowym charakterem dzieła, które – przypomnijmy – jest zarazem instrumentem poznania (jeśli nie jedynym, to z pewnością uprzywilejowanym), jak i mediatorem, reprezentacją tego, co wypełnia treść doświadczenia. W praktyce – jak rozumiem – oznacza to, że newralgiczny, transgraniczny status literatury wzmacnia autonomiczną pozycję czytelnika, ale też przypisuje mu przez to większą odpowiedzialność wobec tego, co czyta. W *Poetyce doświadczenia* na tę rolę składają się trzy wyodrębnione wymiary/momenty: rozumienie (samo przez się – sprowadzanie obcego do tego co swojskie); interpretacja (negocjowanie na poziomie określonych procedur kontekstów warunkujących i umożliwiających rozumienie) i wreszcie czytanie (już nie tylko intelektualne, ale też emocjonalne, odwołujące się do totalnej psychocieleśnej formuły doznania). Czytanie, w procesie którego „tekst niczym weneckie zwierciadło okazuje się lustrem, w którym znajduje odbicie ludzkie doświadczenie, i zarazem oknem, poprzez które możemy je pojąć (to znaczy: dostrzec, rozpoznać, uchwycić)” (s. 305).

Jak jednak ów interakcyjny model dzieła literackiego jako formy artykulacji doświadczenia odnieść do literatury popularnej? A pytanie to wydaje się o tyle zasadne, że przecież literatura i kultura popularna w ogóle zaczynają zyskiwać na znaczeniu niemal w tym samym momencie, w którym Nycz doszukuje się źródeł dzisiejszego rozumienia doświadczenia. Wbrew pozorom

jednak trudno tu o jednoznaczne rozstrzygnięcie, bo w różnych miejscach swojej książki badacz w związku z tym problemem wysyła niejednoznaczne, by nie rzec, że sprzeczne sygnały.

Jeśli wrócimy do otwierającej *Poetykę doświadczenia* deklaracji, że czas skończyć w teoretycznych konceptualizacjach z pomijaniem literatury niekanonicznej, to zawarta w tej pracy idea ma prawo być odczytywana jako próba zmierzenia się z tym „podstawowym problemem” literaturoznawstwa, jak ujmuje to sam Nycz. Jakkolwiek obłędem byłoby twierdzić, że rzeczywiście dla autora *Syln współczesnych* kwestia literatury popularnej stanowi główny przedmiot zainteresowania, to jednak nie ma powodów, by nie wierzyć w szczerść tego wyznania. W zbyt wielu miejscach odnajdziemy mikroślady pozwalające na uwiarygodnienie tego stanowiska.

Tak na przykład tłumaczyłbym tezę, że współczesna teoria (czytaj: poetyka doświadczenia) jako autonomiczna dyscyplina musi stać się nauką tekstów kultury, jeśli chce aspirować do tego, by wypowiadać się o tym, jak ludzie wchodzą w kontakt ze światem. W podobnym kontekście umieściłbym ten fragment, w którym (re)konstruowane są modernistyczne modele literatury, a wśród nich także wzorzec literatury popularnej, oddziałujący i – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – poddający się oddziaływaniu literatury wysokiej. Wreszcie pamiętać trzeba o tej części książki, gdzie w odniesieniu do po- i nowoczesnej sytuacji literatury i jej kulturowego otoczenia wspomniany zostaje wpływ paradygmatów kultury audiowizualnej i cyberkultury. Gdy do tego zestawu dodamy postulat swoiście rozumianej, nie podług kanonów przyrodoznawstwa, empiryzacji literackich badań. Gdy w poetyce doświadczenia *last but not least* dostrzeżemy pragnienie zwrócenia się teorii raz jeszcze w stronę czytelnika i form nawiązywania przez niego kontaktu z literaturą po to, by spróbować dotrzeć również do „wiedzy pre- i pozakognitywnej, obejmującej nie tylko sferę idei, rozumienia i samowiedzy, ale także obszar emocji, aintelektualnych doznań oraz nawyków zmysłowych (z kwestią wizualności, przedstawień obrazowych na czele)” – to wszystkie te postulaty i obietnice zdają się więcej niż obiecujące. Wprost rzecz całą stawiając: w pełni rymują się z moim wyobrażeniem, jak powinny czy mogłyby wyglądać badania nad literaturą popularną.

Dlaczego więc w tym ostatnim zdaniu pojawia się tryb warunkowy? Dlaczego poetyka doświadczenia mogłaby stać się teorią literatury popularnej, a nie może? Zawarta w tej modalnej postaci szczypta nieufności bierze właśnie swój początek ze zdania przywoływanego w podtytule tego artykułu. Zdania – przyznajmy to od razu – marginalnego, złożonego ledwie z kilku słów tworzących kostium obrazowej figury, którą odnajdziemy w ostatnim rozdziale, poświęconym wykładni lektury jako procesu konstytuowania się doświadczenia literatury. Pojawia się ono w sąsiedztwie rozważań nad sporem toczącym się swego czasu na polu teorii interpretacji o to,

gdzie usytuować znaczenie dzieła (w głębi – strukturalizm, psychoanaliza czy na powierzchni – poststrukturalizm), i służy w tym miejscu za ilustrację dialektycznego wyjścia z tego impasu. Nycz bowiem w związku z pytaniem o interpretację negocjuje rozwiązanie własne, twierdząc, że zarówno wiara w uprzedni, głęboki sens jest złudzeniem, jak też za złudzenie należy uznać przekonanie, iż powierzchnia ta jest nam dostępna bezpośrednio. Gdyby tak było – tłumaczy – „przypominałaby [ona] skład liter w rodzaju owych wyjątkowych graffiti na ścianach budynków, które raczej imitują jakiś zakodowany czy zaszyfrowany przekaz – aniżeli go stanowią. Pojmujemy przekaz bowiem dzięki wielu »ramom« – częściej bezwiednie zakładanym niż świadomie nakładanym – w których go rozumiemy (od wzorców językowych po sytuacyjne czy doświadczeniowe)” (s. 298).

No właśnie, „skład liter w rodzaju graffiti, które tylko imitują zakodowany przekaz”. Zważywszy że w teorii Nycza literatura jako artykulacja doświadczenia polega na poszukiwaniu, wynajdywaniu brakującego, właściwego słowa, to w rzeczywistości utożsamienie graffiti z literowym pustym znakiem można by potraktować niczym inwektywę, znakową reprezentację antydoświadczenia. Lecz jeśli dobrze rozpoznałem intencję autora *Poetyki doświadczenia* i trafnie rozpoznałem źródło jego porównania, to mówi on tu o swoim spotkaniu z graffitiarskim tagiem. Tym samym jednak znaczy to także, że wprowadzicie (posłużę się tu formułą zapożyczoną od Donalda Davidsona, która jest przywoływana w *Poetyce doświadczenia*) Nycz patrzy na graffiti, ale go nie widzi, to jest nie dysponuje językiem tekstu, który zamierza odczytać. To bowiem, co w przywołanym zdaniu odebrane zostaje jako skład liter, imitacja zakodowanego przekazu, tak naprawdę jest sygnaturą, osobiście złożonym podpisem, który zarazem nosi w sobie znamiona performatywnego aktu wtargnięcia w obcą przestrzeń publiczną. Jeden z badaczy graffiti przekonuje, że kontekstem, w jakim należy rozpatrywać tego rodzaju semiotyczne działanie, jest „subiektywne poczucie zmarginalizowania bądź konsekwentna i świadoma samomarginalizacja w wymiarze społeczno-kulturowym” (Drozdowski 2009: 93). Jeśli w języku socjologii nie mówi się tu o doświadczeniu, to co nim jest w przestrzeni kultury czy literatury popularnej?

Można by właściwie ów nieszczęsny przypadek graffiti, nie bez pewnej złośliwości wydobyty z książki Nycza, zbyć wzruszeniem ramion. W końcu trudno sensownie opierać krytykę ponad 350-stronicowej pracy na podstawie jednego zdania. Kłopot polega jednak na tym, że choć mamy tu do czynienia ze zdarzeniem z pewnością marginalnym, to równocześnie nie incydentalnym. Na początku rozdziału *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, notabene tekstu, który wcześniej był opublikowany w zbiorze *Literackie reprezentacje doświadczenia* – pisząc o rozpoznaniem przez Benjamina końcu tradycyjnego sposobu doświadczenia rzeczywistości, Ryszard Nycz zauważa nieco dalej, że uwaga ta nie dotyczy „dynamicznie się wówczas

rozrastającej literatury popularnej (masowej), ani też [...] innych (w szczególności: nowych) postaci doświadczenia, których możliwość i potrzeba artykulacji ogniskowały zainteresowania i inwencję najwybitniejszych twórców nowoczesnej literatury” (s. 208).

Trudno o bardziej czytelną deklarację. Nawet jeśli będziemy starali się przypisywać wytworom kultury popularnej zdolność do artykulacji różnorodnej postaci doświadczenia, to z pewnością autor *Języka modernizmu* odmawia im prawa uczestnictwa w procesie przemieszczania się czy wykształcania nowej formuły doświadczenia nowoczesności. Kategorycznie wyklucza tę możliwość chociażby to, że ze skrótowych przywołań Nycza wylania się jednoznaczny obraz literatury popularnej jako „repertuaru spetryfikowanych konwencji literatury” (s. 208). Nie chciałbym się spierać, czy ten osąd jest w zupełności trafny, nawet jeśli ograniczymy się wyłącznie do perspektywy historycznej – momentu krystalizowania się formacji modernistycznej rozumianej w ten sposób, jak to czyni się w *Poetyce doświadczenia*². Z pewnością za taki uchodzić może, jeśli stosować kryteria nowoczesnej estetyki formowanej piórem Adorna; tego samego Adorna, który w *Dialektyce oświecenia* (Horkheimer, Adorno 1994) kulturę popularną czy masową utożsamia wprost z działalnością produkcyjną, postrzega ją nie jak kulturę, lecz przemysł kulturowy.

Zostawmy jednak, raz jeszcze, tę sprawę – spór o to, czy sztuka popularna jest sztuką. Stawką bowiem jest tutaj być może coś istotniejszego. Po pierwsze więc, zastanawia w książce Nycza – naturalnie z punktu widzenia kogoś, kto na serio traktuje literaturę popularną – brak zainteresowania gwałtownym przyrostem znaczenia tej sfery kultury, jakby między tym zjawiskiem a kryzysem tradycyjnej postaci doświadczenia (literatury) nie zachodziła żadna istotna relacja. Przy czym – dodajmy – bynajmniej nie musi być to relacja tożsamości czy podobieństwa. Po drugie, kontrowersyjną sprawą wydaje się zrównanie prozy popularnej z XIX-wieczną konwencją opowiadania i – tym samym – doświadczenia rzeczywistości, na co zwraca uwagę Slavoj Žižek w jednym z celniejszych fragmentów eseju o powieści kryminalnej:

Kwestia, czy powieść detektywistyczna to dzieło sztuki, postawiona jest wadliwie. Podstawowa paradoksalność kwestionowania artystycznego charakteru powieści detektywistycznej polega na tym, że przyrównuje się ją do tzw. realistycznej bądź psychologiczno-realistycznej powieści XIX-wiecznej, by potem stwierdzić [...], że nie jest ona sztuką. Tymczasem właśnie ów wzorcowy typ powieści po awangardowym przelomie na początku naszego stulecia stał się artystycznie nierzeczywisty. Po Joysie i Kafce takie powieści po prostu nie są już możliwe, choćby nawet empirycznie zapelniały wciąż półki. Oczywiście nie jest przypadkiem, że ostateczne zwycięstwo powieści nowoczesnej nad tradycyjną (lata dwudzieste) pokrywa się chronologicznie z wykształceniem się formy powieści detektywistycznej, tzn. z przeniesieniem punktu ciężkości z detektywistycznej historii na powieść: powieść detektywistyczna staje się historycznie możliwa

² Problematyki tej dotyczy bezpośrednio chociażby zbiór tekstów *Rekonfiguracje modernizmu: nowoczesność i kultura popularna* (Majewski 2009).

dopiero wtedy, gdy niemożliwa okazuje się tradycyjna powieść psychologiczno-realistyczna, dlatego też komparatystyczna metoda ma całkowicie niehistoryczny charakter, jeśli porównuje obie bezpośrednio, jeśli jedną ocenia, biorąc za wzór drugą. (Žižek 1990: 256)

Interpretuję ten komentarz w taki oto sposób, że eksplozja popularności kryminalnej konwencji, jaką przynoszą lata 20. XX wieku, jest również przejawem kryzysowego przesilenia. W tym przykładzie jednak nie chodzi mi o to, kto ma rację: radykalnie stawiający sprawę Adorno, ostrożniejszy w osądach Nycz czy efekciarski momentami Žižek. Powtórzę, innymi słowy: nie chciałbym tu kruszyć kopii o to, czy powieści detektywistyczne, kryminalne itd., itp. są sztuką czy nie albo czy są „wartościowe”, by użyć określenia zaczerpniętego z *Poetyki doświadczenia*. Kwestia ta jest z pewnością ważna, zwłaszcza w porządku historyczno- i krytycznoliterackim. Problem jednak w tym, że pamiętając o uniwersalistycznych ambicjach projektu Nycza, mając na względzie zdolności adaptacyjne jego koncepcji – nie sposób jej wyłącznie z tym porządkiem kojarzyć.

Koncept „czynnościowego” – jak pisze o tym autor *Poetyki doświadczenia* – rozumienia tekstu, którego rdzeń stanowi bazowa pozycja kategorii doświadczenia, jest bowiem bezpośrednim i twórczym efektem „lekcji” wziętej od Adorna. W esencjonalnej postaci, wpisanej w metaforyczną formułę palimpsestu, ten model myślenia o sztuce jako formie poznawania rzeczywistości i rzeczywistości siebie doprowadza do tezy, że współcześnie:

60

kluczową kwestią nie jest już – jak się wydaje – możliwość artykulacji porządku czy sensu, lecz coś istotnie innego: zdolność do utrwalenia akumulacji i reaktywacji w doświadczeniu odbiorczym afektywno-doznaniowego potencjału, którego „nosicielką” staje się sztuka (zwłaszcza w swym nurcie krytycznym). Oczywiście, emocjonalny wymiar sztuki i estetycznego doświadczenia nie jest żadnym wynalazkiem współczesnych. Jednak w tym przypadku sploty gwałtownych, intensywnie heterogenicznych, drastycznych relacji i obrazów nie służą ani przekazowi informacji, ani apokaliptycznej retoryce krzyku wieszczącej rozpad ładu i wartości, ani retoryce wzniosłości z towarzyszącym jej kultem niewyraźności. [...] Można spróbować zaaranżować w taki sposób przestrzeń wizualną czy dyskursywną, by działała niczym akumulator owego afektywnego doświadczenia, któremu racjonalne formy nowoczesnej sztuki odmawiały długo racji bytu czy prawa artykulacji. (s. 64-65)

Oczywiście, ujawnienie czy rozpoznanie tłumionego i niedostrzeganego przez racjonalistyczną monotęnię afektywno-doznaniowego potencjału literatury jest przedmiotem zainteresowania poetyki doświadczenia. Tylko co to tak naprawdę oznacza? Przywołując współczesnych badaczy zainteresowanych afektywnym zwrotem w teorii (padają w tym

kontekście między innymi nazwiska Mieke Bal, Gilles’a Deleuze’a i Marco Abla), Nycz woli jednak odnieść się bezpośrednio do *Teorii estetycznej* Adorna (1994), namaszczając jej twórcę na „ukrytego sojusznika” teraźniejszych przewartościowań.

Taki tryb ujmowania tekstowości wydaje się być jednym z ważniejszych ogniw koncepcji doświadczenia nowoczesności będącej przedmiotem studiów Nycza. Ostatecznie – jak można sądzić – manifestuje się ona w nieokreślonej przestrzeni, której punktami orientacyjnymi są cztery zasadnicze punkty wyprowadzone z etymologicznych pokładów użycia w języku określenia ‘doświadczenie’. Są nimi więc próba, doznanie, świadectwo i dowód. Z nich czy wokół nich – twierdzi Nycz – można wyeksponować fundamentalną dla do-świadczenia fuzję *experimentum* i *testimonium*, która wiedzie „od transgresywnego wykroczenia ku światu i/lub nim owładnięcie; przez stopniowy powrót do siebie przemienionego nieznanymi przeżyciami czy wiedzą [...]; po próby retrospektywnego, a czasem i retroaktywnego świadczenia – w pojęciach, języku, gestach, zachowaniach, zrozumiałych dla siebie i wspólnoty – o tym, co się wydarzyło...” (s. 237). Jak sądzę, ten wywód można próbować uprościć, sprowadzając go do kilku prostych przejawów doświadczenia, które w teorii Nycza zasługują w istocie na to miano: szoku czy wstrząsu, eksperymentu w funkcji wyzwania oraz świadectwa/dowodu i śladu. Tymczasem – można by zapytać – z którą z tych form należałoby połączyć doświadczenie ludyczne? Pytanie, choć nie jedyne, to z pewnością fundamentalne, jeśli wierzymy, że teoria autora *Tekstowego świata* ma coś do powiedzenia na temat literatury w ogóle, także tej popularnej.

W ostatnim rozdziale komentowanej tu książki i niemal w ostatnim jej akordzie pojawia się jeszcze jeden retoryczny trop w funkcji argumentu. Co ważne, znów w asyście nazwiska Adorno. W oryginalnym kształcie fragment ten przedstawia się następująco: „Dopiero lektura sprawia – powiada Nycz – że tekst – niczym weneckie zwierciadło – okazuje się lustrem, w którym odnajduje swe odbicie ludzkie doświadczenie, i zarazem oknem, poprzez które możemy je pojąć (to znaczy: dostrzec, rozpoznać i uchwycić)” (s. 305). W swoich rozważaniach przywoływałem już ten fragment. Wracam jednak do niego, bo nie wiem, czy ten efektowny obraz doświadczenia czytania i czytania jako formy doświadczenia dotyczy także literatury popularnej. Uwiedziony tym porównaniem – nie bez oporu – odnajduję w nim jednak odbłask pewnej iluzji. Przypomina się bowiem w tej chwili trafne nad wyraz spostrzeżenie Nycza, że nie można uprawiać teorii „z widokiem znikąd”. Formuła ta jednak, jeśli chcemy być konsekwentni – wymaga istotnego dopowiedzenia. Każde upomnieć się o jeszcze jeden znak zapytania. Tym razem odnoszący się do tego, kto patrzy, kto dostrzega, kto rozpoznaje i uchwyci. W przypadku zestawienia lektury z weneckim wynalazkiem te pytania wydają się nader kłopotliwe, ponieważ rodzą wątpliwość, po której stronie lustro stoi Nycz.

Czy rzeczywiście patrzeć w lustro i wyglądać przez okno to symetryczne względem siebie doświadczenia? Wszystkie te kłopotliwe pytania dają się – jak przypuszczam – przelożyć na bardziej dyskursywny i konkretny język. Wynikają w dużym stopniu z problemu, jak precyzyjnie zdefiniować, czym jest doświadczenie. Autor *Języka modernizmu* doskonale zdaje sobie z tego sprawę i do pewnego stopnia rozwiązuje ten kłopot przez jego (udawane naturalnie) niedostrzeżenie, do czego w książce przyznaje się bodaj dwu- czy trzykrotnie. I bynajmniej nie ta taktyka uchylania się od odpowiedzi jest ~~ta~~ przedmiotem krytyki. Przeciwnie – jestem w stanie przychylić się do opinii, że wybór przyjęty przez Nycza był rozwiązaniem zarówno pragmatycznym (to znaczy: wygodnym), jak i pożytecznym. Kontrowersja polega na czymś innym i ujawnia się w sposób wzmożony szczególnie tam, gdzie pytamy o prawomocność teorii doświadczenia wobec kwestii czytania literatury popularnej.

Prowadzony w książce wywód konsekwentnie podporządkowany jest temu, by uniemożliwić wpisanie go w któryś z dwóch zasadniczych modeli doświadczeniowych wypracowanych na polu filozofii (zob. Wolska 2012: 6 i nn). Autor *Poetyki doświadczenia* zatem jednoznacznie nie opowiada się ani za modelem epistemologicznym, ani za podejściem egzystencjalistycznym. Manifestuje wyraźnie swoją rezerwę względem scjentyzmu i racjonalności teorii poznawczych, ale – z drugiej strony – nie wystarcza mu także źródłowa niepewność *Lebensphilosophie* w różnych jej odsłonach. Słowem: pragnie czegoś więcej. Nie wystarcza mu doświadczenie jako zdarzenie, lecz szuka w nowoczesnej literaturze takiej formy przeżycia, która będzie zasługiwała na miano wydarzenia. Przy czym wydarzenie zrównane z przekroczeniem, transgresją automatycznie zyskuje status jakiejś formy niedoskonałej epifanii, a stąd już niedaleko do wygnanej, lecz odzyskanej w zapośredniczony sposób – naoczności i poznania. W efekcie pod wpływem Adorna w *Poetyce doświadczenia* mamy do czynienia z projektem literatury zsakralizowanej, w której miejsca dla literatury popularnej – wbrew wyrażanym deklaracjom – nie ma.

62

Na koniec zatem wypada postawić jeszcze jedno fundamentalne pytanie: czy w ogóle jest możliwa i do zbawienia potrzebna (komu?) poetyka doświadczenia literatury popularnej? Dziś nie jestem w stanie na to odpowiedzieć. W związku z tym przychodzi mi tylko na myśl króciutki i zapomniany felieton Waltera Benjamina o lekturze kryminalów w pociągu – jednym z ważniejszych przecież fantazmatów nowoczesności. Tekst, który zamyka taki o to passus:

Czytanie w podróży jest tak samo ściśle powiązane z jazdą koleją jak pobyt na dworcu. Wiadomo, że wiele dworców może się równać z katedrami. A jednak to właśnie tym jeżdżącym pstrokatym ołtarzykom, z jakimi pędzi obok pociągu krzyczący ministrant ciekawości, roztargnienia i sensacji, pragniemy dziękować, gdy

wtulając się na kilka godzin w przelatujący za oknem krajobraz niczym w powiewający szal, czujemy jak dreszcz napięcia i rytmiczny stukot kół przechodzą nam po plecach. (Benjamin 2010: 165)

Myślę, że ta relacja z podróży-doświadczenia idealnie spełnia swoją rolę także jako zamknięcie i tego artykułu. Niewykluczone jednak, że zarazem prowokuje do tego, by otworzyć dyskusję nad tym, co to znaczy: doświadczać literaturę popularną. Kto wie, może powinna się ona zacząć od Benjamina, od miejsca, momentu, od którego swoją opowieść o nowoczesności zaczyna Nycz. Wszelako będzie to musiała już być inna *Poetyka doświadczenia*.

SUMMARY

On *Poetics of Experience* by Ryszard Nycz. The Comment on One Sentence. Version for Researchers of Popular Literature

How do people read popular literature? Is it possible to connect reading popular literature with category of aesthetic experience (what kind?), or – eventually – what kind of theory could successfully describe this relation? All those questions create a context of the analysis of the book *Poetyka doświadczenia* (*The Poetics of Experience*) by Ryszard Nycz. Its author postulates that literature should be understood as a form of the enunciation of experience. He circumscribes here an experience as a specific kind of two-way interaction between readers and their cultural environment, society or nature. It seems that a wide definition, which includes – for example – testimonies of community memory and private, idiosyncratic expressions – describes popular literature, too. However, the author of the article, precisely focusing on the motifs in Nycz's theory, which directly or indirectly relate to popular literature, doubts its ability to read popular culture. He argues that Nycz's formula, in fact, is based on modernist conception of high literature with its sacralisation, which eliminates understanding aesthetic experience as a form of pleasure or ludic involvement.

64

KEYWORDS

Popular literature, readings, poetics of experience, theory of literature

BIBLIOGRAPHY

- Adorno Theodor W. 1994. Teoria estetyczna. Krzemieniowa Krystyna, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ashley Bob, ed. 1997. Reading Popular Narrative: a Source Book. London; Washington: Leicester University Press.
- Benjamin Walter. 2010. „Powieści Kryminalne. Do podróży”. Sutowski Michał, tłum. Krytyka Polityczna (20-21).
- Bolecki Włodzimierz, Nawrocka Ewa, red. 2007. Literackie reprezentacje doświadczenia. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Carroll Noël. 2011. Filozofia sztuki masowej. Przyłipiak Mirosław, tłum. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- Drozdowski Rafał. 2009. Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących. Poznań: Zysk i S-ka.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W. 1994. Dialektyka oświecenia: [fragmenty filozoficzne]. Łukasiewicz Małgorzata, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Janion Maria. 2000. Zmierzch paradygmatu. W: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”, 4-11. Gdańsk: Tower Press.
- Majewski Tomasz, red. 2009. Rekonfiguracje modernizmu: nowoczesność i kultura popularna. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Markowski Michał Paweł, Nycz Ryszard, red. 2006. Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy. Kraków: Universitas.
- Nycz Ryszard. 2012. Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Swirski Peter. 1999. „Popular and Highbrow Literature: A Comparative View”. CLCWeb: Comparative Literature and Culture 4 (1). Online: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1053>. Data dostępu 20.09.2017.
- Walas Teresa, Nycz Ryszard, red. 2012. Kulturowa teoria literatury. 2. Poetyki, problematyki, interpretacje. Kraków: Universitas.

Wolska Dorota. 2012. *Odzyskać doświadczenie: sporny temat humanistyki współczesnej*.
Kraków: Universitas.

Žižek Slavoj. 1990. „Logika powieści detektywistycznej”. Pomorska Joanna, tłum. Pamiętnik
Literacki (3): 253-283.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

(RE)KONSTRUOWANIE RZECZYWISTOŚCI W POLSKIEJ LITERATURZE POPULARNEJ POCZĄTKÓW XXI WIEKU (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

ADAM MAZURKIEWICZ

Uniwersytet Łódzki
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii

Rozważając, na marginesie refleksji nad kulturowymi kontekstami *Złego* Leopolda Tyrmanda, kwestię sensotwórczego potencjału kultury popularnej, Waclaw Forajter zapytywał retorycznie: „Czy światy kultury popularnej, posiadające przecież uproszczoną strukturę, mogą stać się siłą sprawczą refleksji (interpretacji), która byłaby w stanie powiększyć sferę naszego »rozumienia« innych oraz wzbogacić sposób pojmowania zagmatwanej i złożonej rzeczywistości?” (Forajter 2007: 74).

Podjęta przez badacza kwestia zdaje się tym istotniejsza, że współcześnie wyobraźnia społeczna kształtowana jest przez popkulturę, która modeluje postrzeganie i wartościowanie świata pozatekstowego. Popkultura kształtuje gust, wpływając na wybory estetyczne swych konsumentów. Zarazem podejmowana przez nią problematyka staje się probierzem kwestii zajmujących *imaginarium communis*. Czyni to jednak w szczególny sposób, wynikający z właściwego dla niej dostarczania odbiorcy przede wszystkim rozrywki i silnych przeżyć. Nieprzypadkowo autorzy *Słownika literatury popularnej* (1997), definiując kulturę popularną, akcentują to, że jej najważniejszą funkcją pozostaje funkcja ludyczna (Żabski 1997: 212). Zarazem, co podkreśla Mikołaj Marcela, teksty kultury popularnej coraz częściej traktowane są instrumentalnie jako „narzędzie” dekonstruowania społecznych dyskursów po to, by możliwe stało się odnowienie języka debaty społecznej na tematy uznawane dotychczas za tabu (Marcela 2015: 312).

Świadomość roli, jaką literatura popularna pełni w obiegu społecznym, pozostaje nieobojętna dla recepcji poruszanych w tym obiegu zjawisk, jak i sposobu ich prezentacji. Obraz rzeczywistości, zawarty w tekstach kultury, stanowi probierz społecznej hierarchii wartości, pozostając w relacji nie tyle z oficjalnie głoszoną ideologią (jakkolwiek ta ma na niego wpływ), co wartościami realnie funkcjonującymi w *imaginarium communis*. Z tego względu relację „świat przedstawiony – pozatekstowa rzeczywistość” można rozważać z kilku perspektyw, zależnych od tego, który z aspektów owej rzeczywistości będziemy rozpatrywać. Wyróżnić można następujące kręgi zagadnień:

- obraz przeszłości i jego recepcja;
- ideologizacja wymowy tekstu kultury jako „zwierciadła rzeczywistości” zgodnie z obowiązującymi normami społecznymi;
- wizje przyszłości jako projekcji społecznych lęków i dążeń.

Poniżej omówimy je kolejno. Już teraz należy jednak zaznaczyć, iż wydzielone tu kolejne płaszczyzny czasowe pozostają ze sobą w ścisłym związku, dla którego punktem odniesienia pozostaje „teraźniejszość” czytelnika. Z tego względu teksty kultury popularnej, nawet jeśli ich akcja zostaje osadzona w przeszłości, bądź przyszłości, *de facto* opowiadają o rzeczywistości odbiorcy, dokonującego oceny i wartościowania fabularnych zdarzeń z perspektywy popkulturowego „wiecznego teraz”, to jest – w terminologii Johna Urry’ego – „czasu momentalnego” (Urry 2009: 172-181). To w jego ramach możliwe staje się modyfikowanie – pod wpływem uwarunkowań zewnętrznych (postępu technologicznego, przemian cywilizacyjnych i obyczajowych) – nie tylko wizji przyszłości, ale i obrazu przeszłości, zależnie od doraźnych potrzeb społecznych.

Obraz przeszłości i jego recepcja

Edmund Dmitrów, doprecyzowując kwestię stosunku do przeszłości pośród postaw, wymienia następujące: ucieczkę od przeszłości, poszukiwanie złożonej prawdy o niej, próbę godzenia różnych ujęć minionych czasów oraz sąd nad przeszłością (Wiatr, Paczkowski, Machcewicz, Dudek, Dmitrów, Friszke 2002: 29). Tym, co łączy przywołane tu za badaczem postawy, jest postrzeganie przeszłości z perspektywy terażniejszości. Legitymizacja terażniejszego *status quo* odbywa się głównie poprzez taką kreację przeszłości, aby możliwe stało się potraktowanie jej jako punktu odniesienia dla współczesności odbiorcy. Kreowanie wizji przeszłości polega na wyszukiwaniu w minionych dziejach „tendencji źródłowych”, które pełny rozwój zyskały współcześnie; nieprzypadkowo Stanisław Cat-Mackiewicz zauważa:

Powieści noszące przymiotnik „historyczne” są zaledwie usiłowaniem odtworzenia życia odległego, usiłowaniem zawsze jak najfatalniej obciążonym anachronizmem. [...] Powieść historyczna jest zawsze dokumentem tych czasów, w których została napisana, a nie tych, których dotyczy jej fabuła. (Cat-Mackiewicz 1957: 111)

Szczególnym wyrazem strategii lekturowej, w której przeszłość stanowi klucz do zrozumienia współczesności, jest popularna powieść historyczna. Można odnieść do niej słowa Jana Trzynadłowskiego, intencjonalnie dotyczące konwencjonalnej prozy historycznej, powstałej w okresie PRL: „Historia i historyzm stały się niemal kluczem interpretacyjnym samej rzeczywistości i filozofii rzeczywistości” (Trzynadłowski 1987: 19). Owszem, możliwe jest odczytywanie przywoływanej tu opinii jako wyrazu świadomości pełnienia przez powieść historyczną funkcji literatury kryptopolitycznej.

Trudno jednakże uznać za analogicznie motywowane wypowiedzi na temat „współczesności” wpisane w powieść popularną; nieprzypadkowo przecież Elżbieta Nieroba podkreśla wpływ popkultury, ukształtowanej pod presją globalizacji i przemian technologicznych, na „przełamanie” konwencjonalnych sposobów budowania narracji o przeszłości (Nieroba 2011: 7). Potencjał krytyczny kultury popularnej nie ogranicza się jedynie do deprecjacji czytelniczej współczesności. Równie ważne pozostaje odczytywanie go jako wyrazu autorskiego przekonania, że możliwe jest pisanie o przeszłości bez intencjonalnego dydaktyzmu¹.

¹ Naszkicowaną tu kwestię – na przykładzie funkcji pełnionej w obiegu czytelniczym przez „fantasy historyczną” – podnosiła Natalia Lemann (2008: 145). Uwagi badaczki, jakkolwiek intencjonalnie dotyczą określonego zjawiska z kręgu popularnej powieści historycznej, można odnieść do innych zjawisk literackich, np. kryminału *retro* i fantastyki *steampunk*.

Natalia Lemann, omawiając prozę Andrzeja Sapkowskiego, jako kontekst interpretacyjny przywołuje literaturę postmodernistyczną: „Powieści husyckie, zaliczane do nurtu *fantasy* historycznej, są [...] tyleż powieściami o przeszłości, co dyskursem na temat współczesności, [...] zgodnie [...] z postmodernistyczną techniką mieszania dyskursów i sytuowania się pomiędzy historią i literaturą” (Lemann 2008: 141).

Słowa te, jakkolwiek intencjonalnie odnoszą się do „trylogii husyckiej” Sapkowskiego, oddają intencje również innych pisarzy, w których twórczości pojawiają się próby rewindykacji mitów narodowych; między innymi powieści Jacka Komudy, których akcja rozgrywa się w XVII wieku (np. *Wilcze gniazdo*, 2002; *Bobun*, 2006). Ten – nazwijmy go za Stefanią Skwarczyńską – „asocjacyjny” styl lektury wymaga uwzględnienia kontekstu wiedzy powszechnie funkcjonującej w wyobraźni społecznej (Skwarczyńska 1973: 110-138).

Odwołania do czytelniczej wiedzy na temat przeszłości mogą jednakże przybierać formułę nie tylko krytyki czytelniczej współczesności, ale i stać się wyrazem poszukiwań ciągłości tradycji; niekiedy też ułatwiają owej tradycji stworzenie. Mogą również – zależnie od świadomości kulturowej odbiorcy – pozostawać wyrazem poszukiwań „powinowactw z wyboru” między terażniejszością czytelnika i kreowaną na potrzeby świata przedstawionego przeszłością. Niezależnie jednakże od stopnia samoświadomości czytelniczej odbiorcy, przeszłość zostaje w utworach tych ukazana jako punkt odniesienia dla terażniejszości – zarówno wówczas, gdy mamy do czynienia z jej idealizującym wyrazem, jak i kiedy twórca krytycznie dystansuje się od niej. Jeśli zaś przywoływane w tekście kultury wydarzenie ma charakter znaczący dla życia społecznego (na przykład pełni funkcję „mitu założycielskiego”), staje się ono podatne – jak w wypadku popkulturowych obrazów Powstania Warszawskiego (utrwalonych na przykład w powieściach *www.1944.waw.pl* Marcina Ciszewskiego, 2009; *Galop '44* Moniki Kowalczyk-Szumowskiej, 2014; *Likwidator '44* Dominika Kozara, 2015) – na wpływ ideologicznych manipulacji. Zarazem nagłośnienie medialne kolejnych rocznic wybuchu powstania jest pretekstem do tworzenia doraźnych wspólnot, postrzegających owo wydarzenie przez pryzmat sentymentalnego kiczu patriotycznego (Roszczyńska 2012: 74-75).

Ideologizacja wymowy tekstu kultury jako „zwierciadła rzeczywistości” zgodnie z obowiązującymi normami społecznymi

Janusz Sławiński, pisząc o problematyce wyobcowania w literaturze, pośród wielu strategii artykulacji tej kwestii, wymienia „wyobcowanie w zakresie ideologizacji”, przywołując jego różne warianty: nostalgiczne, demaskatorsko-rewizyjne, buntownicze/rewolucyjne (Sławiński 1990: 9-16). „Nakładając” zaprezentowaną przez badacza siatkę taksonomiczną na produkty kultury popularnej, można dostrzec, iż – zgodnie z rozpoznaniem Bogusława Dziadzi – ideologizacja stanowi „standard kodowania” tekstów popkultury (Dziadzia 2012: 108)². To dzięki niej bowiem tworzą się obowiązujące w wyobraźni społecznej wzorce postępowania i standardy zachowań, które utrwalane są w praktyce codziennej.

Niemalą rolę w owym procesie odgrywa moda (najczęściej inspirowana marketingowo) na określony styl życia. Moda ta jest stymulowana tekstami literackimi, które – z kolei – powstają w odpowiedzi na rynkowe zapotrzebowanie. Przykładem służy kulturowa recepcja powieści Helen Fielding *Dziennik Bridget Jones* (1996; wydanie pol. 1998) oraz jej kinowa ekranizacja (*Dziennik Bridget Jones*, Wielka Brytania 2001, reż. Sharon Maguire). W odpowiedzi na popularność zarówno utworu literackiego Fielding, jak i powstałego na jej podstawie filmu zaczęły ukazywać się opowieści, których autorzy intencjonalnie naśladują kreację protagonistki *Dziennika...*, na przykład *Agencja złamanych serc* (2000) Iwony Matuszkiewicz, *Prowincja* (2002) Barbary Kosmowskiej, *Życie z blondynką* (2002) Ewy Manasterskiej, *Jestem nudziarą* (2003) Moniki Szwai, *Zakręcone życie Madzi Kociotek* (2013) Edyty Świątek, *Zawracanie głowy* (2013) Moniki B. Jankowskiej. Osobną pozycją wydawniczą pozostaje *Dziennik Trójkowej Bridget Jones, czyli Brygidy Janowskiej* (2002) – zredagowana przez Hannę Marię Gizę antologia opowiadań, będących pokłosiem apelu Programu Trzeciego Polskiego Radia o znalezienie „polskiej Bridget Jones” (2002).

Tym, co łączy przywołane tu utwory, jest taka kreacja protagonistek, by można było dostrzec ich „powinowactwa z wyboru” nie tylko z bohaterką powieści Fielding, ale i odczytywać ich losy jako aktualizację założeń literatury kobiecej, której bujny rozkwit nastąpił po roku 1989 oraz pozostającego w jej obrębie zjawiska określanego przez Agatę Araszkiewicz mianem „nowego sentymentalizmu”, to jest uczuciowości uwzględniającej to, co zostaje odrzucane w kulturze wysokiej, między innymi kicz i tandetę (Araszkiewicz 2002: 336-337).

² Być może pewną odpowiedzią na pytanie o przyczyny takiego stanu rzeczy pozostaje uwaga Michaiła Bachtina, wskazującego na nieuniknioną uczestnictwo świadomości ideologicznej w przestrzeni społecznej: „Żywa wypowiedź, sensownie sformułowana w jakimś momencie historycznym w społecznie określonym środowisku, musi zacząć tysiące żywych dialogowych nici, które wokół danego przedmiotu wypowiedzi oplotła świadomość społeczno-ideologiczna, musi stać się aktywnym uczestnikiem społecznego dialogu” (Bachtin 1970: 103).

W rodzimej literaturze popularnej najpełniejszym projektem artystycznym, propagującym poszukiwanie własnego modelu życia, jest cykl powieści Małgorzaty Kalicińskiej, zapoczątkowany *Domem nad rozlewiskiem* (2006). Kolejne utwory – *Powroty nad rozlewiskiem* (2007) i *Miłość nad rozlewiskiem* (2008) – doczekały się serialowych ekranizacji (*Dom nad rozlewiskiem*, Polska 2009, reż. Adek Drabiński; *Miłość nad rozlewiskiem*, Polska 2010, reż. Adek Drabiński); powstały też seriale nieodwołujące się do literackiego pierwowzoru (*Życie nad rozlewiskiem*, Polska 2011, reż. Adek Drabiński; *Nad rozlewiskiem*, Polska 2012, reż. Adek Drabiński; *Cisza nad rozlewiskiem*, Polska 2014–2015, reż. Adek Drabiński). Powieściom oraz serialom towarzyszą inne teksty kultury, dyskontujące zainteresowanie wcześniejszymi utworami Kalicińskiej, między innymi poradnik, gromadzący felietony jej autorstwa (*Widok z mojego okna. Przepisy nie tylko na życie*, 2010); rubryka *Okno Małgorzaty Kalicińskiej* w kulinarnym magazynie internetowym „jemlublin.pl” oraz artykuły poświęcone przepisom kulinarnym w internetowych periodykach regionalnych, inspirowanych potrawami spożywanymi przez literackich bohaterów (zob. anonimowy szkic 2009). Komplementarne wobec powieści Kalicińskiej są jej dwie książki dokumentalno-wspomnieniowe, napisane z Vladem Millerem (*Dom w Ulsan, czyli nasze rozlewisko*, 2016) oraz Mirosławem Kalicińskim (*Kalicińscy od kuchni*, 2016). Paratekstami dla cyklu powieści są wywiady udzielane przez autorkę różnym pismom kobiecym („Twój Styl”, „Pani”, „VIVA!”) i dodatkom do wydań periodyków ogólnopolskich („Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”) oraz w pismach regionalnych, na przykład w „Tygodniku Wałbrzyskim” (Kalicińska, Portfolio). Nie współtworzą one wprawdzie sieci powiązań między poszczególnymi tekstami kultury, jednak ukierunkowują lekturę oraz umożliwiają traktowanie fikcyjnych i dokumentalnych opowieści jako całości.

Sukces (głównie rynkowy) opowieści transmedialnej, zapoczątkowanej *Domem nad rozlewiskiem*, wynika z wpisania się autorki w ideały związane z nurtem społeczno-kulturowym *slow life* (zob. Glogaza 2016)³. Rezygnacja z podporządkowania się wymogom „cywilizacji szybkości” i korporacyjnemu stylowi życia uzasadniona jest w utworach Kalicińskiej fabularnymi perypetiami protagonistki (traci dobrze płatną pracę w prestiżowej warszawskiej agencji reklamy

³ Należy przy tym podkreślić cechę znamioną dla recepcji założeń *slow life* przez Kalicińską. Trudno bowiem w tym wypadku mówić o wymiarze etyczno-ekologicznym owego stylu życia. Patrząc z perspektywy ahistorycznej, realizacja koncepcji *slow life* w opowieściach o rozlewisku zbliżona jest raczej do charakterystycznego dla kultury duńskiej zjawiska celebrowania codzienności (*hygge*); zob. Meik 2016; Søderberg 2016. Na takie przeniesienie akcentu wskazują opisy, będące apoteozą prowincjonalnej codzienności, w scenie otwierającej utwór (dla uwypuklenia kontrastu są one skonfrontowane z obrazem „minionego życia” protagonistki): „Jest wrzesień. Objadam się [...] śliwkami, bo zrywam je na powidła i »krótkie« dzemy. Już nie mogę się doczekać smażenia, gadania, mycia spirytusem słoików. Czego tego obrzędu. Późnopołudniowe słońce grzeje mnie w plecy. Lekki, ciepły wciąż wiaterek szemrze w gałęziach. Tak tu spokojnie... Już ponad rok, odkąd tu jestem, i nie wyobrażam sobie, jak mogłam żyć w Warszawie – mieście rozpedzonych samochodów, rozpedzonych ludzi? Wśród krzykliwych reklam, obcego mi coraz bardziej świata, którego byłam fragmentem” (Kalicińska 2008: 9). W podobnie estetyzującej tonacji utrzymany jest opis wieczoru w wiejskiej posiadłości: „Z dworu nie dochodził żaden dźwięk. Podeszłam do okna. Śnieg padał cichuteńko, miękko opadając na ziemię. [...] W rozlewisku [...], w tafli srebra pobłyskiwało księżycowe światło. Wszystko to wyglądało jak jakaś scenografia” (Kalicińska 2008: 73).

i przeprowadza się do rodzinnego domu na prowincji). Zarazem jej losy utwierdzają odbiorców w przekonaniu o słuszności drogi, którą obrała i mogą stanowić punkt odniesienia dla ich życiowych wyborów. Takie pomieszanie epistemologiczne wynika z faktu, iż opowieści Kalicińskiej tworzą zróżnicowane genologicznie teksty kultury (fikcję literacką uzupełniono użytkowymi formami wypowiedzi, które z kolei pozostają stymulacją dla artystycznej kreacji).

Ideę organizującą całość opowieści Kalicińskiej – a zarazem streszczającą najlepiej ideologię *slow life* – oddaje *passus* z portfolio autorki:

W czasach, gdy wszystko idzie Wam ciężko, »pod górkę«, kiedy czujecie się niedokolysani, zmęczeni i nostalgiczni – zajrzyjcie nad Rozlewisko. Poczujcie zapach herbaty z cytryną parzonej dla Was przez Gosię, może dostaniecie miskę rosółu i klucz do morelowego pokoju, w którym odpoczniecie... Opowiecie Waszą historię, albo posłuchacie o tym, co się dzieje nad Rozlewiskiem. (Kalicińska, Portfolio: 4)

Można przywołane tu słowa uznać za reklamę powieści *Dom nad rozlewiskiem*, do której intencjonalnie się odnoszą. Jednakże unieważnienie granicy pomiędzy tym, co fikcyjne (morelowy pokój, możliwość rozmowy z protagonistkami opowieści) i doświadczeniem pozatekstowym nakazuje traktować deklarację Kalicińskiej jako projekt o charakterze *simulacrum*, w którym fikcja i realność doświadczenia uległy scaleniu, aby pogłębić immersyjny charakter lektury, dzięki czemu odbiorca może „zanurzyć się” mentalnie w fikcji artystycznej⁴. W procesie odbioru świat beletrystycznej fikcji łączy się z tym ukazaniem w twórczości o charakterze dokumentalnym, wzmacniając poczucie realności ukazanych w powieściach wydarzeń. Bohaterka Kalicińskiej, imitująca *porte parole* autorki (w powieściach odczucie to wzmacnia pierwszoosobowa narracja), tworzy na tyle atrakcyjną fabularnie postać, by odbiorcy mogli utożsamiać się z nią w procesie projekcji-identyfikacji. Dzięki temu emocjonalne przeżycie losów protagonistki cyklu opowieści o rozlewisku umożliwia czytelnikom przyjęcie punktu widzenia głównej bohaterki i postawienie siebie w jej roli.

Wizje przyszłości jako projekcje społecznych lęków i dążeń

Przyjmijmy, że (zgodnie z przywoływaną uprzednio typologią Sławińskiego) możemy mówić – w odniesieniu do popkulturowej ideologizacji tekstu kultury jako „zwierciadła rzeczywistości”

⁴ W kontakcie z dziełem literackim wyobraźnia zastępuje to, co Michael Heim definiuje jako istotę immersji – poczucie obecności w wirtualnym świecie [„Immersion creates the sense of being present in a virtual world”] (zob. Heim 1994: 153).

– o wariacie nostalgicznym (jego wyrazem jest projekt prowincjonalnej arkadii, wpisany w twórczość Kalicińskiej). Wówczas odpowiada mu propozycja o charakterze demaskatorsko-buntowniczym, w którym przyszłość staje się maską dla współczesności. Do nurtu tego należą utwory, których autorzy nie stronią od deklaracji ideowych. Wówczas – jak w wypadku powieści Romana Bertowskiego *Za błękitną kurtyną* (1996), Stanisława Krajskiego *Narodziłiny Metanoi* (1999), Jacka Ingłota *Polska 2.0* (2016) – mamy do czynienia z fikcjonalną wypowiedzią na temat polityczno-cywilizacyjnych konsekwencji wstąpienia Polski w struktury Unii Europejskiej. Ukazywana z perspektywy prawicowej decyzja o akcesji traktowana jest jako kres niepodległości; szczególnie znaczący pod tym względem pozostaje inicjalny akapit powieści Krajskiego:

Polski nie ma już od 50 lat. Tęsknię za nią bardzo, choć nawet nie mogę jej pamiętać. Znam ją z opowieści dziadka i z książek. Wciąż mówił o niej ojciec. W naszej rodzinie jest ona żywa. Żyjemy w tym euroregionie Mazowsze, euroregionie, który staje się coraz bardziej pusty i martwy, i tęsknimy za Polską. (Krajski 1999: 7)⁵

Inną strategię przyjmuje Bertowski, wykorzystujący założenia poetyki historii alternatywnej; Polska w *Za błękitną kurtyną* nie przystąpiła do Unii Europejskiej z czasem zdominowanej przez nowojorskich masonów [sic!], dzięki czemu uniknęła losu Europy Zachodniej.

Futurystyczny charakter obu przywołanych tu opowieści staje się maską dla rozważań o rzeczywistości czytelnika. Niekiedy zresztą twórcy fantastyki wykorzystują w tym celu założenia nurtu „fantastyki bliskiego zasięgu”, kreując świat przedstawiony na podstawie ekstrapolacji zauważanych współcześnie tendencji cywilizacyjnych (np. *Czarne oceany*, 2001, Jacka Dukaja; *Kukielki i dusze*, 2016, Wojciecha Terleckiego; *Radykalni. Terror*, 2017, Przemysława Piotrowskiego). Tym samym – przeciwnie do funkcjonującego na przełomie lat 70. i 80. XX wieku kryptopolitycznego nurtu *social fiction* (zob. np. Będkowski 2000; Klementowski 2003; Leś 2008) – fantastyka opisująca świat mniej lub bardziej odległej przyszłości staje się refleksją nad uwarunkowaniami rozwoju technologiczno-cywilizacyjnego oraz jego konsekwencjami. Szczególnie znacząca pod tym względem pozostaje fantastyka cyberpunkowa, której twórcy (między innymi Rafał A. Ziemkiewicz, Antonina Liedtke, Piotr Witold Lech) łączą obrazy świata ultra-technologicznej przyszłości z rodzimymi realiami. Ich opowieści o zdigitalizowanej przyszłości stają się niekiedy zresztą dla socjologa kultury (ale i historyka idei) pretekstem do badań nad sposobami asymilacji nowych koncepcji intelektualnych (zob. np. Drzewiecki 2008:

⁵ Paratekstem, umożliwiającym aktualizujące odczytanie powieści Krajskiego, są odautorskie uwagi zamieszczone we wstępie; czytamy: „Rozpaczam za chwilę tę historię, która jakoś będzie »nie z tej ziemi« ale rozegra się na niej i być może nie tylko na kartach mojej powieści ale także poza nimi, bo przecież wszystko jest możliwe na tym świecie. Dlaczego więc nie miałoby być możliwe to, co pojawia się w naszych snach w nocy, gdy w dzień czujemy gorycz jakiejś beznadziei wpatrując się i wsłuchując w otaczający nas świat” (Krajski 1999: 6).

98-115; Pomieciński 2011: 205-213; Kocurek 2011: 48-57; Sidey Myoo [właśc. Michał Ostrowicki] 2013). W wypadku cyberpunku pozostają one związane z paradygmatem cyberkulturowym i wyrażającymi go nowymi ruchami filozoficznymi (między innymi ekstropizm, neoprometeizm, postbiologizm).

Kultura popularna, stanowiąca współcześnie przestrzeń dialogu społecznego, przestała być postrzegana jako rejestr „niższych” doświadczeń egzystencjalnych. Samo badanie jej wytworów można – za Derekiem Longhurstem – uznać za aktywność znaczącą dla analizy kulturowej *conditio socialis*: „Na ogół nie poczytuje się już czytania literatury popularnej za działanie pokrewne niemoralnemu nalogowi, którego należałoby się wstydzić. Literatury popularnej nie można porównywać do zwykłego narkotyku, a jej czytelników do nieoświeconych narkomanów” (Longhurst 2012: ix)⁶.

Emancypacja popkultury, której wyrazem są przywołane tu słowa, nie powinna jednak przesłaniać opisywanego przez Bogusława Dziadzię „naznaczenia” wytworami kultury popularnej społecznej rzeczywistości. Badacz deklaruje:

Naznaczenie popkulturą, [...] może wskazywać na rodzaj narzędzia stygmatyzacji, które stanowiąc może kultura popularna. W zmediatyzowanej i przesiąkniętej popkulturą rzeczywistości społecznej stanowi to nieomal oczywistość. Trudno bowiem wyobrazić sobie proces socjalizacji, na którym by kultura popularna nie odcisnęła swego piętna. (Dziadzia 2014: 21)

O „rzeczywistości (pop)kulturowej” piszą też – w dość alarmistycznym tonie – autorki *Wprowadzenia* do tomu poświęconego dyskursom kultury popularnej (Cybal-Michalska, Wierzba 2012: 7).

Czym pozostają w tej sytuacji wytwory kultury popularnej: świadectwem kulturowej degradacji czy raczej przejawem kreatywności twórców, sięgających po fabularne klisze, by za ich pomocą zaproponować nowe spojrzenie na zakorzenione społecznie zjawiska? I w jakim stopniu oddają złożoność rzeczywistości pozatekstowej, w której pozostają zakorzenione? Pytania te zdają się tym istotniejsze, że nowe technologie, po które sięgają twórcy popkultury, nie tylko

⁶ [„No longer is reading popular fiction generally considered to be activity akin to a secret vice to which one should admit shamefacedly. Nor can popular narrative be adequately understood as merely narcotic and its readers as unenlightened junkies”]. Konieczność podejmowania namysłu badawczego nad popkulturą deklarują również Jarema Drozdowicz i Maciej Bernasiewicz (zob. Drozdowicz, Bernasiewicz 2010: 9-11).

stawiają przed swymi użytkownikami kolejne wyzwania, ale i problematyzują na nowo dawne kwestie (Baldys 2015: 103-117). Co więcej: oglądana z tej perspektywy kultura popularna staje się – w myśl sugestii Marka Krajewskiego – „mapą”, a zarazem „narzędziem” umożliwiającym radzenie sobie z rzeczywistością (Krajewski 2005: 10). Toteż jeśli nawet czyni to z właściwą sobie inercją i ulomnością, wynikającą z upraszczania podejmowanych kwestii, nie można lekceważyć jej potencjału „objaśniania świata”.

SUMMARY

(Re)construction of Reality in Polish Popular Literature of the Beginnings of the 21st Century (on Certain Examples)

Popular culture, now being a medium of social dialogue, has stopped being perceived as a register of “lower” existential experiences, and its creations became the testament not of a cultural degradation, but of creativity of its authors, who seek fiction clichés which offer a new look at the deeply rooted social phenomena. Thus, if it is done with inertia and awkwardness typical for the subject, its potential of “explaining the world” should not be underestimated.

KEYWORDS

Polish literature, popular literature, ideology, past

BIBLIOGRAPHY

- [Anonimowy szkic]. 2009. „Przepisy kulinarne z powieści Małgorzaty Kalicińskiej”. *GazetaLubuska.pl*. Online:
<http://www.gazetalubuska.pl/styl-zycia/kuchnia/art/7798385,przepisy-kulinarne-z-powieści-małgorzaty-kalicinskiej,id,t.html>. Data dostępu 10.01.2017.
- Araszkievicz Agata. 2002. Medialne imperium kopciuszka, 335-338. W: Graczyk Ewa, Graban -Pomirska Monika, red. *Siostry i ich Kopciuszek*. Gdynia: Uraeus.
- Bachtin Michał. 1970. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Modzelewska Natalia, tłum. Warszawa: PWN.
- Baldys Patrycja. 2015. „Memy, mashupy, viral videos – opisywanie rzeczywistości społecznej w czasach kultury digitalnej”. *Media i Społeczeństwo* 5: 103-117.
- Będkowski Leszek. 2000. *Ponure raje Janusza A. Zajdla*. Gdański Klub Fantastyki.
- Cat-Mackiewicz Stanisław. 1957. *Dostojewski*. Warszawa: PAX.
- Cybal-Michalska Agnieszka, Wierzba Paulina, red. 2012. *Dyskursy kultury popularnej w społeczeństwie współczesnym*. Kraków: Impuls.
- Drozdowicz Jarema, Maciej Bernasiewicz, red. 2010. *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym*. Kraków: Impuls.
- Drzewiecki Piotr. 2008. „Bezcieleśność cyberprzestrzeni a sakramentalny wymiar Kościoła”. *Biuletyn Edukacji Medialnej* 1: 98-115.
- Dziadzia Bogusław. 2012. „Dylematy tzw. kultury uczestnictwa”. *Media i Społeczeństwo* 2: 101-113.
- Dziadzia Bogusław. 2014. *Naznaczeni popkulturą. Media elektroniczne i przemiany prowincji*. Gdańsk: Katedra.
- Forajter Waclaw. 2007. „Zły” Leopolda Tyrmanda jako literatura środka. *Tekst i kontekst*. Kraków: Universitas.
- Glogaza Joanna. 2016. *Slow life. Zwolnij i zacznij żyć*. Kraków: Znak.
- Heim Michael. 1994. *Metaphysics of Virtual Reality*. Oxford University Press

- Kalicińska Małgorzata. [brak daty wydania]. Portfolio. Online:
http://www.kalicińska.pl/file/portfolio_128160721252213200.pdf. Data dostępu
9.01.2017.
- Kalicińska Małgorzata. 2008. Dom nad rozlewiskiem. Warszawa: Świat Książki.
- Klementowski Robert. 2003. Modelowe boksowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna na
przełomie lat 70. i 80. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Kocurek Edyta. 2011. „My w technologii – technologia w nas”. Zeszyty Komunikacji Kulturowej
2: 48-57.
- Krajewski Marek. 2005. Kultury kultury popularnej. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Krajski Stanisław. 1999. Narodziny Metanoi. Warszawa: Agencja SGK.
- Lemann Natalia. 2008. Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej. Wydawnictwo
Uniwersytetu Łódzkiego.
- Leś Mariusz Maciej. 2008. Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne. Wydawnictwo
Uniwersytetu w Białymstoku.
- Longhurst Derek, ed. 2012. Gender, Genre and Narrative Pleasure. London-New York: Unwin
Hyman.
- Marcela Mikołaj. 2015. Monstrarium nowoczesne. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu
Śląskiego.
- Meik Wiking. 2016. Hygge. Klucz do szczęścia. Frątczak-Nowotny Elżbieta, tłum. Warszawa:
Czarna Owca.
- Nieroba Elżbieta. 2011. Wprowadzenie. Przeszłość w zwierciadle kultury popularnej, 5-11.
W: Nieroba Elżbieta, red. Targowisko przeszłości. Społeczne konsekwencje
popkulturowych sposobów opowiadania o świecie minionym. Warszawa: BelStudio.
- Pomiciński Adam. 2011. „Cyberpunk: pomiędzy technologią a kontrkulturą”. Świat Tekstów
9: 205-213.
- Roszczyńska Magdalena. 2012. „Dialog z tradycją w piosenkach zespołu Lao Che”. Annales
Universitatis Paedagogicae Cracoviensis 115 (7): 65-76.
- Sidey Myoo [właśc. Michał Ostrowicki]. 2013. Ontoelektronika. Kraków: Wydawnictwo
Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Skwarczyńska Stefania. 1973. Językowa teoria asocjacji w zastosowaniu do badań literackich, 110-138. W: Miodońska-Brooks Ewa, Kulawik Adam, Tatar Marian, red. *Stylistyka polska*. Warszawa: PWN.
- Sławiński Janusz. 1990. *Literatura a wyobcowanie*. Słowo na wstępie, 9-16. W: Święch Jerzy, red. *Literatura a wyobcowanie*. Lubelskie Towarzystwo Naukowe.
- Søderberg Marie Tourel. 2016. *Hygge. Duńska sztuka szczęścia*. Siara Olga, tłum. Kraków: Insignis.
- Trzynadłowski Jan. 1987. *Problemy genologiczne powieści historycznej*, 5-27. W: Konieczny Jerzy, red. *Problemy polskiej powieści historycznej po 1939 roku*. Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- Urry John. 2009. *Socjologia mobilności*. Stawiński Janusz, tłum. Warszawa: PWN.
- Wiatr Jerzy, Paczkowski Andrzej, Machcewicz Piotr, Dudek Antoni, Dmitrów Edmund, Friszke Andrzej. 2002. „Polityka wobec historii, historiografia wobec polityki: PRL i III Rzeczpospolita”. *Pamięć i Sprawiedliwość* 1: 29-53.
- Żabski Tadeusz. 1997. *Literatura popularna*. W: *Słownik literatury popularnej*, 211-213. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

FOLKLOR I LITERATURA MASOWA. UKRAIŃSKA PERSPEKTYWA BADAWCZA

TATIANA HAJDER

Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki w Kijowie
Instytut Filologii Polskiej

Na terenie byłego Związku Radzieckiego poważniejsze i prowadzone na większą skalę studia nad kulturą masową rozpoczęły się dopiero na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. W znacznym stopniu to opóźnienie wynikało z panujących realiów politycznych. Dominujące wówczas w nauce założenie stanowiło bowiem, że kultura masowa jest zjawiskiem burżuazyjnym, czyli nietypowym dla radzieckiego sposobu myślenia. Stąd jej przejawy uznawano za wytwory kapitalistycznych stosunków pracy i mechanizmów produkcji, które niosły zniszczenie i degradację osobowości człowieka socjalistycznego. Jednak jeszcze w końcu lat 80. XX wieku pojawiły się pierwsze wystąpienia, w których akcentowano nowoczesność kultury masowej i interpretowano ją jako przejaw otwartości społeczeństwa cechującego się rozwiniętym

systemem komunikacji. Warto o tym wspomnieć, ponieważ obecny stan ukraińskich studiów literackich, w szczególności zaś sytuacja badań nad literaturą masową, w poważnej mierze przypomina proces zmian zachodzących w dawnym ZSRR.

Switłana Olijnyk w obszernej recenzji monografii (zresztą na Ukrainie jednej z nielicznych poświęconych literaturze masowej) Oleny Romanenko *Semiosfera ukraińskiej literatury masowej: Tekst. Czytelnik. Epoka* (*Semiosfera ukraïns'koï masovoï literatury: Tekst. Čitač. Epoha*) z 2014 roku wspomina krótko o innych najważniejszych opracowaniach z tej dziedziny. Wśród wymienionych przez recenzentkę badaczy pojawiają się nazwiska znanych teoretyków i historyków literatury ukraińskiej: Ołeksandra Astafjewa, Tamary Hundorowej, Nily Zborowskiej, Jarosława Poliszczuka, Sofii Filonenko (Olijnik: 281-282). Lecz symptomatyczny wydaje się fakt, iż większość spośród tych autorów (tu zwłaszcza szczególną uwagę należy zwrócić na dorobek naukowy Tamary Hundorowej) nawiązuje bezpośrednio do prac Jurija Łotmana. Można więc stwierdzić, że właściwie do dziś jego studia nad zagadnieniami kultury, w tym kultury masowej w szczególności¹, stanowią na Ukrainie nienaruszalny fundament refleksji humanistycznej.

Dlatego warto przypomnieć po części te wątki z prac Łotmana, które odnoszą się do zjawisk z zakresu kultury masowej. Uznany badacz takie specyficzne cechy literatury masowej, jak: powtarzalność, szablonowość, wyjaśniał tym, że dla pojawienia się kultury masowej zasadnicze znaczenie miał ten fakt, że jeszcze w końcu XVIII wieku, kiedy to nadal występuje formalizacja stylowa kultury, powstaje już nowy paradygmat kulturowy, określający życie, modę, oficjalne rytuały i codzienne zachowania:

XVIII век принес глубокие перемены во всей системе русской культуры. Однако новый этап общественной психологии и семиотики культуры был трансформацией предшествующего [...] наиболее заметным [...] было изменение официальной идеологии. [...] На этом фоне протекает и противоположный процесс [...] акцентируются условность, немотивированность знака, ритуал. (Łotman 2001b: 371-382)².

Podłożem takiego paradygmatu jest „umowność oznaczania”, w efekcie czego związek między znakiem a treścią rozluźnia się, staje się bardziej swobodnym, symbolicznym. Na skutek tego kształtuje się stylistyka imitacji, naśladowania i powtarzalności (Łotman 2001b).

¹ Nawet na poziomie terminologicznym – znacznie szerzej jest używany termin „literatura/kultura masowa” niż „popularna”.

² „Wiek XVIII przyniósł głębokie zmiany w całym systemie rosyjskiej kultury. Jednak nowym etapem psychologii społecznej i semiotyki kultury była transformacja poprzedniego [...], najbardziej widoczna [...] była zmiana ideologii oficjalnej. [...] Na tym tle zachodzi również przeciwny proces [...], zaakcentowane zostają umowność, brak motywacji, rytuał”. Wszystkie tłumaczenia na język polski – jeśli nie zaznaczono inaczej – T.H.

Z takiego założenia Łotmana wynika powszechnie akceptowane przekonanie o wtórności, imitacyjnym charakterze wytworów kultury masowej. Co istotne jednak, założenie to przynosi dalsze komplikacje metodologiczne. Uznając literaturę wysoką za nieodzowny wzorzec i w pewnym sensie kulturową podstawę, Łotman podnosi postulat literaturocentryczności³ w badaniach nad kulturą. Stąd zarówno Romanenko, jak i Hundorowa opisują historię kształtowania się ukraińskiej literatury masowej przez pryzmat tekstów XIX-XX-wiecznych, konsekwentnie opierając się na idei Łotmana o pierwotnym semiotycznym charakterze literatury pięknej jako wzorcu modelowania życia codziennego.

Autorce niniejszego studium nie chodzi o podważanie koncepcji Łotmanowskich, lecz o zasygnalizowanie, że metody czytania literatury (i kultury), ukształtowane w ramach radzieckiej i postradzieckiej (do końca lat 90. ubiegłego stulecia) szkoły literaturoznawczej, często opartej na ideologicznych, materialistycznych założeniach i postulatach, akcentującej „pożytek i dobro społeczne” oraz dydaktyczne obowiązki literatury – nie przystają do współczesnych uwarunkowań kulturowych i nie są w stanie należycie oddać specyfiki literatury masowej.

Najbardziej elementarnym przykładem tej nieprzystawalności może być dominujące w dawnej praktyce badawczej i szkolnej metodyce nauczania literatury zainteresowanie autorem, jego intencjami; zainteresowanie w studiach nad fenomenem literatury masowej całkowicie nieistotne. Masowa literatura bowiem nie wchodzi głęboko w sferę psychologii bohaterów, nie uzasadnia w wyrafinowany sposób postaw i motywów działania przedstawianych postaci. Jej funkcją jest raczej konstatacja pewnych faktów z życia. W swej typowości, powtarzalności może być odczytywana jako symptom pojawiających się w nowoczesnym społeczeństwie problemów socjalnych, psychologicznych, a nawet moralno-etycznych. W istocie teksty literatury masowej podważają mit stworzony przez literaturę wysoką z epok poprzednich. Niszczą matryce literackie (gatunkowo-tematyczne, artystyczne *etc.*), które służyły jako przewodniki dla czytelnika w jego osobistej ewolucji.

Twórca literatury masowej nie ma nic do powiedzenia (w większości przypadków), zamiast niego przemawia bycie (jako kategoria filozoficzna). Działając niczym reporter, podgląda i bardzo oszczędnie, czasem niedbale (pod względem stylistycznym) notuje, co widzi. Tak więc, w zależności od przynależności do określonego typu literatury masowej, możemy rozpoznać, jakie gatunkowe struktury literatury wysokiej ulegają destrukcji bądź deformacji. Nasuwa się tu jednak pytanie: co literatura masowa stwarza i proponuje w zamian?

³ Pod tym określeniem Łotman rozumie z góry założoną orientację na klasyczną literaturę, zwłaszcza XIX-wieczną, z pewnych, zrozumiałych zresztą, przyczyn takie cechy kojarząc przede wszystkim z literaturą rosyjską. W późniejszym okresie ta formuła rozumienia „klasyczności” w Związku Radzieckim uległa wzmocnieniu, obejmując także utwory powstałe do pierwszej połowy XX wieku. Szerzej pisał o tym m.in. w pracach: *Wewnątrz światów myślących* (Łotman 2001b) i *Tekst jako problem semiotyczny* (Łotman 2002b).

Skoro jej wytwory mimowolnie ilustrują dynamikę globalnych zmian naszej cywilizacji, nie można zaniedbywać i lekceważyć tego zjawiska bądź ograniczać jedynie do łatwego wartościowania. Schematyczność tego typu literatury, właściwy jej problemowo-fabularny redukcjonizm i prostota stylistyczna odzwierciedlają współczesne tendencje rozwarstwienia świata na elitarną, zamkniętą, oligarchiczną część społeczeństwa i przeciętną warstwę „szarych mieszczan z szarych mieszkań”, którzy konsumują takie same przeciętne produkty. Jednakże jeśli w związku z tym poprzestaniemy wyłącznie na wartościujących etykietach utożsamiających kulturę *resp.* literaturę masową z ersatz-kulturą czy ersatz-literaturą, możemy zejść na niebezpieczny poziom, gdzie dominują pseudohumboldtiańskie idee (takie jak „wyższy” i „niższy” potencjał intelektualny), odnoszone do całych grup społecznych identyfikujących się z pogardzaną i dyskwalifikowaną sferą praktyk kulturowych.

Na Ukrainie jedną z pierwszych prób przełamania takiego konserwatywnego w istocie podejścia do kultury masowej była monografia *Kicz i literatura* wspomnianej już Tamary Hundorowej (Hundorova 2008a). Książka, która w swoim czasie wywołała burzliwą dyskusję w gronie naukowców, publicystów, a nawet pisarzy. Jej powodem był brak gotowości na przyjęcie prowokacyjnej tezy, iż w rzeczywistości całe nasze życie (ujmowane w perspektywie ukraińskich realiów i dokonań literackich) – to kicz.

Z braku miejsca ograniczę się tylko do omówienia ledwie kilku punktów kontrowersyjnej książki. Po pierwsze – brakuje w niej konsekwentnej analizy kiczu jako zjawiska literackiego; po drugie – niedostatecznie przejrzyście wyjaśnione są istota i treści właściwe literaturze masowej. Wreszcie inny jeszcze zarzut, jaki postawić można autorce *Kiczu i literatury*, dotyczy braku czytelnich kryteriów i argumentów, którymi kierowała się, wybierając na bohaterów swojej książki znanych ukraińskich klasyków z XIX wieku, a także twórców późniejszych (praca kończy się na socrealistycznym okresie lat 30. XX wieku). Kontrowersyjne zestawienie ich twórczości z kiczem rzeczywiście czasami wywołuje zdumienie. Chodzi bowiem o tak wielkich twórców, jak: Iwan Kotlarewski, Olga Kobylanska, Łesia Ukrainka, Taras Szewczenko, Wasyl Stefanyk, Marko Wowczok, Oles Honczar, Lina Kostenko *etc.* Stawiając ich dzieła na granicy lub wręcz w obrębie kiczu, autorka nie tłumaczy dostatecznie, co skłoniło ją do tak radykalnych wniosków. Natomiast niezbywalnym atutem jej monografii jest to, że badaczka nie bała się przełamania konwencji i praw literatury naukowej, pisząc o literaturze wysokiej i popularnej – dosłownie – popularnie, bez obciążeń terminologicznych, teoretycznych itp., mimo że Tamara Hundorowa jest członkiem korespondentem Akademii Nauk Ukrainy i ma w dorobku naukowym poważne opracowania z zakresu teorii i historii literatury.

Jak zatem badać literaturę masową, mając na względzie nowe uwarunkowania kulturowe, polityczne i społeczne oraz jej specyficzny, z pewnością nietożsamy z literaturą wysokoartystyczną charakter? *Casus Kiczu i literatury* jednoznacznie wskazuje, że rzeczą konieczną wydaje się stworzenie nowego modelu lektury, możliwie zamkniętego paradygmatu (gestaltu) badawczego, a pierwszym krokiem ku realizacji tego celu jest uściślenie znaczenia kluczowych terminów i sposobów ujmowania tekstów zaliczanych do literatury masowej. W swoim czasie Łotman pisał, że:

Владычествующая довольно литературная теория всегда представляет собой систему. Поэтому с переходом литературы на новый этап она отбрасывается, и новая глубоко теоретическая система не создается в порядке совершенствования из старой, а строится заново и на новых основаниях. Непосредственно совершенно предшествующая теория ощущается как „ошибочная”, объект полемики, а не продолжения. Но теория настоящей литературы той или другой эпохи еще не есть сама эта литература. Разница между ними — явление неминуемое. В частности, живой грандиозный процесс никогда не обладает такой жесткой и последовательной системностью, которую приписывает ему наблюдающий его теоретик. В нем всегда есть нечто внесистемное, „лишнее”, случайное, что неизмеримо просто ускользает от глаз современников или представляется им несущественным. Не случайно, что в дальнейшем, в свете последующей литературной эволюции и новых глубоко теоретических концепций, меняется представление о фактическом лице, казалось бы, хорошо общеизвестной эпохи. Факты, остававшиеся в тени, выдвигаются вперед, переосмыслиются. (Łotman 1997: 817-827)⁴.

Nieco dalej autor *Struktury tekstu artystycznego* stwierdzał, że tak kształtujący się system potrzebuje nowego „materiału”, którym dziś, z racji zachodzących przemian kulturowych, wydaje się być literatura masowa. Skoro jest ona powołana do odzwierciedlenia teraźniejszej sytuacji społecznej i niszczenia zastanych matryc kulturowych i literackich, logicznym posunięciem jest prześledzenie jej głębszych więzi – gatunkowych, tematycznych, artystycznych nawet – z pierwowzorem, czyli literaturą wysoką. Tyle że w odwrotnym porządku. To znaczy, że rozpoznanie, na czym wzorują się autorzy literatury masowej, będzie dawało wyobrażenie o tym,

⁴ „Dominująca teoria literatury – to jest zawsze system. W związku z tym, wraz z przejściem literatury na nowy etap, jest on odrzucany, a nowy głęboko teoretyczny system nie jest tworzony w celu poprawy starego, ale jest budowany na nowo i na nowych podstawach. Bezpośrednio poprzedzająca teoria jest odczuwana jako »błędna«, jako obiekt polemiki, a nie kontynuacji. Ale teoria literatury tej czy innej epoki właściwie nie prezentuje do końca tej literatury. Różnica między nimi – to zjawisko nieuniknione. A mianowicie: żywy, wyrafinowany proces nigdy nie posiada cech sztywnej i spójnej systemowości, które przypisuje jej obserwujący teoretyk. W nim zawsze jest coś pozasystemowego, »zbędnego«, przypadkowego, co niewymownie łatwo wymyka się spojrzeniu współczesnych lub wydaje się dla nich nieistotne. Nie ulega wątpliwości, że w przyszłości, w świetle późniejszej ewolucji literackiej i nowych głęboko teoretycznych pojęć, zmienia się rzeczywisty obraz pozornie dobrze znanej epoki. Fakty pozostające w cieniu są eksponowane, ponownie interpretowane”.

co z literatury wysokiej nadal pozostaje aktualne, mieszcząc się w granicach nowego paradygmatu kulturowego. Właśnie w takiej perspektywie najlepiej objawia swoją funkcjonalność kicz, który był przedmiotem refleksji Hundorowej. Kicz bowiem – to w istocie była sztuka, wielokrotnie pomnażana i przetwarzana. Jeden z jego prominentnych krytyków w artykule *Awangarda i kicz* (Greenberg 1959) przekonuje, że ten ostatni uzależniony jest od dojrzałej tradycji kulturowej, z której może korzystać dla własnych celów, zapożyczając z niej chwyt, środki perswazji, tematy i przetwarzając je we własny, pasożytniczy system.

Lecz przyjęta tradycyjnie wartościująca opozycja elitarniej i masowej (kiczowej) literatury narzuca pewien schemat odczytania obu poziomów kultury. Na terenach Ukrainy i Rosji odwoływali się i odwołują do niego zarówno starsi badacze, jak i młodsza generacja: Ilija P. Iljin, Piotr P. Iljin, Iwan A. Iljin, Jurij Łotman, Walentyn Chaliziew, Jewgenij Kozłow, Borys Dubin, Tamara Hundorowa, Nila Zborowska, Sofia Filonenko, Maria Czerniak, Olena Romanenko. Przy czym zasadniczo związana z tym założonym z góry dychotomicznym podziałem analiza opiera się na następujących przesłankach:

- literatura masowa wywodzi się z tradycji zachodniej;
- literatura elitarna ciąży ku tradycji rodzimej;
- dla współczesnej literatury elitarniej charakterystyczna jest pewnego rodzaju gra polegająca na hybrydyzacji gatunkowej, wykorzystywaniu stylistycznych wzorców wypowiedzi nieliterackich;
- cechą wytworów literatury masowej jest rygorystyczne respektowanie poszczególnych norm i konwencji gatunkowych;
- literatura elitarna zorientowana jest na czytelnika posiadającego „pamięć literacką” i większe kompetencje literackie;
- literatura masowa zakłada krótką pamięć odbiorcy, liczy na nierozpoznanie strukturalnych podobieństw i niższej wartości estetycznej poszczególnych utworów.

Spośród wymienionych tu punktów wyjaśnienia wymaga zwłaszcza kategoria literackiej pamięci. Wśród wschodnich literaturoznawców zaczęła być ona stosowana od momentu wejścia w naukowy dyskurs pojęcia „intertekstu” (powstałego z inspiracji pismami Michaiła Bachtina). Po części łączyć ją też należy z Łotmanowskim ukierunkowaniem czytelnika na pewien wzorzec literacki lub kulturowy. Chodzi bowiem o to, że zakładana przez literaturę masową jej pamięciowa krótkość determinuje całkowicie inny sposób odbioru, niż ma to miejsce w przypadku utworów wysokoartystycznych. Głębia tych ostatnich polega na tym, że od

potencjalnego „wykwalifikowanego czytelnika”⁵ wymaga się nie tylko umiejętności rozpoznania linearnego, horyzontalnego przebiegu fabularnych zdarzeń, ale też zdolności do bardziej złożonej lektury, uwzględniającej wertykalne mechanizmy konstruowania historii, to znaczy: dostrzegania zmiennych i odmiennych punktów widzenia, ewolucji występujących w niej postaci *etc.* (Sidorova 2003: 16-25).

W rezultacie dla wielu badaczy kategoria literackiej pamięci dobrze tłumaczy charakterystyczną dla literatury masowej ekonomię zawiązywania akcji, fabularną dynamikę następujących zdarzeń i scen, predylekcję do budowania postaci typowych i równoczesną rezygnację z podnoszenia złożonych problemów etyczno-moralnych, z mozolnego budowania historii, niuansów w relacjach między bohaterami *etc.* Jednakże widoczna w utworach rozrywkowych, konsumpcyjnych tendencja do uproszczeń i stereotypizacji niekoniecznie musi wiązać się z negatywnymi ocenami, ponieważ cechy te można uznać za istotny dla konsumentów tej literatury stały punkt orientacji. W tym sensie więc fraktalny charakter literatury masowej, jej schematyczna, powtarzalna postać sprzyjałaby identyfikacji wzorców pochodzących z literatury wysokiej, jak i prywatnych doświadczeń czytelnika.

W swoim czasie Anna Martuszevska (1997) – za Northropem Frye’em – poszukiwała korzeni literatury masowej w mitach, które ewoluując (poprzez baśń), zaowocowały takimi gatunkami, jak: kryminał, romans czy komiks. Wydaje się, że reprezentowany w tej pracy kierunek myślenia otwiera jeszcze jedną perspektywę badawczą, w której zmienia się podejście do kulturowego schematyzmu – czytania literatury masowej za pomocą lub przez pryzmat folkloru.

Propozycja ta wymaga wszakże przedstawienia szeregu kwestii natury gnoseologicznej i ontologicznej. Folklor jest uważany za swoistą formę poznawania i utrwalania wiedzy człowieka o sobie i świecie otaczającym, czego dowodzą poważne studia zachodnie z pogranicza badań folklorystycznych, kulturoznawczych, filozoficznych czy psychologicznych. W znanej pracy *Women who Run with the Wolves* (1992) Clarissy Pinkoli Estés w sposób wyrazisty wyrażone jest podstawowe założenie, że wszyscy tęsknimy za pierwotnym. Kultura proponuje niezbyt wiele środków na taką „tęsknotę” (Estés 2003: 14).

Otóż literatura masowa czytana w odniesieniu do folkloru może być rozumiana jako jedna z form kulturowego zagospodarowania tej tęsknoty. Podkreśla to mocno jeden ze znanych rosyjskich badaczy Jewgenij Kozłow, wskazując, jak współczesna literatura masowa ma wiele wspólnych cech z utworami folklorystycznymi.

⁵ Chodzi o wprowadzony przez radzieckich historyków sztuki i kultury termin „czytelnik wykwalifikowany”, który również powstał z inspiracji semiotyczną teorią Lotmana. Takiego potencjalnego czytelnika cechują wysokie kompetencje literackie i związane z tym nastawienie w odbiorze na poszukiwanie oryginalności, twórczej indywidualności. Rozpoznanie przez takiego odbiorcę różnego rodzaju klisz wprowadza go w stan *déjà vu* czy też *déjà lu* (już czytane), co skutkuje negatywną opinią na temat czytanego utworu.

В эпоху массовой коммуникации подавляющее количество художественных произведений, обладающих успехом у широкой аудитории, обнаруживают в той или иной степени глубинную внутреннюю близость к фольклорным структурам...Особенность фольклорной поэтики и стилистики – принцип повторяемости. Для фольклора и однотипных с ним художественных явлений релевантна эстетика тождества. В основе эстетики тождества лежит сумма принципов, которая сводится к максимальному отождествлению изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему „правил” моделями – штампами. [...] Данное решение напрямую касается области художественной эстетики. Продукт художественного творчества институционализирован в качестве литературного произведения именно благодаря своей уникальности. И, наоборот, текст, определяемый как паралитература, зачастую получает негативную оценку из-за того, что нем обнаруживается повторение „того же самого”. (Kozłow, data dostępu 17.09.2017)⁶

Problem powinowactwa literatury masowej i folkloru szeroko opracowywany był również w literaturze zachodniej. Na tym polu wyróżnia się zwłaszcza John G. Cawelti i jego książka *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (1976), w której krytyce poddane jest podejście do literatury masowej oparte na oświeceniowym modelu sztuki elitarniej. Zamiast niego amerykański kulturoznawca postuluje, by w typowych dla popularnej prozy formularnych, archetypowych przedstawieniach poszukiwać głębokich i pojemnych znaczeń. Jego zdaniem bowiem odpowiadają one na istotne potrzeby czytelników: ucieczki od życia codziennego, a zarazem chęci jego uporządkowania, rozrywki, wiary w ludzkie możliwości itp. Jak widać, rozpięta na narracyjno-fabularnej płaszczyźnie koncepcja formuły forsowana przez Caweltiego i funkcje jej przypisywane z bardzo mocno zaznaczonym etycznym modelem walki dobra ze złem zbliżają literaturę masową do baśni (bajki magicznej).

Jest to o tyle istotne, że analizowane przez amerykańskiego badacza podstawowe rodzaje formuł fabularnych: przygoda, romans, tajemnica, melodramat, motyw obcego (*alien*) właściwie we współczesnych pracach teoretycznych rosyjskich i ukraińskich badaczy (Romanenko, Filonenko, Czerniak i inni) wykorzystywane są jako kategorie gatunkowe służące charakterystyce poszczególnych odmian literatury masowej, ale – generalnie – bez uwzględnienia podłoża folklorystycznego (poza nielicznymi opracowaniami poświęconymi *fantasy*).

⁶ „W dobie masowej komunikacji ogromna liczba dzieł sztuki, które odniosły sukces u szerokiej publiczności, ujawnia w większym lub mniejszym stopniu głębokie powinowactwo do struktur folkloru ludowego. Szczególną cechą folklorystycznej poetyki i stylistyki jest zasada powtarzalności. Dla folkloru i podobnych zjawisk artystycznych estetyka tożsamości jest istotna. U podstaw estetyki tożsamości leży suma zasad, która jest ograniczona do maksymalnej identyfikacji przedstawionych zjawisk życiowych ze znanymi już odbiorcom i tymi, które weszły w system »reguł« w postaci modeli-klisz. Produkt twórczości artystycznej jest zinstytucjonalizowany jako dzieło literackie właśnie ze względu na swoją wyjątkowość. Wręcz przeciwnie, tekst zdefiniowany jako paraliteratura często oceniany jest negatywnie, ponieważ ujawnia powtórzenie »tego samego«”.

Tymczasem współcześnie zwrot w stronę badań folklorystycznych i ich wykorzystanie w refleksji nad literaturą masową zdaje się być krokiem we właściwym kierunku, skierowanym w stronę interdyscyplinarnych badań, uwzględniających również filozofię, psychologię, socjologię, socjo- i psycholingwistykę. Ich zintegrowanie z pewnością pozwoliłoby na pogłębienie i poszerzenie wiedzy o literaturze masowej i jej czytelnikach, ale też autorach tej literatury często pozostających w cieniu (może z wyjątkiem ustabilizowanych już „brandów” literackich).

W tym modelu badawczym wszakże folklorystyczne ujęcie, z zasady przecież ściśle związane z obrazem świata dominującym w wyobraźni konkretnych grup etnospołecznych, stwarza szansę na czytanie literatury popularnej w podwójnej perspektywie – uniwersalnej i narodowej, lokalnej. Przez wieki folklor był nierozdzielny z rytuałami i obrzędami, dzięki którym człowiek wchodził w szczególne relacje ze światem. U podstaw wielu zjawisk folklorystycznych leżą wyobrażenia kosmogoniczne. Wraz z wieloma innymi środkami właściwe dla kultury ludowej wierzenia i praktyki pomagały dbać o urodzaj, miały zapewniać powodzenie w czasie polowania, leczyć chorych, służyć nawiązywaniu relacji między żyjącymi i umarłymi, a także regulować związki kosmiczne. Oczywiście dla większości przedstawicieli współczesnej miejskiej kultury to wszystko nie ma żadnego znaczenia. W obrębie miasta ukształtował się nowoczesny folklor, na który składają się specyficzna mitologia, legendy miejskie, podania toponimiczne lub lokalno-historyczne opowieści demonologiczne itp.

Niemniej jednak przecież i ta nowa mitologia wykazuje pokrewieństwa z dawnymi praktykami i może być traktowana jako przejaw podkreślanej przez Estés tęsknoty za pierwotnym. Widać to wyraźnie w twórczości Łady Łuziny (właściwe imię Władysława Kuczerowa), współczesnej rosyjskojęzycznej pisarki ukraińskiej, która znana jest przede wszystkim jako twórczyni powieściowego cyklu o wiedźmach kijowskich, ale też jako kontrowersyjna dziennikarka pisząca książki i artykuły o tematyce poradnikowej i związanej z modą, w których dominuje wątek awansu kobiety i jej społecznego wyzwolenia. Zresztą temat kobiecy, ujęty w sposób bardzo niezwykle, przyniósł jej rozgłos także przy okazji debiutu literackiego (opowieści objęte tematycznie podgatunkiem „romans żeński”, pod tytułem *Moja Lolita* – 2002 rok).

Obraz kobiety w tekstach Łuziny wyraziście koresponduje – z jednej strony – z powszechnie znanym ironicznym stwierdzeniem, że wszystkie kobiety to wiedźmy; z drugiej jednak – wyrasta z miejskiej mitologii Kijowa i – szerzej – tradycji wschodniosłowiańskiej w ogóle. Te związki widoczne są niemal od początku jej kariery pisarskiej. W 2003 roku wychodzi drukiem cykl opowiadań *Jam wiedźma! (Á – ved'ma!)*, w którym znalazło się skromne opowiadanie *Noc miasta*, będące właściwie zaczątkiem stworzonej przez autorkę przyszłej historii Kijowa jako

miasta czarownic⁷. Historię tę, zamkniętą w dziesięciotomowym cyklu powieści, spinają losy tytułowych wiedźm – zwykłych niegdyś dziewczyn, które pewnego dnia zmieniły się w legendarne kapłanki Miasta (tak konsekwentnie nazywane jest miejsce, gdzie rozgrywa się akcja), służące jego ocaleniu i ludziom w nim mieszkającym⁸. Interesujące w rozpoczętym w 2005 roku fantastycznym cyklu Łuziny jest wszakże i to, że Kijów, jego historia okazują się nie tłem dla opowiadanych zdarzeń, ale ich ważnym bohaterem. Dlatego autorka odtwarza w swoich utworach legendarne dzieje Miasta od czasów pogańskich – z całym panteonem bogów, bogiń, bóstw i demonów z folkloru słowiańskiego, ukraińskiego, kijowskiego.

Powieściowa przestrzeń staje się dzięki temu miejscem śmiałych eksperymentów historycznych i filologicznych. Wewnętrzna stabilność i jednorodność, rozpoznawalność gatunkowych i literackich konwencji, według których tworzone są linie fabularne, stereotypowe postacie współczesnych bohaterów i bohaterek (superman, kobieta-wamp itp.), wprowadzenie mistycznego patosu jako chwytu dla odtwarzania wielu praktyk społecznych (zemsta, założenie rodziny, stosunki płciowe itp.), celowo eksponowana niezwykłość fabuły (skoki w czasie i przestrzeni), w połączeniu z wiarygodnością świata przedstawionego (Łuzina bardzo dba o mimetyczny detal: stąd biorą się wyliczenia modnych brandów i przywoływanie znanych postaci z życia publicznego, cytaty z popularnych filmów, piosenek, wzmianki o ostatnich wydarzeniach politycznych i kulturalnych), wreszcie brak krytyki społecznej, współbrzmienie aktualizowanych w tekście archetypów i mitów lokalnych z prywatnymi sytuacjami życiowymi każdego potencjalnego czytelnika – to wszystko decyduje o atrakcyjności i dostępności tekstu wynikającej z jego uproszczonej i łatwej percepcji.

Zarazem jednak Łuzina, nie wychodząc poza granice literatury masowej, drażni temat Miasta-Kijowa wewnątrz zamkniętych struktur historycznych i kulturowych, aktualizując tym samym „materiał pozaliteracki” i „rezerwę”, o których pisał Łotman. W efekcie czego powieściowa mistyka i magiczny *entourage* wzmacniają przekaz, że opowiadana przestrzeń jest nasza, rodzima, kijowsko-słowiańska, przez co staje się on atrakcyjną literacko formą przywoływania zapomnianej niekiedy tradycji i włącza ją w kontekst bardziej uniwersalny. W ten sposób Kijów zyskuje status metafory historycznej łączącej Ruś pogańską, Ruś Kijowską

⁷ Prawdopodobnie inspiracją dla Łuziny był – z jednej strony – Bulhakow ze słynną powieścią *Mistrz i Małgorzata* jako osoba ściśle powiązana z Kijowem oraz – z drugiej – Nikołaj Gumilow. Do tego ostatniego pisarza odwoływała się nawet bezpośrednio, żartobliwie twierdząc, że tak jak on „jest w połowie genialna, w połowie – debilka”. Głównym argumentem jednak na rzecz tego pokrewieństwa może być słynny wiersz Gumilowa dedykowany żonie – Annie Achmatowej: „Z legowiska Zmija, z miasta Kijowa wzięłem sobie nie żonę, lecz czarownicę” (*Iż logova zmieva...*, 1911).

⁸ W całym cyklu wiedźmy pełnią swoją nocną straż nad Miastem na Łysej Górze – obecnie Górze Zamkowej. Miejsce to w Kijowie ma szczególne znaczenie – mieścił się tam gród książęcy, znajdują się tam resztki świątyni pogańskiej, cerkwie i klasztory mające swoje legendy i historię. Wypada tu dodać, że naprzeciwko tego serca Kijowa mieszkał Bulhakow.

z częścią kultury rosyjskiej oraz współczesnym życiem Ukrainy. Można stwierdzić nawet, że Miasto z *Kijowskich Wiedźm*, jako kolebka i ostoja kultury wschodniosłowiańskiej, nie tyle jest personifikowane, ile mitologizowane jako sakralne centrum, którego niepodzielność i nienaruszalność gwarantuje istnienie nienazwanej co prawda w całym cyklu formacji kulturowo-politycznej. W ogóle brak jakichkolwiek bezpośrednich współczesnych odniesień zabarwionych politycznie, religijnie czy rasowo *etc.* – jest atutem utworów Łuziny. Nawet przedstawiane w kolejnych powieściach perypetie z codziennego życia prywatnego trzech współczesnych wiedźm-Kijowic znajdują się na drugim planie, będącym jedynie tłem dla ich głównego zadania – ochrony Miasta.

Misje realizowane przez tytułowe bohaterki, oparte na Gogolowskim łączeniu wierzeń i motywów religii chrześcijańskiej, magii i folkloru ukraińskiego, często odwołują się do mniej lub bardziej znanych wydarzeń historycznych. Tak więc na przykład w *Strzale w operze*, drugiej w kolejności powieści należącej do cyklu, przedstawione są okoliczności zabójstwa w Kijowie Piotra Stolypina, prominentnego polityka imperium rosyjskiego za rządów cara Mikołaja II. Podobna technika polegająca na mieszaniu faktów i fikcji powtarza się w wielu innych sytuacjach, wśród których można wymienić chociażby kijowski epizod z życia wybitnego malarza Michała Wróbla albo pobyt aktorki Sarah Bernhardt.

Taka otwarta, fantastyczna konstrukcja świata przedstawionego, w którym podróżujące w czasie Kijowice pośrednio bądź bezpośrednio wpływają na przebieg historycznych zdarzeń, sprawia, iż trudno cykl Łuziny zaklasyfikować gatunkowo. Z pewnością nie jest to proza historyczna, kolejne powieści nie realizują w pełni również wzorca historii alternatywnej. Fantastyczny obraz świata w *Kijowskich wiedźmach* stanowi raczej ilustrację idei, że nic nie dzieje się w rzeczywistości „tak po prostu”. Łuzina konstruuje raczej w swoich powieściach wizję świata zdeterminowanego za sprawą mistycznych więzi, podporządkowanego prawom karmicznym, a nie przypadkowi czy losowi w zachodnioeuropejskim rozumieniu. I właśnie z tego względu folklor ludowy i miejski w powieściach o młodych wiedźmach z Kijowa jest użytecznym instrumentem do prezentacji takiej interpretacji świata.

Naturalnie w granicach krótkiego artykułu nie sposób opisać wielostronności i wielowymiarowości funkcjonowania folkloru w tekstach pisarzy ukraińskich. Warto tylko zaznaczyć, że twórczość Łuziny, choć z pewnością charakterystyczna i wyróżniająca się na tle innych autorów – nie jest przypadkiem odosobnionym. Przeciwnie – znaczne zainteresowanie folklorem w literaturze prowokuje raczej do stwierdzenia, że szersze badania na tym polu wydają się być nie tylko możliwe, ale i konieczne. Także z tego powodu, że są szansą na inne odczytanie literatury masowej.

SUMMARY

Folklore and Mass Literature. Ukrainian Perspective of the Researcher

The article is devoted to the actual problem of contemporary literary and interdisciplinary humanitarian studies such as denotation of the role of the mass fiction as well as functioning of the folkloristic motives in mass fictional literature. The attention is paid to the overview of the question of theoretically-methodological mass culture's definition in Ukraine and emphasizing of the motives of folkloristic origin in the texts of contemporary writers.

KEYWORDS

Mass literature, folklore, folkloristic motive

BIBLIOGRAPHY

- Černâk Mariâ. 2005. Fenomen massovoj literatury XX veka. SPB.: Izd-vo RGPU im. A.I.Gercena. [Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. СПб.: Издво РГПУ им. А.И.Герцена].
- Černâk Mariâ. 2007. Massovaâ literatura HH veka: u eb. posobie. Moskva: izdatel'stvo Flinta; Nauka. [Черняк Мария 2007. Массовая литература XX века: учеб. пособие. Москва: издательство Флинта; Наука].
- Èstes Klarissa Pinkola. 2003. Begušaâ s volkami. Moskva: Izdatel'stvo:Sofiâ. [Эстес Кларисса Пинкола *Бегущая с волками*. 2003. Издательство: София].
- Filonenko Sofiâ. 2011a. Masova literatura v Ukraïni: diskurs/gender/žanr. Donec'k: vidavnictvo LANDON–XXI. [Филоненко Софія. 2011. Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр. Донецьк: видавництво ЛАНДОН–XXI].
- Filonenko Sofiâ. 2011b. Masova? Populârna? TRIVIAL'NA? Âk ne zablukati v tr'ohterminologičnih sosnah. Online:

- [http://www: dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/.../1/Filonenko_Sofiya.pdf](http://www.dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/.../1/Filonenko_Sofiya.pdf). Data dostępu 17.09.2017. [Філоненко С. Масова? Популярна? ТРИВІАЛЬНА? Як не заблукати в трьох термінологічних соснах. – [Электронный ресурс] [http:// www: dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/.../1/Filonenko_Sofiya.pdf](http://www.dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/.../1/Filonenko_Sofiya.pdf)].
- Greenberg Clement. 1959. Awangarda i kicz. W: Miłosz Czesław, red. Kultura masowa. Paryż: Instytut Literacki; Kuropejs'kij slovník fmlsolfmj; Leksikon neperekladnostej. Per. Z fr. – T. 2. – К. дух м літера, 2011. [Європейський словник філософій; Лексикон неперекладностей. Пер. з фр. – Т. 2. – К. дух і літера, 2011.]
- Gundorova Tamara. 2008a. Kitč i Literatura. Travestii. Kiiŭ. Vidavnictvo „Fakt”. [Гундорова Тамара. Кітч і Література. 2008. Травестії. Київ: видавництво „Факт”].
- Gundorova Tamara. 2008b. „Visoka kul'tura i populárnakul'tura: slov`âns'kij kontekst” / Tamara Gundorova // Slovo i Čas (9): 52-63. [Гундорова Т. Висока культура і популярна культура: слов'янський контекст / Тамара Гундорова // Слово і Час. — 2008. — №9. — С. 52-63].
- Kavelti Džon G. 1983. Izuenie literaturnyh formul (Cawelti J.G., Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago, 1976. P.5-36) Referat vsej monografii sm. v knige: Problemy sociologii literatury za rubežom. – M. [Кавелти, Дж. Г. Изучение литературных формул (Cawelti John G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago, 1976. P.5-36). Реферат всей монографии см. в книге: Проблемы социологии литературы за рубежом. – М., 1983. – С.165-184].
- Kozlov Evgenij. [brak daty wydania]. „K voprosu o povtorâemyh strukturah v hudožestvennom tekste massovoj kommunikacii” [Электронный ресурс] //]/ E.V.Kozlov // Informacionnyj portal «Fol'klor i postfol'klor: struktura, tipologîa,semiotika». Online: <http://www.ruthenia.ru/folklore/kozlov1.htm>. Data dostępu 17.09.2017. [Козлов Е. В. К вопросу о повторяемых структурах в художественном тексте массовой коммуникации [Электронный ресурс] //] / Е.В.Козлов // Информационный портал «Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика». – Режим доступа:<http://www.ruthenia.ru/folklore/kozlov1.htm>].
- Kozlov Evgenij. 2003. „Diskursivnye strategii paraliteratury”/ E.V,Kozlov// Âzykovoe soznanie: ustoâvšeesâ i spornoe. XIV Meždunarodnyj simpozium popsiholingvistike i teorii kommunikacii. Tezisy dokl.: 121-122. [Козлов Е.В. Дискурсивные стратегии

- паралитературы/Е.В.Козлов//Языковое сознание: устоявшееся и спорное. XIV Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации. Тезисы докл. – М.: 2003. – С. 121-122].
- Lotman Ūrij. 1997. Massovaâ literatura kak istoriko-kul'turnaâ problema. V: Lotman Ū.M. Orusskoj literature. Sankt-Peterburg: izdatel'stvo Iskusstvo-SPB: 817- 827. [Лотман Юрий. 1997. Массовая литература как историко-культурная проблема. В: Лотман Ю.М. О русской литературе. Санкт-Петербург: издательство Искусство-СПБ: 817 - 827].
- Lotman Ūrij. 2001a. Kul'tura i vzryv. Sankt-Peterburg: izdatel'stvo Iskusstvo-SPB: 12-149. [Лотман Юрий. 2001. Культура и взрыв. Санкт-Петербург: издательство Искусство-СПБ: 12-149].
- Lotman Ūrij. 2001b. Vnutri myslâših mirov. Sankt-Peterburg: izdatel'stvo Iskusstvo-SPB: 12-149. [Лотман Юрий. 2001. Внутри мыслящих миров. Санкт-Петербург : издательство Искусство-СПБ: 150-391].
- Lotman Ūrij. 2002a. Stat'i po semiotike iskusstva. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Akademi eskij proekt Ortega-i-Gasset H. Vosstanie mass. Online: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/gas_voss/index.php/. Data dostępu 17.09.2017. [Лотман Юрий. 2002. Статьи по семиотике искусства. Санкт-Петербург: Издательство Академический проект Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/gas_voss/index.php/ (дата обращения 10.11.2015)].
- Lotman Ūrij. 2002b. Tekst kak semiotičeskaâ problema. Sankt-Peterburg: izdatel'stvo Iskusstvo-SPB:12-149. [Лотман Юрий. 2002. Текст как семиотическая проблема. Санкт-Петербург : издательство Искусство-СПБ:158-221].
- Luzina Lada. [brak daty wydania] a. Kievskie ved'my. Vystrel v opere (Лузина Лада. Киевские ведьмы. Выстрел в опере). Online: <https://www.e-reading.club/book.php?book>. Data dostępu 17.09.2017.
- Luzina Lada. [brak daty wydania] b. Kievskie ved'my. Recept мастера. Čast' vtoraâ: Revolûciâ amazonok (Лузина Лада. Киевские ведьмы. Рецепт мастера. Часть вторая: Революция амазонок). Online: <https://www.e-reading.club/book.php?book>. Data dostępu 17.09.2017.

- Olijnik Sofija. 2016. „Ukraińska literatura popularna: nowe horyzonty deskrypcji”. Bibliotekarz Podlaski (1/XXXII). Online: <http://bibliotekarzpodlaski.ksiaznicapodlaska.pl>. Data dostępu 17.09.2017.
- Romanenko Olena. 2014. Semiosfera ukraińskoï masovoï literaturi: Tekst. Čitač. Epoha. Kiev: Privatnij vidavec' Ākubec' A. V. [Романенко Олена. 2014. Семіосфера української масової літератури: Текст. Читач. Епоха. Київ: Приватний видавець Якубець А. В.].
- Sidorova Marija. 2003. „Kvalificirovannyj čitatel' imassovaâ literatura (lingvisti eskij aspekt problemy)”. Biblioteka v èrohu peremen (4): 16-25. [Сидорова, М. Ю. Квалифицированный читатель и массовая литература (лингвистический аспект проблемы) // Библиотека в эпоху перемен. – Вып. 4. – 2003. – С. 16-25].
- Šmeleva Elena. 2003. Skvernoslovie. Kul'tura ruskoj re i: Ènciklopedi eskij slovar'-spravonik. Moskva. [Шмелева Е.Я. Сквернословие // Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. М., 2003].
- Špengler Oswald. 1993. Zakat Evropy. Novosibirsk: Novosibirskoe VO «Наука». [Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Новосибирск : Новосибирское ВО «Наука», 1993].

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

POLSKIE CZYTANIE FANTASY¹

KATARZYNA KACZOR

Uniwersytet Gdański
Instytut Badań nad Kulturą

Na przestrzeni minionych trzech dekad, czyli od momentu zderegulowania na przełomie lat 80. i 90. XX wieku rynku książki², obserwujemy w polskim polu kultury dynamicznie zmieniające się paradygmaty funkcjonowania, czytania i badania literatury popularnej. Zachodzące zmiany są konsekwencją działania zróżnicowanych czynników: politycznych, ekonomicznych, technologicznych i społecznych, oraz procesów, z których najistotniejszym jest przewartościowanie jej oceny jako zjawiska deprecjonowanego i znajdującego się poza sferą zainteresowań krytyków i badaczy. Przedmiotem, którego

¹ Poniższy artykuł prezentuje wnioski sformułowane na marginesie prac nad książką *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)* (Kaczor 2016).

² Stało się to na skutek: uchwalenia 23 grudnia 1988 roku ustawy o działalności gospodarczej, zniesienia limitów papieru i likwidacji w 1990 roku Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk.

funkcjonowanie odzwierciedla zachodzące od 1989 roku w polskim polu kultury zmiany, jest konwencją literacką fantasy. Trwająca od 1960 roku historia jej polskiej recepcji ukazuje nie tylko proces adaptacji obcej konwencji literackiej w przestrzeni literatury polskiej, ale również towarzyszący jej proces nobilitacji, zmiany kryteriów wartościowania i ewolucji towarzyszącego jej dyskurs krytycznego, przez które manifestują się nie tylko zmiany polskiego czytania fantasy, ale postrzegania literatury popularnej w polskim polu kultury.

Fantasy w Polsce do roku 1989

Fantasy, jako konwencja literacka, została polskim czytelnikom zaprezentowana w pierwszej połowie lat 60. XX wieku za sprawą przekładów *Hobbita czyli tam i z powrotem* (1937; pol. 1960) oraz *Władcy pierścieni* (1954–1955, pol. 1961–1963) Johna Ronalda Reuela Tolkiena. Utwory prezentujące Śródziemie zostały uznane za reprezentujące nową, nieznaną polskim czytelnikom konwencję literacką, nazwaną przez Piotra Kucewicza „baśnią dla dorosłych” (1967: 135). To określenie wskazywało na dystynktywny dla fantasy kształt świata przedstawionego i jego motywację oraz definiowało grupę docelową odbiorców. Mimo że fantasy była konwencją literatury popularnej, konsekwencją ukazania się *Władcy pierścieni* nakładem cieszącego się wysokim prestiżem jako wydawnictwo literackie Czytelnika i pozytywnej recenzji krytyka literackiego opiniotwórczej „Współczesności” było, że opowieść o Śródziemiu od samego początku funkcjonowania w polskim dyskursie została zaklasyfikowana poza nią.

98

Opublikowane blisko dekadę później przez Stanisława Lema w *Fantastyce i futurologii* (1970) krytyczne uwagi na temat fantasy, jako konwencji literatury fantastycznej, wskazywały, że jest ona konwencją literatury trywialnej, będącej owocem destrukcji schematów fabularnych baśni (Lem 2003: 88-89). Jego stwierdzenia odnoszące się do nieznanych polskim czytelnikom tekstów implikowały, że fantasy jest zjawiskiem nie wartym zainteresowania i jednocześnie ujawniały drugą ze strategii, jaką w polskim dyskursie będą posługiwali się jej krytycy, wskazując na: jej aspekt rozrywkowy, właściwą jej – jako konwencji literatury popularnej – schematyczność i nieoryginalność wykorzystywanych przez jej twórców motywów oraz umieszczając ją w kontekście pozytywnie wartościowanej *science fiction*.

Pierwszą próbę prezentacji fantasy, jako dwuaspektowego zjawiska literackiego, podjął na łamach „Kultury” w 1979 roku Marek Wydmuch. Autor *Gości w raj* przedstawił oba jej źródła i jednocześnie dokonał ich waloryzacji zgodnie z funkcjonującym paradygmatem oceny zjawisk literackich z perspektywy właściwej dyskursowi instytucjonalnemu krytyki arystokratycznej. Według niego fantasy wywodziła się z dwóch odrębnych źródeł – brytyjskiego i amerykańskiego.

Fantasy angielską zainspirowały opowieści fantastyczne Williama Morrisa (*Las za światem*, 1895, pol. 1992) i Lorda Dunsany (*Córka króla Elfów*, 1924, pol. 2009), w których zaczytywali się John R.R. Tolkien i Clive S. Lewis (*Opowieści z Narnii*, 1950–1956, pol. 1985–1988), co zaowocowało powstającą w kampusach akademickich fantasy epicką, która w późniejszym dyskursie będzie określana jako mitopoetyczna. Fantasy za oceanem narodziła się w momencie publikacji w *pulp magazines* reprezentujących fantasy bohaterską oraz miecza i czarów utworów Roberta E. Howarda (cykle opowiadań o: Conanie Barbarzyńcy, 1932–1936, pol. od 1979 roku, 1986–1988, 1991–2000, 2011–2013; Kullu, 1929–1930, pol. od 1984, 1992, 2014; Solomonie Kane’ie, 1928–1932, pol. 1992, 2014)³, Clarka A. Smitha (opowiadania osadzone w światach: Hyperborei, 1931–1958; Poseidonis, 1930–1933; Averoigne, 1930–1950 i Zothique 1932–1953)⁴ i Fritza Leibera (cykl opowiadań o Fafrydzie i Szarym Kocurze 1939–1997, pol. 1993, 2004–2005)⁵. Jak wynika z powyższego zestawienia, Marek Wydmuch zaprezentował w swoim artykule nie tylko teksty w większości nieznane polskim czytelnikom, ale formułując ocenę fantasy jako zjawiska literackiego, dokonał jej polaryzacji. Przywołując autorytet akademii i wskazując, że polegająca na kreowaniu światów „fantastyka baśniowa w stylu Tolkiena” (Wydmuch 1979: 5) jest zainspirowana twórczością prerafaelitów oraz owocem literackiej rozrywki profesorów z Oxfordu, dowartościował ją przez umieszczenie jej w kontekście uznanej tradycji literackiej. Jednocześnie zdeprecjonował opierającą się na kreacji bohatera wywodzącą się z zza oceanu fantasy bohaterską, podkreślając jej charakter komercyjny, awanturniczą fabułę, epatowanie sadyzmem, infantylny pornografizm i nadmierny patos (Wydmuch 1979: 5). Drugim z kryteriów była ocena propagowanych w przywołanych utworach wartości. I o ile zgodny z etyką chrześcijańską przekaz ideologiczny opowieści J.R.R. Tolkiena i C.S. Lewisa motywował nie tylko ich pozytywną ocenę, ale skutkowało ujmowaniem ich w kategorii utworów literatury wysokiej, to wskazanie, że lektura opowiadań kreatorów Hyperborei, Poseidonis i Lankmaru ma charakter

³ Pierwsze przekłady opowiadań R.E. Howarda ukazały się w 1979 roku nakładem fandomu w tzw. klubówkach; w obiegu głównym wydawanie utworów R.E. Howarda zainicjowała w 1984 roku „Fantastyka”, a następnie w latach 1986–1988 w serii Magia i Mieczem Iskier i Bibliotece Fantastyki. Fantasy Alfy publikowano tomiki opowiadań o Conanie; edycja utworów o Conanie R.E. Howarda i autorów rozwijających opowieść o jego bohaterze ukazała się nakładem wydawnictw PiK i Amber w latach 1991–2000, a następnie w latach 2011–2013 Rebis przygotował edycję „oryginalnych utworów” R.E. Howarda o Conanie: *Conan i pradawni bogowie* (2011), *Conan i skrwawiona korona* (2012), *Conan i miecz zdobywcy* (2013). Na fali popularności Conana w 1994 roku oficyna ANDOR opublikowała Kulla, lecz wydanie kompletne utworów o nim *Kull. Banita z Atlantydy* ukazało się dwie dekady później nakładem Rebisu (Howard 2014a). Analogicznie stało się z cyklem o Solomonie Kane – w 1992 w ramach edycji dzieł R.E. Howarda PiK opublikował tomy *Książę czaszek* (Howard 1992a) i *Czerwone cienie* (Howard 1992b), a dwie dekady później nakładem Rebisu ukazała się zbiorcza edycja opowiadań o angielskim purytaninie *Solomon Kane. Okrutne przygody* (Howard 2014b).

⁴ Tutaj należy wskazać, że z wymienionych cykli w polskim przekładzie ukazały się zaledwie dwa utwory: *Długi cień* (Smith 2010) i *Ostatni hieroglif* (2011).

⁵ Pierwszy polski wybór opowiadań o Fafrydzie i Szarym Kocurze *Miecze i ciemne siły* ukazał się w 1993 roku nakładem wydawnictwa Alfa w serii Fantasy; natomiast pełna, pięciotomowa edycja cyklu ukazała się dekadę później, opatrzona wstępem Andrzeja Sapkowskiego (Leiber 2004a, 2004b, 2004c, 2005a, 2005b).

kompensacyjny oraz wiąże się z potrzebą przeżywania ekscytujących przygód i pogwałcenia funkcjonujących norm społecznych, czyniła ich twórczość z perspektywy krytyki arystokratycznej bezwartościową. Dokonane przez Marka Wydmucha przeciwstawienie fantasy mitopoetycznej i bohaterskiej, które różniły się: preferowaną formą wypowiedzi, przekazem ideologicznym, motywacjami twórców, kompetencjami odbiorców oraz modelami odbioru, co motywowało postrzeganie ich w polskim polu kultury jako odrębnych zjawisk literackich, w następnej dekadzie znalazło swoje odzwierciedlenie w ofercie wydawniczej i dyskursie krytycznym (Kaczor 2017b).

Lata 80. XX wieku

Lata 80 XX wieku okazały się czasem, w którym znana z nielicznych omówień konwencja została zaprezentowana polskim czytelnikom za sprawą coraz liczniej publikowanych przekładów i pierwszych polskich utworów fantasy. Mimo popularności goszczącego od 1982 roku na wielkim ekranie Conana Barbarzyńcy, w ramach głównego obiegu wydawniczego w Polsce kontynuowano publikację przekładów pozytywnie waloryzowanej fantasy mitopoetycznej – w 1981 roku wznowiono *Władcę pierścieni*, a cztery lata później nakładem Czytelnika ukazał *Silmarillion* (1977, pol. 1985) J.R.R. Tolkiena, w 1983 roku Wydawnictwo Literackie opublikowało *Czarnoksiężnika z Archipelagu* (1968) Ursuli K. Le Guin, w latach 1985–1988 PAX wydał wspomniane już *Opowieści z Narnii* Clive’a S. Lewisa, a w 1986 roku na fali popularności filmowej *Niekończącej się opowieści* (reż. W. Petersen, 1984) Nasza Księgarnia opublikowała *Niekończącą się historię: od A do Z* Michaela Ende (1979). Równoległe w ramach „trzeciego obiegu”, który jako przestrzeń realizacji potrzeb czytelnicznych niezaspokajanych w ramach głównego obiegu wydawniczego funkcjonował jako opozycyjny wobec niego i był przestrzenią manifestacji preferencji odbiorców fantastyki, w formie wydawnictw klubowych nakładem fandomu ukazywały się przekłady postponowanej w ramach dyskursu instytucjonalnego fantasy bohaterskiej oraz miecza i czarów.

Przestrzenią negocjacji pomiędzy dyskursem instytucjonalnym i pozainstytucjonalnym, pełniącą funkcję wskazywanego przez Pierre’a Bourdieu salonu (2001: 78-86) stały się ukazująca się do 1982 roku „Fantastyka” i tygodnik „Radar”. Jak ukazuje to artykuł *Fantasy* (1984) Andrzeja Niewiadowskiego, redaktorzy miesięcznika prezentowali fantasy w kontekście literatury *science fiction*, pozycjonując ją w ramach funkcjonującej siatki pojęć, uwzględniając przyjęte kryteria wartościowania i podtrzymując ambiwalencję jej ocen. Natomiast zespół tygodnika oddał swoje łamy reprezentantom Śląskiego Klubu Fantastyki, w konsekwencji czego fantasy mogła zostać zaprezentowana jako odrębne od fantastyki naukowej zjawisko literackie, zróżnicowane ze

względu na: charakter kreowanych światów przedstawionych, wykorzystywane przez twórców struktury fabularne i motywy (por.: Kowalski 1985). Swoistym wyłomem oznaczającym uznanie prawa do istnienia w ramach dyskursu instytucjonalnego fantasy wywodzącej się z amerykańskich *pulp magazines* było zainicjowanie przez Iskry serii Magią i Mieczem, w ramach której opublikowano opowiadania o Conanie z Cymerii Roberta E. Howarda (1986, 1987, 1988a). Równocześnie podejmowane były działania na rzecz publikacji pierwszych polskich utworów fantasy. Ich twórcy, uwzględniając funkcjonujące kryteria wartościowania tekstów reprezentujących literaturę fantastyczną, tworzyli *science fantasy* (*Twierdza Trzech Studni* Jarosława Grzędowicza, 1982; *Wiek żelazny* Stanisława Warchała, 1984) lub też manifestowali swoją pokoleniową odrębność, tworząc literaturę na wzór tej, do której dostęp uzyskiwali mimo istniejących ograniczeń, dając wyraz swoim literackim zainteresowaniom. Tym samym Jacek Piekara (*Smok*, 1984; *Imperium. Smoki Haldoru*, 1987; *Zakłete miasto*, 1990), Feliks W. Kres (opowiadania z cyklu szererskiego: *Prawo sępów*, *Tylko deszcz dla Ayany* i *Kręgi*, 1985) i Andrzej Sapkowski (*Wiedźmin*, 1986; *Ziarno prawdy*, 1989) podjęli próbę przeniesienia na grunt rodzimej literatury obce konwencji w zanegowanym przez opiniotwórczych krytyków kształcie, z całą świadomością opozycyjnego charakteru swojego działania wobec przyjętego paradygmatu. Swoistą odpowiedzią na to było publikowanie w 1988 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego *Gar'Ingani Wyspy Szczęśliwej* Anny Borkowskiej; pozytywnie ocenionej przez krytyków (por. Skórska 1990: 61), pierwszej polskiej powieści reprezentującej fantasy mitopoetyczną (Pustowaruk 2009: 225-235).

Przełom lat 80. i 90. przyniósł pierwszą próbę zdefiniowania fantasy i umieszczenia jej w ramach funkcjonującej w polskim dyskursie literaturoznawczym siatki pojęć genologicznych. Opublikowany w *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* artykuł Antoniego Smuszkiewicza (1990: 287-290) wskazywał na dominanty stylistyczne, będące podstawą wyodrębniania odmian fantasy, pokrewieństwo konwencji z baśnią oraz na wykorzystywane przez jej autorów źródła inspiracji. Jednocześnie treść hasła ukazywała nieadekwatność funkcjonującego aparatu pojęciowego w kontekście badania jej jako zjawiska z zakresu literatury popularnej.

Lata 90. XX wieku

Ostania dekada XX wieku okazała się okresem rewolucyjnych zmian w funkcjonowaniu polskiego pola literackiego. Uwolnienie i deregulacja rynku wydawniczego, zniesienie cenzury oraz uwolnienie dostępu do literatury obcojęzycznej spowodowało, że dominującą pozycję zyskali wydawcy literatury komercyjnej, a wpływ na kształt oferty wydawniczej zyskały

preferencje czytelników. W odniesieniu do fantasy najpierw oznaczało to uruchomienie serii wydawniczych i publikowanie przekładów utworów autorów znanych z edycji klubowych: Roberta E. Howarda (opowiadania o Conanie z Cymerii), Piersa Anthony'ego (cykl *Xanth*, 1977–2011, pol. 1991–2005), Michaela Moorcocka (*Saga o Elryku z Melnibone*, 1972–1991, pol. 1994–1995; trylogia *Wieczny Wojownik*, 1977–1986, pol. 1991–1992), Rogera Zelaznego (cykl *Kroniki Amberu*, 1970–1978; pol. 1981–2001), Andre Norton (cykl *Estcarp*, 1963–1987, pol. 1990–1991), Ursuli K. Le Guin (tetralogia *Ziemiomorze*, 1968–1990, 1983–1991). Towarzyszyło temu sukcesywne powiększanie dostępnej biblioteki tekstów prezentującej literaturę magii i miecza w całym wachlarzu odmian tematycznych i stylistycznych. Wobec popytu na literaturę obcą, której przekłady można było wreszcie publikować bez żadnych ograniczeń, polska literatura fantasy cieszyła się mniejszą popularnością, ale sukces wydawanego nakładem SuperNOWEJ cyklu opowieści o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego sprawił, że jego autor został dostrzeżony poza swoim subpolem. Przyznany mu w 1998 roku Paszport „Polityki” był wyrazem uznania dla tego, który – jak pisała nominująca go Małgorzata Szpakowska – „umie nas inteligentnie zabawić” (*Paszporty „Polityki”* 1998: 38-39), co zainicjowało nie tylko proces uznawania polskiej fantasy w ogólnym polu literackim, ale przede wszystkim świadczyło o uznaniu preferencji czytelników i zachodzącej pod wpływem tego w polu literackim zmianie kryteriów wartościowania, której skutkiem w następnych latach była nobilitacja literatury popularnej jako przedmiotu dyskursu krytycznego i zaspokajanej przez nią przyjemności śledzenia fabuły i poznawania nowych światów.

Wzrost popularności i dostępności przekładów fantasy zaowocował zainteresowaniem nią najmłodszego pokolenia literaturoznawców, którzy koncentrowali swoją uwagę na definiowaniu zjawiska, źródłach inspiracji, wprowadzeniu do dyskursu krytycznego fantasy bohaterskiej oraz pozytywnie waloryzowanej twórczości J.R.R. Tolkiena i U.K. Le Guin. Prace o charakterze monograficznym ukazywały się nakładem fandomu w ramach serii „Anatomia Fantastyki” (Iwicka 1996; Bianga i Stawicki 1997), w formie haseł w *Słowniku literatury popularnej* (Brzozowska-Krajka 1997; Dębek 1997a, 1997b, 1997c, 1997d; Gemra 1997a, Gemra 1997b; Szewczyk 1997) lub też w postaci artykułów będących studiami przypadków na łamach czasopism „Literatura i Kultura Popularna” (Szewczyk 1996; Rudolf 1997b; Gemra 1998b; Rudolf 1998) oraz „Literatura Ludowa” (Rudolf 1997a; Gemra 1998a; Oziewicz 2000). W przeważającej mierze publikowane opracowania miały charakter historyczno-literacki, a wskazywane konteksty interpretacyjne dowartościowywały fantasy jako przedmiot badań akademickich, co prowokowało opór zaniepokojonych tym badaczy starszego pokolenia, co w serii artykułów zmanifestował Piotr Kowalski (2003, 2004).

XXI wiek

Ze względu na wzrost wśród polskich czytelników poziomu znajomości fantasy jako konwencji literackiej i towarzyszącego jej angloamerykańskiego dyskursu krytycznego – co było konsekwencją zwiększającej się i różnicującej biblioteki przekładów, wzrostu poziomu znajomości języka angielskiego i dostępności obcojęzycznej literatury podmiotu i przedmiotu – oraz pojawienia się nowej generacji autorów, wydawców i badaczy pierwsza dekada nowego wieku okazała się czasem zmian funkcjonujących paradygmatów polskiej recepcji fantasy na płaszczyźnie obu dyskursów: literackiego i akademickiego, czemu towarzyszyła jej nobilitacja w medialnym dyskursie krytyczno-literackim oraz uznanie poza jej subpolem powstałego w nim sposobu jej definiowania.

Pojawienie się na przelomie wieków w hierarchizującym się polskim subpolu literackim fantasy nowego pokolenia autorów zaowocowało próbami stworzenia fantasy epickiej przez Annę Brzezińską (*Saga o zbroju Twardokęsku*, 1999–2006) i mitopoetycznej przez Wita Szostaka (cykl o Smoczogórach, 2003–2005). Istotą ich twórczości w odmienności wzorca stworzonego przez Andrzeja Sapkowskiego nie była kreacja bohatera (Kaczor 2014a), lecz koherentnej wizji świata, w którym funkcjonuje magia. Poza wymienionymi należałoby wskazać prezentujące oryginalne uniwersa: *Inne pieśni* Jacka Dukaja (2003), *Opowieści Piasków* (2005–2007) Krzysztofa Piskorskiego, *Opowieści z mekkańskiego pogranicza* (2006–2015) Roberta M. Wegnera, lub zainspirowany angelologią cykl *Zastępy Anielskie* (1999–2017) i mitologią jakutów *Ruda sfora* (2007) Mai Lidii Kosakowskiej, mitologią i historią średniowiecznej Skandynawii cykl *Midgard* Marcina Mortki (2003–2004, 2007), kulturą orientu *Łzy Nemezis* (2005) Rafała Dębskiego, historią wypraw krzyżowych *Krucjaty Gastona de Baideaux* (cykl *Miecz i kwiaty*, 2008–2009) Marcina Mortki, renesansowych Włoch *Wody głębokie jak niebo* (2005) Anny Brzezińskiej oraz epatujące słowiańszczyzną *Kiedy Bóg zasypia* (2007) Rafała Dębskiego. Równocześnie na wzór postponowanej twórczości autorów publikujących w *pulp magazines* powstawały utwory, których skonstruowane w oparciu o epizod fabuły prezentowały kolejne przygody zaakceptowanych przez czytelników bohaterów – Jakuba Wędrowycza Andrzeja Piliipiuka (siedem tomów opowiadań opublikowanych w latach 2001–2012), Arivalda z Wybrzeża Jacka Piekary (2000, 2005), Dziadka Mroza i Matyldy, bohaterów zbioru *Linia ognia* (2005) i powieści *Szatański interes* (2005) Tomasza Pacyńskiego, grabarza Elizabediatha Moncka Tomasza Bochińskiego (*Wyjątkowo wredna ceremonia*, 2006, i *Bogowie przekleci*, 2009), Lokiego Jakuba Ćwieka (cykl *Kłamca*, 2005–2012) i Kajetana Kłobuckiego Tomasza Kołodziejczaka (cykl *Ostatnia Rzeczpospolita* 2010–2015).

Towarzyszyło temu różnicowanie się i poszerzanie spektrum reprezentowanych w polskiej literaturze fantasy jej pododmian, poczynając od fantasy bohaterskiej, której reinterpretacją były opowiadania o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego, przez wymienione już fantasy epicką i mitopoetyczną, oraz arturiańską (*Maladie* Andrzeja Sapkowskiego, 1992, *Morgan le Fay i rycerzy Okrągłego Stołu* Krystyny Kwiatkowskiej, 1998), *new weird* (*Inne pieśni* Jacka Dukaja), humorystyczną (Jacka Piekary i Tomasza Bochińskiego), historyczną (Marcina Mortki), banshee (*Zastępy Anielskie* M.L. Kossakowskiej i *Sendilkeim* Piotra Zwierzchowskiego, 2003), *urban fantasy* (*Baszta czarownic* Krzysztofa Kochańskiego, 2003; *Herbata z kwiatem paproci* Michała Studniarka, 2004), *steampunk* (*Zadra* Krzysztofa Piskorskiego, 2008) i *planetary romans* (*Pan Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza, 2005–2012).

Konsekwencją popularności *Sagi o wiedźminie* (1994–1999) Andrzeja Sapkowskiego był wzrost zainteresowania polską fantasy czemu towarzyszył wskazany wyżej wzrost podaży jej tekstów, w efekcie czego ze zjawiska niszowego stała się ona rozpoznawalnym fenomenem i elementem mainstreamu. Identyfikowani z nią najmłodszy autorzy – Anna Brzezińska i Wit Szostak uzyskali rozpoznawalność i uznanie w ogólnym polu literackim, a ich status akademicki był wykorzystywany w celu podniesienia prestiżu konwencji ich twórczości (Kaczor 2017a). To przez analogię do stwierdzeń Marka Wydmucha dotyczących twórczości J.R.R. Tolkiena i C.S. Lewisa wskazuje na trwałość mechanizmów nobilitacji autorów literatury popularnej w ogólnym polu literackim, która przebiega według kryteriów wartościowania narzuconych przez dyskurs instytucjonalny, który nade wszystko uznaje autorytet akademii (por. Bourdieu, Vacquant 2001). Tym samym w subpolu literackim fantasy doszło do silnej polaryzacji pomiędzy dwiema postawami twórczymi, co zyskało swoją reprezentację na płaszczyźnie rynku wydawniczego w postaci misji dwóch konkurujących wydawnictw: kierowanej przez Annę Brzezińską Runy i lubelskiej Fabryki Słów. W ofercie pierwszej znalazły się utwory: Ewy Białoleckiej (cykl *Kroniki Drugiego Kregu*, 2002–2005), Wita Szostaka, Marcina Mortki, Krzysztofa Piskorskiego oraz debiutancki tom opowiadań anielskich Mai Lidii Kossakowskiej, druga była identyfikowana jako wydawca Andrzeja Pilipiuka, Andrzeja Ziemiańskiego (*Achaja*, 2002–2004; *Pomnik cesarzowej Achai*, 2012–2014), Jacka Piekary, Jarosława Grzędowicza, Jakuba Cwieka, a także Marcina Mortki, Tomasza Pacyńskiego, Mai Lidii Kossakowskiej, Tomasz Kołodziejczaka.

Zachodzący od początku lat 90. XX wieku wzrost presji pola ekonomicznego na pole literackie poskutkował zmianą kryteriów wartościowania i funkcji recenzji, którą w odniesieniu do literatury fantasy w ostatniej dekadzie było wskazanie zakresów inspiracji oraz zdefiniowanych przez Umberto Eco właściwych tekstom kultury popularnej „innowacji i powtórzenia” (Eco 1990), a dominującym kontekstem stały się teksty reprezentujące tę samą odmianę tematyczną, co

recenzowany utwór (Dukaj 2007). W konsekwencji wskazywanego przez Jacka Dukaja obniżenia poziomu kompetencji recenzentów fantasy i zachodzącego na skutek dostępu do anglojęzycznej literatury przedmiotu wzrostu poziomu kompetencji wśród podejmujących problematykę fantasy literaturoznawców, w pierwszej dekadzie XXI wieku doszło do rozdzielania współpracujących się dekadę wcześniej na skutek wzajemnego odnoszenia się do siebie dotyczących fantasy dyskursów krytycznego i literaturoznawczego, przy jednoczesnym przejęciu w ramach dyskursu akademickiego sposobu definiowania fantasy narzuconego przez Andrzeja Sapkowskiego (Sapkowski 1993; Kaczor 2014b). W tym samym czasie doszło do rozszerzenia spektrum badań fantasy jako zjawiska literackiego. Na gruncie badań akademickich stała się przedmiotem zainteresowania nie tylko literaturoznawców (Oziewicz 2005; Kaczor 2006; Trębicki 2007; Oziewicz 2008; Pustowaruk 2009; Tkacz 2012; Majkowski 2013), ale również refleksji z zakresu: krytyki mitograficznej (Trocha 2009), filozofii (Łaba 2010), językoznawstwa (Lemann 2001; Domaciuk-Czarny 2003a, 2003b, 2004), folklorystyki (Tkacz 2005), komparatystyki (Szelewski 2003), translatoryki (Lichański 2000; Gutfeld 2007; Koszarska 2009), socjologii odbioru (Pustowaruk 2005; Hodun 2009), historii (Regiewicz 2009), historiografii (Lemann 2008), politologii (Poradecki 2009). Jednocześnie ze względu na charakter fantasy jako zjawiska przekraczającego ramy konwencji literackiej, którego odbiór i funkcjonowanie uwarunkowane jest bardzo wieloma czynnikami, przedmiotem najnowszych badań jest supersystem rozrywkowy Wiedźmin (Garda 2010; Smyczyńska 2011; Wałaszewski 2013), społeczność polskiego fandumu (Siuda 2012; Wierzchowska 2015) i jej pole literackie definiowane jako społeczny mikrokosmos, w którym trwa nieustanna walka o prestiż i dominację (Maroń 2008; Kaczor 2017b).

Podsumowanie

Trwająca na przestrzeni półwiecza ewolucja funkcjonowania fantasy jako konwencji literackiej i przedmiotu dyskursu w polskim polu literackim pozwala zaobserwować nie tylko proces przeszczepiania i asymilacji w ramach rodzimego pola kultury obcej konwencji literackiej, ale przede wszystkim zmienność czynników kształtujących funkcjonowanie, recepcję i wartościowanie literatury popularnej w polskim polu kultury. Tym, co wydaje się być najbardziej interesujące, to funkcjonowanie mechanizmów nobilitacji zjawiska literackiego, które pod wpływem presji pola ekonomicznego i *vox populi* staje się elementem mainstreamu. Równocześnie zachodzi ewolucja dyskursu krytycznego, która ukazuje, w jaki sposób następuje w nim dowartościowanie literatury popularnej jako przedmiotu dyskursu, ale też w jaki sposób zmienia się spektrum zainteresowania badaczy, co skutkuje nie tylko zmianą sposobu postrzegania

i ujmowania konwencji literatury popularnej w kategoriach fenomenu kultury, ale przede wszystkim zmianą perspektywy badawczej i koniecznością wypracowania nowych metodologii umożliwiających jej badanie z uwzględnieniem wszystkich czynników warunkujących jej funkcjonowanie. I o ile, w omawianym okresie, nie możemy mówić o zmianie paradygmatu fantasty na jej rodzimym gruncie angloamerykańskim, to jej ewolucja na gruncie literatury polskiej pozwala zaobserwować zmienność jej paradygmatu, czemu równolegle towarzyszy wypracowywanie modelu definiowania i hierarchizowania oraz – co wydaje się najbardziej interesujące – przemiany paradygmatu badania literatury popularnej w polskim dyskursie naukowym.

SUMMARY

Polish Fantasy Reading

The topic of the article is to present, as an example of fantasy reception, a literary phenomenon: how the way of functioning and reading of popular literature in Polish cultural studies, which was a consequence of changes taking place within and outside the field, developed within past fifty years.

106

KEYWORDS

Popular literature in Poland in the 20th and 21st centuries, reception of fantasy literature in Poland in the 20 and 31st centuries

BIBLIOGRAPHY

- Biana Milena, Stawicki Mariusz. 1997. Mit i magia: Ursula K. Le Guin. Anatomia Fantastyki (3). Gdańsk: GKF.
- Białolecka Ewa. 2002. Kamień na szczycie. Brok: Runa.

- Białolecka Ewa. 2003. Piolun i miód. Warszawa: Runa.
- Białolecka Ewa. 2005. Naznaczeni błękitem. Warszawa: Runa.
- Bochiński Tomasz. 2006. Wyjątkowo wredna ceremonia. Lublin: Fabryka Słów.
- Bochiński Tomasz. 2009. Bogowie przekłęci. Lublin: Fabryka Słów.
- Borkowska Anna. 1988. Gar'Ingawi Wyspa Szczęśliwa. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bourdieu Pierre, Vacquant Loic J.D.. 2001. Zaproszenie do socjologii refleksyjnej. Sawisz Anna, tłum. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bourdieu Pierre. 2001. Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego. Zawadzki Andrzej, tłum. Kraków: Universitas.
- Brzezińska Anna. 1999. Zbójcecki gościniec. Warszawa: SuperNOWA. Wersja poprawiona: Brzezińska Anna. 2006. Plewy na wietrze. Warszawa: Runa.
- Brzezińska Anna. 2000. Żmijowa harfa. Warszawa: SuperNOWA.
- Brzezińska Anna. 2004. Letni deszcz. Kielich. Warszawa: Runa.
- Brzezińska Anna. 2005. Wody głębokie jak niebo. Warszawa: Runa.
- Brzezińska Anna. 2009. Letni deszcz. Sztylet. Warszawa: Runa.
- Brzozowska-Krajka Anna. 1997. Tolkien John Ronald Reuel. W: Żabski Tadeusz, red. Słownik literatury popularnej, 422-423. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Ćwiek Jakub. 2005. Kłamca. Lublin: Fabryka Słów.
- Ćwiek Jakub. 2006. Kłamca 2. Bóg marnotrawny. Lublin: Fabryka Słów.
- Ćwiek Jakub. 2008. Kłamca 3. Ochlap sztandaru. Lublin: Fabryka Słów.
- Ćwiek Jakub. 2012. Kłamca 4. Kill'em All. Lublin: Fabryka Słów.
- Dębek Piotr. 1997a. Fantasy. W: Żabski Tadeusz, red. Słownik literatury popularnej, 103-104. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Dębek Piotr. 1997b. Heroic fantasy. W: Żabski Tadeusz, red. Słownik literatury popularnej, 145-146. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Dębek Piotr. 1997c. Howard Robert Erwin. W: Żabski Tadeusz, red. Słownik literatury popularnej, 154-55. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Dębek Piotr. 1997d. Sapkowski Andrzej. W: Żabski Tadeusz, red. Słownik literatury popularnej, 386. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Dębski Rafał. 2005. Łzy Nemezis. Warszawa: Copernicus.
- Dębski Rafał. 2007. Kiedy Bóg zasypia. Lublin: Fabryka Słów.
- Domaciuk-Czarny Izabela. 2003a. Nazwy własne w powieściach Anny Brzezińskiej. Antroponimia i teonimia, 499-510. W: Biolik Maria, red. Metodologia badań

- onomastycznych. Olsztyn: Towarzystwo Naukowe. Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego.
- Domaciuk-Czarny Izabela. 2003b. Słownictwo staropolskie w kreowaniu światów możliwych na przykładzie toponimii występującej w literaturze typu fantasy, 223-231. W: Łobodzińska Roma, red. Przeszłość, terażniejszość i przyszłość polskiej onomastyki. Wrocław: WTN.
- Domaciuk-Czarny Izabela. 2004. Nazwy pochodzenia polskiego w literaturze fantasy, 395-406. W: Wojtak Maria i Rzeszutko Małgorzata, red. W kręgu wiernej mowy. Lublin: UMCS.
- Domaciuk-Czarny Izabela. 2015. Nazwy własne w przestrzeni literackiej i wirtualnej typu fantasy. Lublin: UMCS.
- Dukaj Jacek. 2003. Inne pieśni. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dukaj Jacek. 2007. „Krajobraz po zwycięstwie, czyli polska fantastyka AD 2006”. Nowa Fantastyka (1): 11-16.
- Dunsany Lord. 2009. Córka króla Elfów. Witecka Ewa, tłum. Toruń: Wydawnictwo „C&T”.
- Eco Umberto. 1990. „Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką”. Przekazy i Opinie (1/2): 12-36.
- Ende Michael. 1986. Nie kończąca się historia: od A do Z. Błaut Sławomir, tłum. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Garda Maria. 2010. „Gra The Witcher w uniwersum Wiedźmina”. Homo Ludens 1(2): 19-27.
- Gemra Anna. 1997a. Norton Andre. W: Żabski Tadeusz, red. Słownik literatury popularnej, 281. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Gemra Anna. 1997b. Władca Pierścieni. W: Żabski Tadeusz, red. Słownik literatury popularnej, 447-448. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Gemra Anna. 1998a. „Fantasy – mit na nowo opowiedziany?”. Literatura Ludowa (2): 3-18.
- Gemra Anna. 1998b. „Fantasy – powrót romansu rycerskiego?”. Literatura i Kultura Popularna (7): 55-73.
- Grzędowicz Jarosław. 1982. „Twierdza Trzech Studni”. Odgłosy (38): 12-13.
- Grzędowicz Jarosław. 2005. Pan Lodowego Ogrodu. T. 1. Lublin: Fabryka Słów.
- Grzędowicz Jarosław. 2007. Pan Lodowego Ogrodu. T. 2. Lublin: Fabryka Słów.
- Grzędowicz Jarosław. 2009. Pan Lodowego Ogrodu. T. 3. Lublin: Fabryka Słów.
- Grzędowicz Jarosław. 2012. Pan Lodowego Ogrodu. T. 4. Lublin: Fabryka Słów.
- Gutfeld Dorota. 2007. Specyfika tłumaczeń science fiction i fantasy. Uwarunkowania związane z historią i odbiorem gatunku w Polsce, 111-119. W: Piotrowska Maria, red. Język a Komunikacja. T. 18. Kraków: Tertium.

- Hodun Justyna. 2009. Społeczny obieg twórczości Andrzeja Sapkowskiego w środowisku studenckim, 73-95. W: Dymmel Anna, red. Bestsellery, literatura popularna, odbiorcy. Empiryczne badania współczesnego czytelnictwa. Lublin: UMCS.
- Howard Robert Erwin. 1986a. Dolina grozy. Cholewa Piotr, tłum. Warszawa: Iskry.
- Howard Robert Erwin. 1986b. Płomień Assurbanipala. Cholewa Piotr, tłum. Warszawa: Iskry.
- Howard Robert Erwin. 1987. Bogowie Bal-sagoth. Cholewa Piotr, tłum. Warszawa: Iskry.
- Howard Robert Erwin. 1988a. Ludzie czarnego kręgu. Królicki Zbigniew Andrzej, tłum. Warszawa: Iskry.
- Howard Robert Erwin. 1988b. Conan z Cimerii. Ziembicki Andrzej, tłum. Warszawa: Alfa.
- Howard Robert Erwin. 1988c. Conan. Droga do tronu. Ziembicki Andrzej, przekł. Biblioteka Fantastyki. Fantasy (12). Warszawa: Alfa.
- Howard Robert Erwin. 1988d. Conan – godzina smoka. Czaja Stanisław, tłum. Warszawa: Alfa.
- Howard Robert Erwin. 1992a. Księżyc czaszek. Przygód Solomona Kane’a tom pierwszy. Leszczyński Andrzej, tłum. Katowice: Pik.
- Howard Robert Erwin. 1992b. Czerwone cienie. Przygód Solomona Kane’a tom drugi. Leszczyński Andrzej, tłum. Katowice: Pik.
- Howard Robert Erwin. 1994. Kull. Kreczmar Michał i Tomasz, tłum. Warszawa: ANDOR.
- Howard Robert Erwin. 2014a. Kull. Banita z Atlantydy. Nowak Tomasz, tłum. Poznań: Rebis.
- Howard Robert Erwin. 2014b. Solomon Kane. Okrutne przygody. Nowak Tomasz, tłum. Poznań: Rebis.
- Iwicka Beata. 1996. Kultura Śródziemia w końcu Trzeciej i na początku Czwartej Ery: J. R. R. Tolkien „Władca pierścieni”, „Silmarillion”, „Hobbit”. Gdańsk: GKF.
- Kaczor Katarzyna. 2006. Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kaczor Katarzyna. 2014a. Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie, 181-198. W: Konefał Sebastian J., red. Anatomia wyobraźni. Gdańsk: GKF.
- Kaczor Katarzyna. 2014b. We władzy dyskursów. O polskich definicjach fantasy, 25-44. W: Gemra Anna i Dominas Konrad, red. Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej. Pracownia *Literatury i Kultury Popularnej* oraz Nowych Mediów UW r.
- Kaczor Katarzyna. 2017a. „Wit Szostak – wizerunek akademika przeistaczającego się w literata”. *Horyzonty Wychowania* (38): [publikacja w druku].

- Kaczor Katarzyna. 2017b. Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012). Kraków: Universitas.
- Kochański Krzysztof. 2003. Baszta czarownic. Warszawa: MAG.
- Kołodziejczak Tomasz. 2010. Czarny horyzont. Lublin: Fabryka Słów.
- Kołodziejczak Tomasz. 2012. Czerwona mgła. Lublin: Fabryka Słów.
- Kołodziejczak Tomasz. 2015. Biała reduta. Lublin: Fabryka Słów.
- Kossakowska Maja Lidia. 1999. Sól na niebieskich pastwiskach. Fenix (7).
- Kossakowska Maja Lidia. 2000a. Kosz na śmierci. Fenix (4).
- Kossakowska Maja Lidia. 2000b. Beznogi tancerz. Fenix (10).
- Kossakowska Maja Lidia. 2000c. Wieża zapalek. Magia i Miecz (4).
- Kossakowska Maja Lidia. 2003. obrońcy Królestwa. Warszawa: Runa.
- Kossakowska Maja Lidia. 2007. Ruda sfera. Lublin: Fabryka Słów.
- Kossakowska Maja Lidia. 2008. Żarna niebios. Lublin: Fabryka Słów.
- Kossakowska Maja Lidia. 2010. Zbieracz Burz. T. 1 i 2. Lublin: Fabryka Słów.
- Kossakowska Maja Lidia. 2017. Bramy Światłości. T. 1. Lublin: Fabryka Słów.
- Koszarska Maja. 2009. „*Wiedźmin* czy brujo? Kilka uwag o tłumaczeniu neologizmów”. *Studia Iberystyczne* (8): 287-299.
- Kowalski Andrzej. 1985. „Podróż do świata fantasy”. *Radar* (39).
- Kowalski Piotr. 2003. „Mitologiczne mistyfikacje, czyli interpretacje kultury popularnej, ze szczególnym uwzględnieniem fantasy”. *Kultura Popularna* (1).
- Kowalski Piotr. 2004. Mitologiczne mistyfikacje, czyli interpretacje fantasy. W: *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, 113-124. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kres Feliks Wiktor. 1985a. Prawo sępów. *Sfera* (2-3).
- Kres Feliks Wiktor. 1985b. Księga epizodów: Tylko deszcz dla Ayany. *Feniks* (1-2): s. 7-15.
- Kres Feliks Wiktor. 1985c. Kręgi. *Feniks* (1-2): s. 16-22.
- Kuncewicz Piotr. 1967. Tolkien, czyli świat. W: *Samotni wobec historii*, 133-144. Warszawa: Czytelnik.
- Kwiatkowska Krystyna. 1998. Prawdziwa historia Morgan le Fay i rycerzy Okragłego Stołu. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Le Guin Ursula K. 1983. Czarnoksiężnik z Archipelagu. Barańczak Stanisław, tłum. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Leiber Franz. 1993. Miecze i ciemne siły. Marszał Marek, tłum. Warszawa: Alfa.
- Leiber Franz. 2004a. Zobaczyc Lankmar i umrzeć. Kopociński Dariusz, tłum. Olsztyn: Solaris.

- Leiber Franz. 2004b. Przez mgły i morza. Kopociński Dariusz, tłum. Olsztyn: Solaris.
- Leiber Franz. 2004c. Droga do skarbu. Kopociński Dariusz, tłum. Olsztyn: Solaris.
- Leiber Franz. 2005a. Oblężenie Lankmaru. Kopociński Dariusz, tłum. Olsztyn: Solaris.
- Leiber Franz. 2005b. O krok od zguby. Kopociński Dariusz, tłum. Olsztyn: Solaris.
- Lem Stanisław. 1970. Fantastyka i futurologia. T. 1-2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem Stanisław. 2003. Dzieła zebrane. Fantastyka i futurologia. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lemann Natalia. 2001. Onomastyka i jej rola w kreowaniu świata przedstawionego w literaturze fantasy (wybrane utwory polskiej fantasy na tle niektórych utworów anglojęzycznych), 93-111. W: Habrajska Grażyna, red. Język w komunikacji. T. 2. Łódź: WSHE.
- Lemann Natalia. 2008. Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Lewis Clive Staples. 1985a. Lew, czarownica i stara szafa. Opowieści z Narnii. Polkowski Andrzej, tłum. Warszawa: PAX.
- Lewis Clive Staples. 1985b. Księżę Kaspian. Opowieści z Narnii. Polkowski Andrzej, tłum. Warszawa: PAX.
- Lewis Clive Staples. 1985c. Podróż „Wędrowca do świtu”. Opowieści z Narnii. Polkowski Andrzej, tłum. Warszawa: PAX.
- Lewis Clive Staples. 1987a. Srebrne krzesło. Opowieści z Narnii. Polkowski Andrzej, tłum. Warszawa: PAX.
- Lewis Clive Staples. 1987b. Koń i jego chłopiec. Opowieści z Narnii. Polkowski Andrzej, tłum. Warszawa: PAX.
- Lewis Clive Staples. 1987c. Siostrzeniec Czarodzieja. Opowieści z Narnii. Polkowski Andrzej, tłum. Warszawa: PAX.
- Lewis Clive Staples. 1988. Ostatnia bitwa. Opowieści z Narnii. Polkowski Andrzej, tłum. Warszawa: PAX.
- Lichański Jakub Z. 2000. Jaki Tolkien? O problemach tłumaczeń utworów literackich Johna Ronda Ruela Tolkiena, 379-389. W: Kubiński Wojciech, Kubińska Olga, Wolański Tadeusz Z., red. Przekładając nieprzekładalne. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Łaba Joanna. 2010. Idee religijne w literaturze fantasy. Studium fenomenologiczne. Gdańsk: GKF.
- Majkowski Tomasz Z. 2013. W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX w.. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Maroń Piotr. 2008. Literatura fantasy z punktu widzenia obserwatora, 257-266. W: Balicki Bogdan, Ryż Bartosz, Szczerbuk Emil, red. Anatomia dyskursu. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora. Wrocław: ATUT.
- Morris William. 1992. Las za światem. Łukasz Nicpan, tłum. Warszawa: Alfa.
- Mortka Marcin. 2003. Ostatnia saga. Warszawa: Runa.
- Mortka Marcin. 2004. Wojna runów. Warszawa: Runa.
- Mortka Marcin. 2007. Świt po bitwie. Warszawa: Runa.
- Mortka Marcin. 2008. Miecz i kwiaty. T. 1. Lublin: Fabryka Słów.
- Mortka Marcin. 2009. Miecz i kwiaty. T. 2. Lublin: Fabryka Słów.
- Mortka Marcin. 2010. Miecz i kwiaty. T. 3. Lublin: Fabryka Słów.
- Niewiadowski Andrzej. 1984. „Fantasy”. *Fantastyka* (9): 4.
- Oziewicz Marek. 2000. Rozważając fantasy. Diany Waggoner propozycje typologii odmian gatunku. *Literatura Ludowa* (2): 37-48.
- Oziewicz Marek. 2005. Magiczny urok Narnii. Poetyka i filozofia „Opowieści z Narnii” C.S. Lewisa. Kraków: Universitas.
- Oziewicz Marek. 2008. One Earth, One People: The Mythopoeic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card. Jefferson: McFarland & Co.
- Pacyński Tomasz. 2005a. Linia ognia. Lublin: Fabryka Słów.
- Pacyński Tomasz. 2005b. Szatański interes. Lublin: Fabryka Słów.
- Piekara Jacek. 1984. Smok. *Fantastyka* (8): 45-48.
- Piekara Jacek. 1987. Imperium. Smoki Haldoru. Magią i Mieczem. Warszawa: Iskry.
- Piekara Jacek. 1990. Zaklęte miasto. Stało się Jutro. T. 35. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Piekara Jacek. 2000. Arivald z Wybrzeża. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Piekara Jacek. 2005. Ani słowa prawdy. Warszawa: Runa.
- Pilipiuk Andrzej. 2001. Kroniki Jakuba Wędrowycza. Lublin: Fabryka Słów.
- Pilipiuk Andrzej. 2002a. Czarownik Iwanow. Lublin: Fabryka Słów.
- Pilipiuk Andrzej. 2002b. Weźmiesz czarno kure... . Lublin: Fabryka Słów.
- Pilipiuk Andrzej. 2004. Zagadka Kuby Rozpruwacza. Lublin: Fabryka Słów.
- Pilipiuk Andrzej. 2006. Wieszać każdy może. Lublin: Fabryka Słów.
- Pilipiuk Andrzej. 2009. Homo bimbrownikus. Lublin: Fabryka Słów.
- Pilipiuk Andrzej. 2012. Trucizna. Lublin: Fabryka Słów.
- Piskorski Krzysztof. 2005. Wygnaniec. Warszawa: Runa.
- Piskorski Krzysztof. 2006. Najemnik. Warszawa: Runa.

- Piskorski Krzysztof. 2007. Prorok. Warszawa: Runa.
- Piskorski Krzysztof. 2008. Zadra. T. 1. Warszawa: Runa.
- Piskorski Krzysztof. 2009. Zadra. T. 2. Warszawa: Runa.
- Poradecki Mateusz. 2009. Władza w polskiej literaturze fantasy. Łódź: Oficyna.
- Pustowaruk Marek. 2005. Harry Potter i Władca Pierścieni – dialog światów czarodziejskich na przykładzie świadectw odbioru młodzieży gimnazjalnej, 289-308. W: Ługowska Jolanta, red. Baśnie nasze współczesne. Wrocław: PTL i UW.
- Pustowaruk Marek. 2009. Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze we współpracy z Uniwersytetem Wrocławskim.
- Regiewicz Adam. 2009. Ślady obecności średniowiecznego inkwizytora i civitas diaboli w polskiej literaturze fantasy po 1989 r.. Zabrze–Racibórz: Scribia.
- Rudolf Edyta. 1997a. „Bestiarium w literaturze fantasy”. *Literatura Ludowa* (3): 13-24.
- Rudolf Edyta. 1997b. „Fantasy – »dziwna kraina«. Rzeczywistość alternatywna w cyklu powieściowym Andre Norton »Świat Czarownic«”. *Literatura i Kultura Popularna* (6): 35-50.
- Rudolf Edyta. 1998. „Pojęcie fantastyki. Rekonesans badawczy”. *Literatura i Kultura Popularna* (7): 82-90.
- Sapkowski Andrzej. 1986. Wiedźmin. *Fantastyka* (12): 18-20, 45-49.
- Sapkowski Andrzej. 1989. Ziarno prawdy. *Fantastyka* (3): 43-51.
- Sapkowski Andrzej. 1992. Maladie. *Nowa Fantastyka* (12): 42-56.
- Sapkowski Andrzej. 1993. Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach. *Nowa Fantastyka* (5): 65-72.
- Sapkowski Andrzej. 1994. Krew elfów. Warszawa: SuperNOWA.
- Sapkowski Andrzej. 1995. Czas pogardy. Warszawa: SuperNOWA.
- Sapkowski Andrzej. 1996. Chrzest ognia. Warszawa: SuperNOWA.
- Sapkowski Andrzej. 1997. Wieża Jaskółki. Warszawa: SuperNOWA.
- Sapkowski Andrzej. 1999. Pani Jeziora. Warszawa: SuperNOWA.
- Siuda Piotr. 2012. Kultury prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów. Instytut Dziennikarstwa UW.
- Skórska Małgorzata. 1990. „Świat w przesyceniu”. *Fantastyka* (2): 61.
- Smith Clark Ashton. 2010. Długi cień. Mortka Marcin, tłum., . W: Mike Ashley, red. Wielka księga opowieści o czarodziejach. Mike Ashley, red. T. 1. Lublin: Fabryka Słów.

- Smith Clark Ashton. 2010. Ostatni hieroglif. Wójtowicz Milena, tłum., . W: Mike Ashley, red. Wielka księga fantasy. T. 1. Lublin: Fabryka Słów.
- Smuszkiewicz Antoni. 1990. Fantasy. W: Niewiadowski Andrzej i Smuszkiewicz Antoni. Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej, 287-291. Wydawnictwo Poznańskie.
- Smyczyńska Aleksandra. 2011. „Adaptacja w dobie konwergencji mediów. Wiedźmin Andrzeja Sapkowskiego”. Zeszyt Naukowy 22: 19-24.
- Studniarek Michał. 2004. Herbata z kwiatem paproci. Warszawa: Runa.
- Szelewski Maciej. 2003. Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Perumowa. Toruń: Adam Marszałek.
- Szewczyk Jolanta. 1996. „Conan – bohater heroic fantasy. O twórczości Roberta E. Howarda”. Literatura i Kultura Popularna (5): 91-107.
- Szewczyk Jolanta. 1997. Conan. W: Słownik literatury popularnej. Żabski Tadeusz, red., 55-57. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Szostak Wit. 2003. Wichry Smoczogór. Warszawa: Runa.
- Szostak Wit. 2004. Poszarpane granie. Warszawa: Runa.
- Szostak Wit. 2005. Głędźby Ropucha. Warszawa: Runa.
- Tkacz Małgorzata. 2005. Demonologia ludowa w fantasy Anny Brzezińskiej, 179-189. W: Mianecki Adrian, Osińska Agnieszka, Podziewska Luiza, red. Folklor w badaniach współczesnych. Toruń: UMK.
- Tkacz Małgorzata. 2012. Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce. Gdańsk: GKF.
- Tolkien John Ronald Reuel. 1960. Hobbit, czyli Tam i z powrotem. Skibniewska Maria, tłum. Warszawa: Iskry.
- Tolkien John Ronald Reuel. 1961. Wyprawa. Władca pierścieni I. Skibniewska Maria, tłum. Warszawa: Czytelnik.
- Tolkien John Ronald Reuel. 1962. Dwie wieże. Władca pierścieni II. Skibniewska Maria, tłum. Warszawa: Czytelnik.
- Tolkien John Ronald Reuel. 1963. Powrót króla. Władca pierścieni III. Skibniewska Maria, tłum. Warszawa: Czytelnik.
- Tolkien John Ronald Reuel. 1981a. Władca pierścieni. Wyprawa. Skibniewska Maria, tłum. Warszawa: Czytelnik.
- Tolkien John Ronald Reuel. 1981b. Władca pierścieni. Dwie wieże. Skibniewska Maria, tłum. Warszawa: Czytelnik.
- Tolkien John Ronald Reuel. 1981c. Władca pierścieni. Powrót króla. Skibniewska Maria, tłum. Warszawa: Czytelnik.

- Tolkien John Ronald Reuel. 1985. *Silmarillion*. Skibniewska Maria, tłum. Warszawa: Czytelnik.
- Trębicki Grzegorz. 2007. *Fantasy – ewolucja gatunku*. Kraków: Universitas.
- Trocha Bogdan. 2009. *Degradacja mitu w literaturze fantasy*. Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Walaszewski Zbigniew. 2013. *Wiedźmin: pierwszy polski supersystem rozrywkowy*, 126-153. W: Werner Andrzej, Żukowski Tadeusz, red. *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*. Warszawa: IBL PAN, Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria.
- Warchał Stanisław. 1984. *Wiek żelazny*. Poznań: Orbita.
- Wegner Robert M. 2006. *Honor górala*. *Science Fiction, Fantasy i Horror* (8).
- Wegner Robert M. 2007a. *I będziesz murem*. *Science Fiction, Fantasy i Horror* (1).
- Wegner Robert M. 2007b. *Światło na klindze miecza*. *Science Fiction, Fantasy i Horror* (7).
- Wegner Robert M. 2007c. *Gdybym miała brata*. *Science Fiction, Fantasy i Horror* (12).
- Wegner Robert M. 2009. *Opowieści z meekhańskiego pogranicza. Północ – Południe*. Warszawa: Powergraph.
- Wegner Robert M. 2010. *Opowieści z meekhańskiego pogranicza. Wschód – Zachód*. Warszawa: Powergraph.
- Wegner Robert M. 2012. *Niebo ze stali. Opowieści z meekhańskiego pogranicza*. Warszawa: Powergraph.
- Wegner Robert M. 2015. *Pamięć wszystkich słów*. Warszawa: Powergraph.
- Wierzchowska Aleksandra. 2015. *Literacka subkultura? Polski fandom w latach osiemdziesiątych, 182-202*. W: Jarska Natalia, Olszek Jan, red. *Spółczesność polska w latach 1980-1989*. Warszawa: IPN.
- Wydmuch Marek. 1979. *Goście w raju*. *Kultura* (9): 5.
- Ziemiański Andrzej. 2002. *Achaja*. T. 1. Lublin: Fabryka Słów.
- Ziemiański Andrzej. 2003. *Achaja*. T. 2. Lublin: Fabryka Słów.
- Ziemiański Andrzej. 2004. *Achaja*. T. 3. Lublin: Fabryka Słów.
- Ziemiański Andrzej. 2012. *Pomnik cesarzowej Achai*. T. 1. Lublin: Fabryka Słów.
- Ziemiański Andrzej. 2013. *Pomnik cesarzowej Achai*. T. 2. Lublin: Fabryka Słów.
- Ziemiański Andrzej. 2014. *Pomnik cesarzowej Achai*. T. 1 i 2. Lublin: Fabryka Słów.
- Zwierzchowski Piotr. 2003. *Sendilkelm*. Warszawa: Pracownia Słów.
- [brak autora]. 1998. „Paszporty »Polityki« 1997. Nominacje”. *Polityka* (1): 38-41.

FILMOGRAPHY

Milius John, reż. 1982. Conan Barbarzyńca. Stany Zjednoczone: Imperial.

Petersen Wolfgang, reż. 1984. Niekończąca się opowieść. Republika Federalna Niemiec, Stany Zjednoczone: Warner Bros.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8


Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

KILKA UWAG O SUBWERSYWNYM POTENCJALE NOWEJ FANTASTYKI. „CZERWONY” MIEVILLE I *NEW WEIRD*

MACIEJ DAJNOWSKI

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

 *fantasy* w *Wejściu na orbitę* napisał swego czasu Stanisław Lem następujące słowa: „uważam ją za gatunek mniej od SF nośny problemowo i, w przeciwieństwie do naukowej fantastyki – eskapistyczny w całym słowa znaczeniu” (Lem 2010: 20). Nie zamierzam tu bynajmniej polemizować z autorem *Solaris*, ani też – przeciwnie – apoteozować jego zmysłu genologicznego. Nie planuję też konfrontować tego sądu z wciąż rosnącą biblioteką studiów nad literaturą *fantasy* (czy fantastyką w ogóle). Chciałbym natomiast wyjść od zagadnienia – rzekomego czy rzeczywistego – eskapizmu, któremu, z właściwym sobie ogniem, Lem nadał moc *coup de grâce* w toczonej przez siebie batalii z „nieproblemową” fantastyką (*resp.* literaturą *in toto*). Odnoszę wrażenie, że ów zarzut – niezależnie od swojej mocy polemicznej – posłużył przeniesieniu dyskusji z pola rozważań nad strukturalnymi cechami utworów fantastycznych

(jawną bądź ukrytą problemowością) w przestrzeń w znacznie wyższym stopniu zideologizowaną; na obszar dyskusji o statusie instytucji zwanej literaturą i jej zobowiązaniach społecznych.

Nie jest to bynajmniej odkrycie. Stosunek Lema do zadań pisarza wielokrotnie był przezeń wykładany *expressis verbis*: charakteryzował się swoistym społecznym pozytywizmem wespół z modernistycznym kultem rzemiosła literackiego i – przede wszystkim – filozoficznego zaangażowania (por. np. Lem 1988: 94-182; Lem, Fiałkowski 2000: 134-149; Lem, Bereś 2002: 164-212; Lem, Swirski 2016). Zacytowany powyżej atak na *fantasy* jest więc wyprowadzony z samego serca wielkiej narracji cywilizacyjnego postępu i postoświeceniowego, krytycznego racjonalizmu. Ideowa rama tego dyskursu apriorycznie włącza literacki eskapizm w zespół zjawisk godnych lekceważenia, bo niespełniających standardów moralnych, jakie pisarze pokroju Lema (i dodajmy – jego pokolenia) wyznaczają pisarstwu. Teza autora *Głosu Pana* – przy pozorach po kantowsku bezinteresownej analizy estetycznej – jest osądem etycznym. Mamy tu więc do czynienia z krytyką literacką, nie zaś – z genologią konstruowaną „na chłodno” z zachowaniem pozornej choćby neutralności.

Operowanie wartościującą dychotomią „fantastyka naukowa – *fantasy*” nie jest, oczywiście, wyłączną własnością intelektualną Stanisława Lema. Dysjunktywne ujęcia tej opozycji należą do zarówno kanonu refleksji teoretycznej nad fenomenami fantastyki, jak i do rezerwuaru czytelniczych presupozycji. Za przykład niech posłuży model pojęciowy zaproponowany przez Darko Suvina, w studium *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, do dziś uznawanym za klasyczne w świecie krytyki anglo-amerykańskiej (Suvin 1979: 7-8)¹. Suvin zdefiniował tam *science fiction* jako gatunek literacki (*resp.* typ literatury²),

¹ „(...) literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (Suvin 1979: 7-8).

² W dyskusjach podejmowanych w obszarze języka angielskiego konsekwentnie używa się w odniesieniu zarówno do fantastyki naukowej, jak i *fantasy* czy horroru terminu *genre*, tylko z grubsza odpowiadającego polskiemu „gatunkowi”. Dzieje się tak za sprawą odmiennych konotacji pojęcia i jego kontekstu pragmatyczno-instytucjonalnego (w anglosaskiej tradycji krytycznej nie funkcjonuje schemat klasyfikacyjny rodzaj-gatunek-odmiana gatunkowa). Skutkiem tego terminem *genre* obejmuje się rozmaite pojęcia typologiczne w odczuciu polskiego czytelnika niewspółkategorialne. W polskim dyskursie akademickim „fantastyczność” bądź „fantastykę” ujmuje się jako odmianę fikcji (na ogół definiowaną w kategoriach antymimetyzmu), *science fiction* zaś (podobnie baśń, *fantasy*, literaturę grozy itp.) – konsekwentnie jako odmiany fantastyki. Ujęcie takie pozwala nie tylko utrzymać dyskusje dotyczące fantastyki (i jej odmian) w ramach tradycyjnego u nas porządku genologicznego, ale także uszanować jej ponadgatunkowy oraz intersemiotyczny charakter. Szerzej o tym por. np. Smuszkiewicz 1992. Dyskusje na temat fantastyki toczą się jednak w Polsce w dwóch – prawie całkiem względem siebie autonomicznych – obiegach. Oprócz akademickiego – także w środowisku nieprofesjonalnych miłośników fantastyki, w którym przyjęło się stosować kalki pojęć anglojęzycznych (stąd *SF* i *fantasy* funkcjonują tam jako gatunki, ich odmiany zaś jako „subgatunki”). Cytat z Lema otwierający niniejszy artykuł ilustruje anglosasko-fanowski model interpretacji zjawiska. W prezentowanych tu przytoczeniach zdecydowałem się uszanować oba sposoby terminologicznego uchwycenia zjawiska.

którego konieczne i wystarczające uwarunkowania to obecność i współdziałanie elementów poznawczych i uduziwiających, a podstawowym założeniem formalnym jest fikcyjna konstrukcja, odmienna od empirycznego świata autora. (Suvin 1989: 307)³

W ramach tej samej koncepcji badacz odmówił wszelkiej wiarygodności poznawczej *fantasy* oraz fantastyce grozy, uznając, że autorzy pierwszej ze wzmiankowanych odmian prozy „kontestują prawa empirii jedynie po to, by od nich uciec” (Brooke-Rose 1981: 73; por. też Suvin 1979: 8)⁴, autorzy horroru zaś włączają w obręb świata z pozoru empirycznego pravidła antyempiryczne [*anti-cognitive*] (Brooke-Rose 1981: 73)⁵. Cytat z Suvina przytaczam *in extenso*, ponieważ na gruncie krytyki anglosaskiej należy on do najczęściej przywoływanych, a stanowisko w nim sformułowane nadal zachowuje ważność – zarówno jako teoria akademicka, jak i powszechny w kręgach czytelniczych myślowy stereotyp, zarazem więc swoista instrukcja odbioru regulująca pewien modus lektury tekstów *SF* i *fantasy* (jako względem siebie esencjalnie przeciwnych).

Ideologiczne podłoże tego rodzaju podejścia próbował dekonstruować swego czasu Mark Rose, wskazując, iż w omawianym kontekście dychotomia poznanie/fantazja (racjonalność/nieracjonalność; empiryczność/antyempiryczność) ugruntowana jest w hegemonicznym dyskursie miłośników *SF*, pragnących utrwalić przekonanie o wyższości fantastyki naukowej nad innymi jej odmianami, w istocie zaś: „*SF* do złudzenia przypomina czystą *fantasy* w tej mierze, w jakiej unika praw empirii, tworząc w ich miejsce własne” (Rose 1976: 160; cyt. za: Brooke-Rose 1981: 80). Ta – pewnie nie najważniejsza z istniejących – oraz podobne jej refutacje „teorii dysjunktywnej”, przy pozorach formułowania opinii odrębnej utwierdzają jednak pewien klasyczny topos rozważań nad genologiczną problematyką fantastyki. Odwołują się one mianowicie do kryterium zgodności realiów świata przedstawionego z pozatekstowymi prawami empirii, tym samym pośrednio uprawomocniając także sądy, które starają się unieważnić. W Polsce na kwestię tę już dawno zwrócił uwagę Andrzej Zgorzelski, tworząc (w duchu semiotyczno-strukturalnej teorii komunikacji literackiej) silnie sformalizowany model opisu fenomenów fantastycznych, opierając się wyłącznie na ściśle wyznaczonych zjawiskach wewnątrztekstowych (Zgorzelski 1980, 2004). W swoim wywodzie badacz kładł bowiem nacisk na autonomię światów kreowanych w ramach wszystkich odmian fikcji literackiej (nie tylko fantastyki), tym samym kwestionując sens dokonywania porównań zjawisk

³ Przekład Okólskiej powstał na podstawie fragmentu wydanego wcześniej po francusku (Suvin 1977); obie wersje definicji są jednak identyczne.

⁴ Wszelkie przekłady niesygnowane nazwiskiem tłumacza są mojego autorstwa.

⁵ Pomijając możliwe wzajemne inspiracje duetu Lem-Suvin, chciałbym w tym miejscu wskazać, że ten trychotomiczny podział odmian fantastyki ze względu na relacje charakteryzujące stosunek odpowiednich modeli świata przedstawionego do aktualnego wyobrażenia świata empirycznego zdradza (być może genetyczne) pokrewieństwo z dobrze w Polsce zadomowioną teorią Rogera Caillois (Caillois 1967).

niewspółkategorialnych – rzeczywistości oraz autonomicznej kreacji literackiej. Koncepcja Zgorzelskiego jest w polskich studiach nad fantastyką nader często pomijana grzecznym milczeniem, ze względu być może na to, że przez dużą konsekwencję pojęciową okazuje się nazbyt dla części odbiorców hermetyczna, rugując przy tym poza obszar swego obowiązywania część tekstów na mocy długiej już tradycji oznaczanych określeniami gatunkowymi związanymi z fantastyką (dyskusja por. Smuszkiewicz 1992: 283). Wyjątkiem od reguły zdaje się Grzegorz Trębicki, który termin Zgorzelskiego – „literatura egzomimetyczna” – stara się konsekwentnie wykorzystać w swoich dociekaniach nad naturą *fantasy* (Trębicki 2007, 2014).

Spory o naturę *SF* i *fantasy* (oraz ich wzajemne relacje) oczywiście trwają nadal, zmieniają się także znacząco paradygmaty dociekań genologicznych (por. np. Balbus 1999; Sendyka 2006), tym bardziej nie czuję się dość kompetentnym, żeby podejmować się uczestnictwa w tej dyskusji, co dopiero – proponować tutaj jakieś nowe rozstrzygnięcia. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na swoisty zwrot metodologiczny w anglosaskich badaniach nad fantastyką, który zdaje się unieważniać przynajmniej niektóre punkty zapalne „sporu o *SF*”. Mariusz M. Leś, w studium o polskiej fantastyce socjologicznej, opisuje debaty krytyczne wiodące do zredefiniowania *science fiction*, jakie miały miejsce w latach 80. XX wieku („Eaton Conference” w 1983 roku) i 90. (2. numer „*Science Fiction Studies*” z 1993 roku) – (por. Leś 2008; szczególnie rozdział zatytułowany *Wyobrażenie utrwalone w słowie*). Nie ma tu potrzeby przytaczać w całości syntetycznego i erudycyjnego ujęcia, jakiego dokonuje autor *Fantastyki socjologicznej*. Wystarczy przypomnieć, że toczony w mieszanych kręgach krytyczno-akademickich dyskusje, o których mowa, tyleż zdawały sprawę, ile pewnie inspirowały dalszy rozwój rozluźniania związków fantastyki naukowej z nauką rozumianą jako twardy, nienaruszalny paradygmat przekonań o naturze rzeczywistości. Zarówno koncepcja Thomasa Kuhna (w filozofii nauki), jak i zwrot językowy (w humanistyce) stały się przesłanką nie tylko zmiany kategorii opisu samych zjawisk literackich (*science fiction*), ale też zapewne kulturową przesłanką ewolucji praktyk pisarskich i czytelniczych. Dowartościowanie retorycznego wymiaru prozy fantastycznej (a także ujawnienie retorycznego charakteru modeli wiedzy nazywanej empiryczną) pozwoliło dostrzec w twórczość „fantastów” językowe modele komunikacji społecznej, swoisty rodzaj fikcyjnych testów zróżnicowanych dyskursywnych modeli opisu świata. Takie przemieszczenie akcentów zdaje się zmieniać nie tylko status samej literatury fantastyczno-naukowej (uwalnia ją z „reprodukcyjnych zobowiązań” względem narracji nauk ścisłych), ale także wskazuje na inny niż dotąd przyjmowany charakter „nienaukowych” odmian fantastyki, które mogą być teraz opisywane w pokrewnych kategoriach. W powieściach *fantasy* (dotąd w najlepszym przypadku redukowanych do wymiaru moralnej paraboli, częściej jednak ujmowanych w duchu cytowanych Lema i Suvina)

można dostrzec na przykład postulatywne modele rekonfiguracji rozmaitych wartości kulturowych. Co więcej, opisany przez Lesia przewrót w sposobie ujmowania twórczości fantastycznej pozwala w dużym stopniu unieważnić dawne spory o odrębność „gatunkową” poszczególnych tekstów literackich – uniwersum fantastyki ujmowanej jako przestrzeń retorycznego eksperymentu ma naturę *continuum*, w którego obszarze utwory fantastyczno-naukowe (w tradycyjnym sensie) zajmują tylko jeden biegun, inne zaś – w mniejszym lub większym stopniu się doń zbliżają, nie tracąc przy tym charakteru retorycznych modeli naszej rzeczywistości. Z przemieszczenia perspektywy krytycznej zdaje pośrednio sprawę kariera, która w krytyce anglo-amerykańskiej jest od pewnego czasu udziałem takich „ponadgatunkowych” kategorii, jak *speculative fiction* (por. Nicholls, Langford 2011) czy wprowadzona około 2007 roku przez Johna Clute’a *fantastika* (por. Clute, Langford 2011; Clute 2011a). Nie wchodząc w szczegóły, wystarczy przypomnieć, że obie one mają charakter pojęć-worków, w których mieszczą się bardzo zróżnicowane odmiany literackiej twórczości fantastycznej, co skądinąd odpowiada tradycyjnemu w polskiej refleksji pojęciu „fantastyki”⁶.

Zaniedbanie tradycyjnych „metek” genologicznych (*science fiction*, *fantasy*, horror, *cyberpunk* i pochodne, *weird fiction* etc.) pozwala lepiej uchwycić idiomatykę zjawisk pogranicznych. Problem nie jest nowy, w polskiej fantastyce (i refleksji nad nią) emblematycznie symbolizowany przez niepewne gatunkowo utwory Lema (nie tylko groteskowe przypadki *Tichego*, *Cyberiadę* czy *Maszkę*, ale także teksty spod znaku *Doskonałej próżni* i *Wielkości urojonej*). Nie jest też bynajmniej przebrzmiały – tradycyjne „gatunkowe” kategoryzacje mijają się z celem, kiedy brać pod uwagę niezwykłą popularnością cieszące się u nas cykle *Autostopem przez galaktykę* Douglasa Adamsa czy *Świata Dysku* Terry’ego Pratchetta, podobnie jak problematyczne stają się, gdy usiłujemy zaklasyfikować jednoznacznie dojrzałą twórczość Jacka Dukaja.

„Problem genologiczny” szczególnie wyrazisty staje się, gdy zawodzą wszelkie próby prostej atrybucji „gatunkowej” utworów dzielących z dokonaniem późnego modernizmu i postmodernizmu skłonność do pastiszu, cytatu, intertekstualnej gry, świadomego przelamywania ograniczeń gatunkowych. Wbrew potocznemu przekonaniu, znaczna liczba pisarzy fantastycznych dawno już opuściła getta czy to mało atrakcyjnej literacko prozy „futurystycznej” epoki Hugo Gernsbacka, czy zmitologizowanej, parareligijnej *fantasy* spod znaku

⁶ Z perspektywy polskiej krytyki akademickiej mamy tu więc do czynienia z nagłym a wstrząsającym odkryciem pana Jourdin, że mówi prozą. Istotne jest jednak to, że terminologiczno-pojęciowy zasób krytyki anglosaskiej ma (przeciwnie niż polska refleksja literaturoznawcza) zasadnicze znaczenie dla stanu świadomości czytelniczej miłośników fantastyki w Polsce. Inaczej niż przedstawiciele polskiej refleksji genologicznej nad fantastyką, dominującą większość odbiorców reprezentujących fandom („Geek Critique”) charakteryzuje przywiązanie do „gatunkowych” metek zapożyczonych z anglosaskiego dyskursu krytyczno-edytorskiego; stąd też biorą się kontrowersje dzielące polską wspólnotę czytelniczą. Warto wszakże nadmienić, że „fantastika” Clute’a jest pojęciem ukutym na wzór kategorii funkcjonującej „od zawsze” w Europie Wschodniej (w Czechach, na Słowacji, na obszarach rosyjskojęzycznych, w Bułgarii i Polsce) (por. Clute, Langford 2011).

J.R.R. Tolkiena i Clive'a Staplesa Lewisa. Przynajmniej od lat 60. XX wieku (brytyjska *New Wave*) skłonność do literackiego eksperymentu pozwala też mówić o zacieraniu granicy między literaturą „poważną” a „popularną” fantastyką (mowa, rzecz jasna, nie o masowej „produkcji kulturalnej”, ale o poszczególnych, na ogół wybitniejszych autorach; dla niżej podpisanego archetypowym przykładem tego zjawiska jest wydany u nas już w 1983 roku, przez – *nota bene* – Wydawnictwo Literackie, zbiór opowiadań J.G. Ballarda [Ballard 1983]).

*

Fenomen prozy Chiny Miéville'a doskonale ilustruje wszystko, o czym wyżej była mowa, posłuży tu więc jako studium przypadku wystarczająco wyrazistego, by zilustrować powszechne „antygatunkowe” tendencje charakteryzujące zarówno prozę fantastyczną ostatniego ćwierćwiecza, jak i towarzyszącą jej krytykę.

Czterdziestopięcioletni dziś Anglik jest czołowym reprezentantem brytyjskiej fali literatury fantastycznej lat 90. wieku XX i początku bieżącego stulecia. W środowisku anglosaskich miłośników fantastyki ma od dawna status pisarza znaczącego⁷, od roku 2015 jest członkiem Royal Society of Literature (por. oficjalną stronę Towarzystwa: Royal Society of Literature 2017). Nie został też przeoczony przez polskich wydawców i czytelników fantastyki, jego kolejne powieści pojawiają się u nas już od roku 2003, z biegiem lat z coraz mniejszym opóźnieniem w stosunku do oryginałów (por. Miéville 2003, 2006, 2009a, 2009b, 2010, 2011a, 2014). Co istotne, Miéville jest też ważnym krytykiem i teoretykiem fenomenów fantastycznych w literaturze i kulturze, krytykiem o wyraziście marksistowskim spojrzeniu, co zresztą koresponduje z jego lewicową aktywnością polityczną⁸. Utwory autora *Miasta i miasta* charakteryzuje przy tym na tyle

⁷ Przytoczenie pełnej listy otrzymanych przez Miéville'a nagród i nominacji nie jest tu konieczne (a z pewnością naraziłoby na szwank czytelniczą cierpliwość). Niemniej, sądzę, że interesujące może okazać się czysto statystyczne ich zestawienie. W minionym dwudziestoleciu utwory Chiny Miéville'a uhonorowane zostały przez gremia przyznające nagrody: Hugo (jedna nagroda, cztery nominacje); Nebula (trzy nominacje); British Science Fiction Award (jedna nagroda, trzy nominacje); Locus (SF Award – jedna nagroda, Fantasy Award – cztery nagrody, jedna nominacja, Young Adult Award – dwie nagrody); Arthur C. Clarke Award (trzy nagrody, dwie nominacje); World Fantasy Award (jedna nagroda, trzy nominacje); British Fantasy Society (August Derleth Award przyznawana za horror – dwie nagrody; Robert Holdstock Award przyznawana za utwór *fantasy* – jedna nominacja); Philip K. Dick Award (jedna nagroda); J.W. Campbell Memorial Award (trzy nominacje); Andre Norton Award for Young Adult Science Fiction and Fantasy (jedna nagroda); Kitschies: Red Tentacle (jedna nagroda, dwie nominacje). Pełne zestawienie nagrodzonych i nominowanych utworów można znaleźć w portalu „Worlds without End” („Worlds without End” 2017b).

⁸ Aktywność polityczna pisarza nie wyczerpuje się w lewicowej eseistyce czy pracy naukowej (Miéville napisał doktorat ze związków marksizmu i prawa międzynarodowego). Jest działaczem, byłym członkiem partii trockistowskich – brytyjskiej Socialist Workers Party i amerykańskiej International Socialist Organization – oraz, obecnie, członkiem-założycielem mniej radykalnej Left Unity (współ m.in. z Kenem Loachem). W roku 2001 brał udział w wyborach powszechnych do Izby Gmin z ramienia Socialist Alliance.

silna skłonność do estetycznej prowokacji, pisarskiego eksperymentu i groteskowego gestu, że w zasadzie na potrzeby klasyfikacji jego głównie dorobku, krytyka anglosaska stworzyła odrębny termin *New Weird*.

Z popularnością w Polsce prozy sygnowanej „China Miéville” nie idzie na razię w parze specjalne zainteresowanie dyskursem krytycznym pisarza. Tymczasem na Zachodzie wyłącznie jego twórczości (także teoretycznej) poświęcono w ostatnich latach kilka tomów studiów (Rankin 2011; Edwards, Venezia, ed. 2015; Freedman 2015), a w roku 2016 na Uniwersytecie Palackiego w Olomuńcu obroniona została praca dyplomowa Elišky Fialovej, zatytułowana *The City & The City by China Miéville in the context of the genre 'New Weird'*, co wskazuje na wzrastające zainteresowanie prozą pisarza także w środowiskach akademickich Europy Środkowej.

Jako krytyk i teoretyk Miéville ma swój udział w debatach nad fenomenem *New Weird* oraz perspektywami rozwoju *fantasy*, a jego krytyczna postawa wobec epigońskiego kopiowania idiomu tolkienowskiego w *fantasy* uległa czemuś w rodzaju środowiskowej instytucjonalizacji do tego stopnia, że sam pisarz w jednym z wywiadów zadeklarował rezygnację z dalszych krytycznych wypowiedzi o autorze *Hobbita* (por. np. „Interview with China Miéville” 2007). Wraz z Markiem Bouldem jest redaktorem antologii *Red Planets: Marxism and Science Fiction*, poświęconej złożonym relacjom fantastyki naukowej i idei lewicowych w prozie i filmie SF (Bould, Miéville 2009). Wreszcie z pewnością zasługuje na wzmiankę jego teoretyczna koncepcja poświęcona mechanizmom grozy w literaturze, rozszerzająca perspektywy analiz tego zjawiska o nową kategorię „poza-samowitego” (*the uncanny*) skonstruowaną na zasadzie opozycji względem Freudowskiej niesamowitości (*das Unheimliche, the uncanny*) (Miéville 2008 lub Miéville 2011b; por. też Stachniak 2014).

Egzemplaryczny charakter prozy autora *Dworca Perdido* dla zagadnienia przemian gatunkowych ogarniających fantastykę można wykazać wychodząc od kilku różnych przesłanek. Oto kilka z nich, jeżeli nie definitywnie rozstrzygających o „gatunkowej” nie-przynależności tej prozy, to w każdym razie wystarczająco intrygujących, by rozbudzić pewne podejrzenia. Kiedy China Miéville rozpoczynał swoją pisarską działalność, jego nazwisko opatrywane było „metką” autora *fantasy*. Z czasem obok takiej kategoryzacji pojawiły się dookreślające przymiotniki *urban* (odpowiadające „miejskiej” *fantasy*) oraz *dark* („mroczna” *fantasy*); ta ostatnia szczególnie znacząca, jako że wskazuje na pokrewieństwa z dziedziną horroru. Warto jednak zwrócić uwagę także na charakter nagród środowiska fantastycznego, jakie przypadły autorowi *Bliźny* w udziale: poszczególne powieści honorowane były równocześnie nagrodami lub nominacjami w kategoriach tematycznych czy „gatunkowych” pozornie się wykluczających (SF, *fantasy*, horror). Podobnie niepewna jest charakterystyka powieści w omówieniach krytycznych:

debiutancki *King Rat* z 1998 roku to horror, który jakoby przynależy równocześnie do nurtów historii alternatywnej i steampunku; w odniesieniu do trylogii świata Bas-Lag / Nowego Crobuzon (*Dworzec Perdido*, *Bliźna*, *Żelazna Rada*) używane są określenia „Dark Fantasy”, „Science-Fantasy”, „dystopia”, „steampunk”; *Kraken* to przykład „Urban Fantasy”, „fantasy współczesnej” i... fikcji teologicznej („theological”); *Ambasadoria* to *science fiction*, podobnie *Miasto i miasto*, które jednocześnie zdradza cechy historii alternatywnej, dystopii i prozy typu „Near-Future”. To oczywiście pojedyncze przykłady zaczerpnięte z jednego, ale dość rzetelnego, źródła (por. charakterystykę twórczości Miéville’a na portalu „Worlds without End” [2017a]), są jednak znamienne.

Próba wzbogacenia istniejącego instrumentarium klasyfikacyjnego w taki sposób, by objęło prozę Miéville’a i pisarzy jemu podobnych, było powołanie do życia kategorii *New Weird* (ukucie terminu, a w każdym razie zapoczątkowanie jego obiegu w dyskursie krytycznym przypisywane jest samemu Miéville’owi). Pojęcie to w samej nazwie wskazuje na świadomie podejmowaną przez pisarzy grę z tradycjami *Weird Fiction* (alias *haute Weird*), to jest – w pewnym uproszczeniu – konwencją horroru lovecraftowskiego. Próby ścisłego definicyjnego dookreślenia tej kategorii trudno jednak uznać za w pełni jednoznaczne. *The Encyclopedia of Science Fiction* (wydanie III, online, pod red. m.in. Johna Clute’a i Petera Nichollsa) jako na wzorce poetyki *New Weird* wskazuje trylogię Nowego Crobuzon Miéville’a oraz cykl *Ambergris* Jeffa VanderMeera (VanderMeer 2008, 2010, 2011)⁹. „Rozbudowaną i brudną scenerię miejską oraz skłonność do groteski” autor hasła uznaje za „właściwości charakterystyczne, lecz niekoniecznie definicyjne” tej odmiany fantastyki, jako najtrafniejsze dla niej określenie wskazuje zaś luźną, pozbawioną cech parodii i dekonstrukcji, mieszaninę „klisz SF, *dark fantasy*, horroru” i podkreśla pewną analogię ze zjawiskami określanymi mianem *slipstream SF* (Langford 2011). W antologii *New Weird* zredagowanej przez Jeffa i Ann VanderMeerów w roku 2008 i uznawanej za wybór utworów reprezentatywnych dla nurtu, redaktorzy ujmują jego poetykę jako

odmianę miejskiej fikcji świata wtórnego [*urban, secondary-world fiction*], która znosi romantyczne wyobrażenia na temat idealnego świata tradycyjnej *fantasy*, w większości przypadków obierając realistyczne, złożone modele rzeczywistości empirycznej jako punkt wyjścia dla kreacji świata, która zawierać może kombinację zarówno elementów *science fiction*, jak i *fantasy*. (VanderMeer, VanderMeer 2008: XVI)

⁹ Jako innych twórców nurtu wymienia się K.J. [Kirsten Jane] Bishop, Steph [Stephanie] Swainston, Jeffreya Thomasa, Jaya [Joseph Edwarda] Lake’a, Briana Evensona, Jeffreya Forda, Leenę Krohn, Alistaira Rennie i in.

Subwersywny i intertekstualny charakter tej odmiany fantastyki wskazuje natomiast Robin Anne Reid: jej zdaniem *New Weird* „odwraca [subverts] klisze fantastyki, aby [fabuły – M.D.] doprowadzić raczej do konfundującego niż konsolacyjnego zakończenia” (Reid 2009: 234).

Cytowany wyżej David Langford wskazuje na analogie między *New Weird* a *slipstream*. Ten ostatni termin w pewnym uproszczeniu określa odmianę prozy niefantastycznej (gra słów: „mainstream” to literacki „główny nurt”), która flirtuje w pewnym stopniu z fantastyką, przekraczając ramy konwencji, nie przynależąc jednak do jej „gatunkowego” jądra (*genre SF*) (Clute 2011b). Analogię z inną – niszową – odmianą literatury popularnej dostrzegają też wydawcy i krytycy związani z pokrewnym fantastyce zjawiskiem *bizarro fiction*, którego idiomatyka sprowadza się mniej więcej do uzyskiwania efektu „dziwności”/niesamowitości za sprawą absurdalnych, surrealistycznych zestawień elementów rzeczywistości przedstawionej, gry kliszami, pastiszowania etc. Co ciekawe, w ujęciu Rose O’Keefe, wydawczyni utworów dla *bizarro* kanonicznych, *New Weird* mimo pewnych podobieństw charakteryzuje się wyższym walorem „literackości”: jest to „awangardowa [cutting edge] odmiana fikcji fantastycznej [speculative fiction] z ambicjami literackimi [literary slant]. To coś jak *sleepstream* z elementami niesamowitości. [...] *New Weird* ciąży ku literackiemu wysmakowaniu [literary high brow side]” (Henderson 2010).

Szybki przegląd prób uchwycenia fenomenu *New Weird* wskazuje w zasadzie na niekonkluzywność dyskusji nad jego naturą, jednakże kilka cech jego poetyki wydaje się w różnych kombinacjach powtarzać. Pierwsza z nich to przynależność raczej do formuły *fantasy* niż (*hard science fiction* z racji obecności elementów jawnie sprzecznych z racjonalistyczno-empirycznym modelem rzeczywistości przedstawionej preferowanym przez rzeczników „gatunkowej czystości” SF. Ponieważ *fantasy* oznacza tu w najprostszym ujęciu fantastykę, która nie mieści się w idiomie *science fiction*, trudno też mówić o „gatunkowej czystości” i w tym wymiarze. „Plenery” *New Weird* odpowiadają na ogół przestrzeniom rozmaicie przetworzonego nowoczesnego i ponowoczesnego miasta, poetyka reprezentowanego w nich *spatium* zbliża nurt do *urban fantasy*, horroru, dystopii, ale również formuł niefantastycznych – na przykład czarnego kryminału (prozy *noir*, prozy *hardboiled*). Nie inaczej rzecz ma się z „personologicznym” i materialnym wyposażeniem rzeczywistości przedstawionej: mnogości fantastycznych, hybrydalnych istot towarzyszy kombinowanie w obszarze motywacji zdarzeń pierwiastków naukowo-technicznych i rozmaicie definiowanej magii, w efekcie także przedmiotów o niezwyklej, hybrydalnej ontologii. Co jednak spośród wymienionych cech najważniejsze: *New Weird* nawet w spojrzeniu dość pobieżnym wydaje się formą o silnym nacechowaniu intertekstualnym (na co mimochodem zwracają uwagę wszyscy krytycy), ambicjach transgatunkowych, nurtem przynależącym do zasadniczo popularnej (więc gatunkowej w swej

istocie) odmiany literatury, lecz o cechach wskazujących na bliskie pokrewieństwa z eksperymentem dokonującym się w obszarze literatury późno- i postmodernistycznej. Ta inherentna „nadwyżka literackości” w prozie *New Weird* wydaje się kluczowa dla innej jeszcze własności pisarstwa omawianego typu: ujawniając ograniczoną autonomię poszczególnych klisz, z jakich składają się światy przedstawione czy fabuły, pozwala im udźwignąć ciężar społecznej i politycznej alegorii.

Gdyby pokusić się o zilustrowanie tej tezy na podstawie książek autora *Dworca Perdido*, należałoby dokonać skrótowej syntezy powtarzalnych cech jego twórczości. W wymiarze tematycznym motywem obsesyjnie wręcz iterowanym w powieściach Miéville’a jest miasto. Interesuje ono pisarza w wielorakich wymiarach: zarówno architektoniczno-urbanistycznym, jak i społeczno-kulturowo-politycznym. Miasta Miéville’a to z jednej strony nieprawdopodobne wręcz konstrukty przestrzenne, przy których kreacji pisarz rzadko nakłada cugle swojej wyobraźni: w samej trylogii *New Crobuzon*, oprócz metropolii tytułowej, będącej gigantycznym konglomeratem dystopijno-steampunkowych kompleksów przemysłowych, labiryntów średniowiecznych i wiktoriańskich uliczek, obskurnych *banlieues*, faweli czy dzielnic powstałych z wydziałin organicznych, znajdziemy miasta podwodne, miasta-tratwy złożone z setek wszelkiego sortu wehikulów pływających połączonych w jeden superorganizm miejski, miasto-pociąg (a przy tym „lokomotywę rewolucji”), ruchome miasto wyrzeźbione w skorupie gigantycznego żółwia i jeszcze kilka podobnych konceptów. Dodać należy, że szaleństwu wyobraźni towarzyszy we wcześniejszych książkach autora *Blizny* nieopohamowana skłonność do niezwykle rozwiniętych deskrypcji przestrzeni przedstawionej, co należy do dystynktywnych cech poetyki choćby wzmiankowanej trylogii.

Miasta Miéville’a – z drugiej strony – to także bardzo rozwinięte organizmy społeczno-polityczne. Jego powieści nader często zawierają panoramiczne ujęcia wysoce zróżnicowanych ekonomicznie i kulturowo społeczności, są zresztą nieodmiennie portretowane jako polis, miasta-państwa (nawet wówczas, gdy „portretowaną” metropolią jest z pozoru współczesny Londyn). Pisarz wyposaża je we własne struktury władzy: scentralizowanej (na ogół hegemonicznej, choć skrywanej pod pozorami demokracji) i tej rozproszonej w postaci foucaultowskich dyskursów obyczajowości, polityki, religii, nauki, w systemy ekonomiczne o zróżnicowanych obiegach (łącznie z czarnorynkowymi), w idiomatykę wymyślnych wzorców kulturowych, wzajemnie ze sobą skonfliktowanych bądź współlistniejących w różnych odmianach symbiozy, dialektycznego upodobnienia, formach hybrydalnych bądź w konflikcie. Ujmując rzecz w skrócie: fantastyczne miasta Miéville’a przy pozorach „egzomimetyzmu” w niepokojący sposób przypominają wielkie

metropolie współczesności i nie trzeba wielkich wysiłków interpretacyjnych, by dostrzec w nich figuralny wyraz ponowoczesnych, lewicowych diagnoz społecznych.

Po trzecie wreszcie – metaforyczność miasta w omawianej prozie osiągnięta zostaje, w dwóch przynajmniej przypadkach (*Miasto i miasto*, *Kraken*), za sprawą specyficznie konstruowanych jego ontologii. Londyn w drugiej z powieści oraz „bliźniaczy”, „wschodnioeuropejski” kompleks Beszel/Ul Qoma w pierwszej z wymienionych, za sprawą zabiegów kreujących równoczesne istnienie dwóch spacjalno-politycznych organizmów w jednej przestrzeni, zyskują moc metaforyczną przekraczającą ograniczone ambicje ilustracji przemian historyczno-społecznych, stając się (to jedna z możliwości) figuratywnymi narzędziami zbiorowej, kulturowej psychoanalizy.

Drugą z zasadniczych cech obrazowania obecnych w całej twórczości autora *Bliźni* jest skłonność do wypełniania fantastycznych światów tworamii hybrydalnymi. Imię ich legion, hybrydyczność charakteryzuje tu bowiem całe „instrumentarium” uniwersów przedstawionych (przestrzenie, prawa „natury”, przedmioty), na specjalną uwagę zasługują jednak postaci hybrydy (w tradycyjnych kategoriach Jenningsowskich: twory groteskowe [por. Jennings 2006]). Obok kobiet o skarabeuszach zamiast głów (trylogia Bas-Lag/Nowe Crobuzon), najsilniejszy wyraz ta tendencja obrazowania odnajduje w postaciach „przetworzonych” (tamże) oraz „aniołów pamięci” (w *Krakenie*). Ci pierwsi to przedstawiciele ludzkich i antropoidalnych ras poddani „taumaturgicznej” (magiczno-technologicznej) przemianie w absurdalne i dość przypadkowe hybrydy obcych elementów biologicznych i technicznych (technologia zaś zapożyczona jest na ogół z wieku pary i elektryczności). Te drugie to swoiste ucieleśnienia pamięci kulturowej, strażnicy londyńskich muzeów, strzegący ich przed zagładą niepamięci; formy przyjmują istic groteskowe, będąc animowanymi na kształt ludzki lub zwierzęcy konglomeratami przypadkowych eksponatów.

Igranie przez pisarza postaciami-hybrydami nosi przy tym znamiona metaforyki równie czytelnej, jak ta nadbudowana nad figurą miasta-metropolis. „Przetworzenie” jest elementem biopolitycznego terroru, dokonywane jest na „przestępcach” za karę, także za wykroczenia o charakterze buntu politycznego, a określa je dążność do okrutnej dysfunkcjonalizacji ciała poddawanej mu ofiary. „Przetworzeni” stanowią przy tym klasę niedotykalnych wyrzutków – z okaleczeniem idzie w parze całkowita prawie marginalizacja ekonomiczna i społeczna. W tym przypadku figura groteskowa ucieleśnia grozę dystopijnych społeczeństw rządzonych nie tylko za pomocą fizycznej przemocy, ale także za sprawą niewidzialnych reguł dyskursu wykluczenia. „Anioły pamięci” stanowią tymczasem jawną aluzję do myśli Waltera Benjamina – tak za sprawą funkcji „obróconych wstecz” strażników przeszłości, jak i przypadkowej i niepełnej, niczym

struktura benjaminowskiego pasażu, formy, w jakiej się ucieleśniają. Zresztą potencjał metaforyczny postaci groteskowych w prozie autora *Ambasadorii* przekracza podane tu przykłady. Do ważniejszych idei w ten sposób ucieleśnianych należy wartość tolerancji (społecznej, obyczajowej, kulturowej), którą obrazują epizody przełamania uprzedzeń podczas toczonych ramię w ramię przez ludzi i „przetworzonych” rewolucji (*Żelazna Rada*), czy miłosnych zbliżeń pomiędzy ludzkim mężczyzną i kobietą-skarabeuszem (*Dworzec Perdido*) bądź zwyczajnym młodzieńcem i „przetworzoną” kobietą, której dolne partie ciała zamieniono w gąsienice i napędzający je kocioł parowy (*Blizna*). Wielowarstwowość tych „posthumanistycznych” metafor objawia się i w tym, że choćby wzmiankowane fragmenty (a jest to naprawdę skromny wybór) czytane mogą być zarówno w duchu zniesienia fobii rasistowskich lub dotyczących orientacji seksualnej, ale także jako apoteozy nomadycznego wymiaru podmiotowości (jak losy jednej z głównych bohaterek *Dworca Perdido*, „skarabeuszki” żyjącej pośród ludzi, czy „przetworzonego” w twór morski inżyniera z *Blizny*).

W wymiarze metafory zresztą powieści Chiny Miéville’a dosłownie kipią od idei charakterystycznych dla współczesnego dyskursu lewicowego. Obok zasygnalizowanych wcześniej wątków foucaultowskich i „rossi-braidotiańskich” znajdziemy tu także problemy tożsamości hybrydowej à la Homi Bhabha (trylogia *New Crobużon*), relacji kolonialnych (tamże), kryzysu wielkich narracji i proliferacji zastępujących je małych, „cząstkowych” lub lokalnych opowieści metafizycznych (*Kraken*), różnicy kulturowej (w dowolnej z wymienionych powieści) (por. też Edwards, Venezia 2015: 8-9). Kafkowskie *Miasto i miasto* może być czytane bądź jako alegoryczny traktat o kulturowym wymiarze Nieświadomego, bądź jako metafora ponowoczesnego świata pozbawionego pamięci i historii¹⁰. *Space opera Ambasadoria* to – w sposób zupełnie jawny – dyskusja nad relacją języka i prawdy, znaku i odniesienia, świata i jego reprezentacji.

Tradycyjny bagaż marksistowski dostrzegalny jest natomiast w prozie Miéville’a nader często w sposobie kreacji bohatera (na ogół zbiorowego, przy czym zbiorowości te rekrutują się głównie ze środowisk ogniskujących na sobie zainteresowania lewicy: biedota miejska, wszelkiej barwy wykluczeni, robotnicy, artyści, intelektualiści), w skłonności do kreowania obrazów kryzysowych/rewolucyjnych zmian w biegu dziejów, a także w swoistej skłonności do aplikowania w schematy zdarzeniowe mechanizmów dialektyki heglowskiej. Ten Miéville’owski heglizm przybiera zresztą łagodne, melancholijne i humanistycznie umiarkowane kształty, jak w powtarzającym się motywie społecznego buntu, który skazany jest nieuchronnie na

¹⁰ Za te sugestie interpretacyjne dziękuję prof. Mariuszowi Krasce i pozostałym uczestnikom dyskusji poświęconej powieści, która miała miejsce podczas zebrania Studenckiego Koła Naukowego Teoretyków Literatury UG, szczególnie Kolegom Konradowi Nogalskiemu i Piotrowi Borkowiczowi.

niepowodzenie, ale zawsze pozostawia po sobie pamięciowy ślad, mit, zapoczątkowujący wątpliwość i niepewność, ale jednak zmianę, ewolucyjną drogę ku jakiemś lepszemu jutru. Hegemoniczne reżimy w tej prozie po krwawym stłumieniu społecznych buntów przybierają postać nieco łagodniejszą, są nieśmiałą namiastką heglowskiej syntezy racji.

*

Fredric Jameson, myśliciel marksistowski, zarazem także krytyk fantastyki i apologeta myślenia utopijnego, w swoich *Archeologiach przyszłości* określa utopię jako „dokonywane za pośrednictwem reprezentacji rozważania o radykalnej różnicy, radykalnej inności i systemowej naturze całokształtu społeczeństwa” (Jameson 2005: XII). „Idea utopijna [...] podtrzymuje przy życiu możliwość istnienia świata pod względem właściwości całkowicie odmiennego od aktualnego i przyjmuje formę zaciętej negacji [...]” – czytamy w jego starszym eseju (Jameson 1971: 110-111; cyt. za Fitting 1998: 8). W kontekście tego zrozumiemy jest sąd, iż „O ile SF jest ekstrapolacją wszelkich ograniczeń, którymi wymiotuje sama historia [...]”, o tyle „fantasy [...] jest apoteozą ludzkiej mocy twórczej i idealizowanej wolności jedynie dzięki zignorowaniu tychże materialnych i historycznych ograniczeń” (Jameson 2005: 66). Jameson zatem – wyraziście postrzegający polityczny potencjał literatury fantastycznej – wpisuje się tutaj w tradycję myślenia w kategoriach dysjunktywnych o SF i *fantasy*, podobnie jak Darko Suvin (i Stanisław Lem, od którego rozpocząłem niniejsze rozważania), odmawiając tej ostatniej prawa do reprezentacji problematyki społecznie istotnej.

Tym tradycyjnym ujęciem, zarówno autodefinicyjne wypowiedzi pisarzy nurtu *New Weird* (łązonego w końcu częściej z *fantasy* niż z *science fiction*), jak tematyczno-poetologiczne właściwości ich prozy, zdają się zadawać kłopot. Steph Swainston, jedna z czołowych pisarek nurtu, w internetowej dyskusji na temat fenomenu zwróciła uwagę na „świecki i politycznie uwrażliwiony” jego charakter (por. Davies 2010: 6; por. też archiwa wzmiankowanej dyskusji z 2003 roku, gdzie znaleźć można odnośne fragmenty w pełnym kontekście: Cramer 2007). Sam Miéville określa tę odmianę fantastyki jako „post-Seattle fiction”¹¹, prozę „zakorzenioną w realnej historii i polityce światowej” oraz „wyrosłą z degradacji Neoliberalizmu” (por. Davies 2010: 7). Rozpoznaniem tym wtóruje krytyka towarzysząca: „Jeżeli kapitalizm jest fantazją – pisze Tony

¹¹ Nazwa Seattle symbolizuje w tym kontekście antyglobalistyczny protest podczas szczytu WTO w Seattle w 1999 roku, podczas którego doszło do gwałtownych starć protestujących z policją. „Bitwa o Seattle” jest jednym z symboli formowania się ruchu alterglobalistycznego.

Venezia – gatunki fantastyczne, takie jak płodne hybrydy *New Weird*, są potencjalnymi formami symbolicznymi metaforycznego komentarza społecznego, na który nie pozwalają ograniczenia zwykłej fikcji realistycznej” (Venezia 2010).

Ten metaforyczny i subwersywny (*resp.* polityczny, zaangażowany, rewolucyjny) zarazem potencjał proza typu *New Weird* zdaje się w dużej mierze zawdzięczać nie wyłącznie specyfice dobieranych motywów czy realizowanych tematów, ale także swoistej antysystemowości genologicznej. Mam tu na myśli świadome mieszanie konwencjonalnych porządków wypowiedzi, które w swej uformowanej postaci stały się medium „logiki kulturowej późnego kapitalizmu”, by ująć to po Jamesonowsku. Hybrydalność jest nie tylko właściwością groteskowych istot zaludniających światy nowszej fantastyki. Jest także ogólniejszą właściwością struktur narracyjnych (oczywistą choćby w omówionej twórczości Miéville’a). Hybrydyzacja spetryfikowanych form literackich – którą można tu interpretować w kategoriach dekonstrukcyjnej gry między tym samym i innym – staje się w tej sytuacji narzędziem myślenia w kategoriach utopii Jamesowskiej. Zjawisko fantastyki postgatunkowej [*post-genre fantastic*] czy też „ulatniania się [*evaporating*] gatunków” – jak nazywa podobne tendencje Gary K. Wolfe (Wolfe 2011) – zdaje się być mutacją bogatą nie tylko w potencjał metaforyzacyjny, ale i w rodzaj dyskursywnej energii sprawczej, pobudzającej do myślenia w duchu, powiedzmy, teorii krytycznej. Dystopie Chiny Miéville’a ucieleśniają myślenie utopijne (w sposób, który w cytowanej już książce ujmuje Mariusz Leś [Leś 2008: 15]) i w tym sensie mogą być określane mianem reprezentatywnych dla fantastyki socjologicznej.

Jeżeli zatem nawet prawdą jest anty- czy też egzomimetyczny charakter tradycyjnej *fantasy* i jej form współczesniejszych (jeżeli za taką przyjąć, historyczne już i być może zamknięte, zjawisko *New Weird*), to zarzut antyheroicznego eskapizmu, jaki „nienaukowym” odmianom fantastyki stawiali Lem, Suvin, Jameson i legion innych krytyków, należy w obliczu nowych fenomenów *fantasy* (?) oddalić.

SUMMARY

**Remarks Concerning Subversive Potential of Contemporary Speculative Fiction. “Red”
Miéville and the *New Weird***

The paper is a critical essay concerning literary work of British speculative fiction writer, China Miéville, its relationships with cultural phenomenon of the New Weird, and its left-wing political and subversive potential.

KEYWORDS

Speculative fiction, popular literature, New Weird, Marxism, New Left, China Miéville

BIBLIOGRAPHY

- Balbus Stanisław. 1999. „Zagląda gatunków”. *Teksty Drugie* 59 (6): 25-39.
- Ballard James Graham [J.G. Ballard]. 1983. *Ogród czasu*. Jęczyk Lech, Uhrynowska-Hanasz Zofia, tłum. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bould Mark, Miéville China, ed. 2009. *Red Planets: Marxism and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Brooke-Rose Christine. 1981. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge University Press.
- Caillois Roger. 1967. Od baśni do „science fiction”. Lisowski Jerzy, tłum. W: Żurowski Maciej, wyb. *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, 31-65. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Clute John. 2011a. *Pardon This Intrusion: Fantastika in the World Storm*. Harold Wood: Becon Publications.
- Clute John [JC]. 2011b. Slipstream SF. W: Clute John, Langford David, Nicholls Peter, Sleight Graham, ed. *SFE. The Encyclopedia of Science Fiction*. Online: http://sf-encyclopedia.com/entry/slipstream_sf. Data dostępu 24.04.2017.
- Clute John, Langford David. [JC/DRL]. 2011. Fantastika. W: Clute John, Langford David, Nicholls Peter, Sleight Graham, ed. *SFE. The Encyclopedia of Science Fiction*. Online: <http://sf-encyclopedia.com/entry/fantastika>. Data dostępu 21.04.2017.
- Cramer Kathryn. 2007. *The New Weird Archives*. Online: http://www.kathryncramer.com/kathryn_cramer/2007/07/the-new-weird-a.html. Data dostępu 25.04.2017.
- Davies Alice. 2010. „New Weird 101”. *SFRA Review. A Publication of the Science Fiction Research Association* (291): 6-9.
- Edwards Caroline, Venezia Tony, ed. 2015. *China Miéville. Critical Essays*. Canterbury: Gylphi Limited.
- Edwards Caroline, Venezia Tony. 2015. *UnIntroduction. China Miéville's Weird Universe*, 1-38. W: Edwards Caroline, Venezia Tony, ed. *China Miéville. Critical Essays*. Canterbury: Gylphi Limited.
- Fitting Peter. 1998. „The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson”. *Utopian Studies* 9 (2): 8-17.

- Online: https://www.jstor.org/stable/20719758?seq=1#page_scan_tab_contents. Data dostępu 25.04.2017.
- Freedman Carl. 2015. *Art and Idea in the Novels of China Miéville*. Canterbury: Glyphi Limited.
- Henderson Randy. 2010. „Bizarro Fiction 101: Not Just Weird for Weird’s Sake” [Interview with Rose O’Keefe]. *Fantasy Magazine*. Online: <http://www.fantasy-magazine.com/non-fiction/bizarro-fiction-101-not-just-weird-for-weirds-sake/>. Data dostępu 24.04.2017.
- „Interview with China Mieville”. 2007. Online: <http://www.sffworld.com/2007/02/interview-with-china-mieville/>. Data dostępu 23.04.2017.
- Jameson Fredric. 1971. *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton University Press.
- Jameson Fredric. 2005. *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London-New York: Verso (New Left Books).
- Jennings Lee Byron. 2006. Termin „groteska”. Fedewicz Maria Bożenna, tłum., 31-71. W: Głowiński Michał, red. *Groteska*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Langford David [DRL]. 2011. *New Weird*. W: Clute John, Langford David, Nicholls Peter, Sleight Graham, ed. *SFE. The Encyclopedia of Science Fiction*. Online: http://sf-encyclopedia.com/entry/new_weird. Data dostępu 24.04.2017.
- Lem Stanisław. 1988. *Literatura i poznanie*. W: *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. T. 2., 94-182. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem Stanisław. 2010. *Science fiction*. W: *Wejście na orbitę. Okamgnienie*, 11-49. Warszawa: Agora (Biblioteka „Gazety Wyborczej”).
- Lem Stanisław, Bereś Stanisław. 2002. *Tako rzecz... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem Stanisław, Fiałkowski Tomasz. 2000. *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem Stanisław, Swirski Peter. 2016. *Świat według Lema. O literaturze, filozofii i nauce. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Peter Swirski*. Powolny Paweł, Wojtunik-Ricketts Małgorzata, tłum. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych.
- Leś Mariusz Marek. 2008. *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

- Miéville China. 2003. Dworzec Perdido. [*Perdido Street Station*, 2000]. Szymański Maciej, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2006. Blizna. [*The Scar*, 2002]. Bieroń Tomasz, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2008. „M.R. James and the Quantum Vampire”. *Collapse. Philosophical Research and Development*. Vol. IV: Concept Horror. Mackay Robin, ed. Fallmouth: Urbanomic. Online: <https://www.urbanomic.com/book/collapse-4/>. Data dostępu 23.04.2017.
- Miéville China. 2009a. LonNiedyn. [*Un Lun Dun*, 2007]. Komerski Grzegorz, tłum. Warszawa: Mag.
- Miéville China. 2009b. Żelazna Rada. [*Iron Council*, 2004]. Bieroń Tomasz, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2010. Miasto i miasto. [*The City & the City*, 2009]. Jakuszczycki Michał, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2011a. Kraken. [*Kraken*, 2010]. Chodorowska Krystyna, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2011b. „M.R. James and the Quantum Vampire”. *Weird Fiction Review* 29. Online: <http://weirdfictionreview.com/2011/11/m-r-james-and-the-quantum-vampire-by-china-mieville/>. Data dostępu 23.04.2017.
- Miéville China. 2013. Ambasadoria. [*Embassytown*, 2011]. Chodorowska Krystyna, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2014. Toromorze. [*Railsea*, 2012]. Chodorowska Krystyna, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Nicholls Peter, Langford David [PN/DRL]. 2011. Speculative fiction. W: Clute John, Langford David, Nicholls Peter, Sleight Graham, ed. *SFE. The Encyclopedia of Science Fiction*. Online: http://sf-encyclopedia.com/entry/speculative_fiction. Data dostępu 21.04.2017.
- Rankin Sandra K. 2011. China Miéville and the Misbegot: Monsters, Magic, and Marxism. Fayetteville: University of Arkansas.
- Reid Robin Anne. 2009. *Women in Science Fiction and Fantasy: Overviews*. Santa Barbara: Greenwood Press.
- Rose Mark. 1976. *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. Englewoods Cliffs: Prentice-Hall.

- Royal Society of Literature. 2017. „Current RSL Fellows”. Online:
<https://rsliterature.org/fellows/current-fellows/>. Data dostępu 22.04.2017.
- Sendyka Roma. 2006. W stronę kulturowej teorii gatunku, 249-283. W: Markowski Michał Paweł, Nycz Ryszard, red. Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy. Kraków: Universitas.
- Smuszkiewicz Antoni. 1992. Fantastyka, 281-287. W: Brodzka Alina i in., red. Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław: Ossolineum.
- Stachniak Alexander. 2014. „Progressing from Definition to Heuristic: The Uncanny and the Abcanny”. Berfrois. Literature. Ideas. Tea. 2014 January 21. Online:
<http://www.berfrois.com/2014/01/the-uncanny-and-the-abcanny-alexander-stachniak/>.
Data dostępu 23.04.2017.
- Suin Darko. 1977. Pour une poétique de la science-fiction. Montreal: Les Presses de l'Université du Quebec.
- Suin Darko. 1979. Metamorphoses of science fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven: Yale University Press.
- Suin Darko. 1989. Poetyka science fiction. Barbara Okólska, tłum, 303-312. W: Handke Ryszard, Jęczynek Lech, Okólska Barbara, wyb. Spór o SF. Wydawnictwo Poznańskie.
- Trębicki Grzegorz. 2007. Fantasy – ewolucja gatunku. Kraków: Universitas.
- Trębicki Grzegorz. 2014. Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit. Kraków: Wydawnictwo Libron.
- VanderMeer Ann, VanderMeer Jeff. 2008. New Weird. San Francisco: Tachyon Publications.
- VanderMeer Jeff. 2008. Miasto szaleńców i świętych. [*City of Saints and Madmen*, 2001]. Pers Joanna, Kozłowski Konrad, tłum. Stawiguda: Wydawnictwo Solaris.
- VanderMeer Jeff. 2010. Shriek: Posłowie. [*Shriek: An Afterword*, 2006]. Waliś Robert, tłum. Warszawa: Mag.
- VanderMeer Jeff. 2011. Finch. [*Finch*, 2009]. Waliś Robert, tłum. Warszawa: Mag.
- Venezia Tony. 2010. „Weird Fiction: Dandelion meets China Miéville”. Dandelion. Postgraduate Journal and Research Network 1 (1). Online:
<http://dandelionjournal.org/index.php/dandelion/article/view/10/5>. Data dostępu 25.04.2017.

Wolfe Gary K. 2011. *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Middletown: Wesleyan University Press.

„Worlds without End”. 2017a. Online: <https://www.worldswithoutend.com/author.asp?ID=61>.
Data dostępu 23.04.2017.

„Worlds without End”. 2017b. Online:
<https://www.worldswithoutend.com/searchwwe.asp?st=China+Mi%C3%A9ville&t=1&at=All&gid=0&cys=0&ye=9999>. Data dostępu 23.04.2017.

Zgorzelski Andrzej. 1980. *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Zgorzelski Andrzej. 2004. *Born of the Fantastic*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

WIDMA DERRIDY – NIE-UMARLI W *CMĘTARZU ZWIEŻAŁ* STEPHENA KINGA

KATARZYNA SZALEWSKA

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

Zjawiskiem [...], które od początku do końca zasługuje na miano »podstawowego wyobrażenia współczesnej kultury masowej«, jest [...] fantazmat powrotu żywego trupa: wyobrażenie osobnika, który nie chce pozostać zmarłym i ciągle powraca, stanowiąc groźbę dla żywych» (Žižek 2003: 42) – pisze Slavoj Žižek w *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*. Jakkolwiek dyskusyjna może być intronizacja jednego wyobrażenia jako nadrzędnego dla uniwersum współczesnej kultury masowej, trzeba uznać, że figura powrotu (nie)umarłych stanowi jeden z najbardziej symptomatycznych wyobrażeń, reprodukowanych zarówno w literaturze tak zwanej wysokiej (*vide* estetyka romantyczna), jak i tej popularnej. Mnogość

interpretacji tego multiplikowanego obrazu wskazuje na jego szczególny status jako przydatnego „narzędzia diagnostycznego” w badaniu imaginarium nowoczesności. Żywy trup jako nośnik niewypowiedzianej traumy tkwiącej w (nie)świadomości zbiorowej, jako figuracja społecznego wykluczenia lub konkretyzacja lęków przed biopolityką ponowoczesnego państwa (zob. np. Nowicki 2013; Marcela 2014) – to tylko niektóre z licznych eksplikacji fenomenu literackich i filmowych przedstawień żywego trupa. W każdej z tych, ledwie tu zasygnalizowanych, interpretacji pobrzmiewa założenie, że kultura popularna reprodukuje lęki, fascynacje, idee, pragnienia właściwe dla kultury, w ramach której funkcjonuje. Do tego oczywistego dziś już stwierdzenia dodać należy zdolność literatury popularnej do eksplikowania – rzecz by można – „intelektualnych trendów”, które stanowią wyraz potrzeb odpowiedzi na pytania frapujące dla danej współczesności. Literaturę popularną więc, podobnie jak i akademickie „zwroty” w obrębie badawczych zainteresowań – *toutes proportions gardées* – można widzieć jako swoisty papierek lakmusowy przydatny do diagnozowania „przeklętych problemów” nowoczesności.

A do tych z pewnością należy problem śmiertelności, (nie)obecności zmarłych i form ich „widmowej” egzystencji wśród żywych. Problem to odwieczny, lecz w swych nowoczesnych interpretacjach wyposażony został w psychoanalityczne i dekonstrukcyjne sensy, czego przejawem jest duża popularność koncepcji krypty, inkorporacji czy derridiańskiego widma w refleksjach nad tekstami kultury podejmującymi tematykę powrotu zmarłych. Powieścią, która okazuje się szczególnie podatna na takie de-konstruujące odczytania, jest napisany w 1983 roku *Cmentarz zwięzłat* (*Pet Sematary*). Książka ta doczekała się wielu konkurencyjnych odczytań. Niektórzy krytycy, jak na przykład Marta Miquel-Baldello, widzą w niej nowoczesną wersję mitu Frankensteinia (zob. Miquel-Bardello 2013). Co ciekawe, sam King wskazuje powieść Mary Shelley – obok *Doktora Jekylla i pana Hyde’a* Roberta Louisa Stevensona oraz *Draculi* Brama Stokera – jako jedno ze źródeł współczesnej estetyki grozy.

W *Danse macabre* King pisze: „Jednakże ta trójka to coś szczególnego. Owe trzy powieści tworzą fundament ogromnego wieżowca książek i filmów – dwudziestowiecznych historii gotyckich, znanych pod nazwą »współczesnych opowieści grozy«. Co więcej, w sercu każdej z tych powieści mieszka (czy raczej rozpiera się) potwór, który zdołał dołączyć do czegoś, co Burt Hatlen nazywa zbiorowiskiem mitów – powiększyć ocean koncepcji literackich obmywający nas wszystkich, nawet tych, którzy nie czytają książek ani nie chodzą do kina. Niczym idealne rozdanie tarota, przedstawiające samą istotę zła, możemy ułożyć na stole ich karty: Wampira, Wilkołaka i Bezimienną Istotę. Z układu tego została wyłączona jeszcze jedna wspaniała powieść grozy, »W kleszczach lęku« Henry’ego Jamesa, choć dopełniłaby ona zbiór najlepiej znaną mityczną postacią literatury grozy – Duchem” (King [2005]: 82). Duch nie znajduje miejsca

w triadzie Kinga ze względu na, jak pisze autor, rozległość tematu i mniejsze od Shelley, Stevensona i Stokera oddziaływanie Jamesa na kulturę popularną. Wampir, Wilkołak i Bezimienna Istota pozostają trójcą bohaterów-mitów zapładniających niezliczone realizacje literackie i filmowe, w tym także *Cmentarz żywych*.

Odczytanie powieści jako nowoczesnej realizacji mitu Frankensteina ma oczywiście podbudowanie w kreacji głównego bohatera powieści – Louisa Creeda, lekarza i racjonalisty, który – motywowany desperacją – przywraca do życia zmarłych, kolejno kota, syna i żonę. Problem przekraczania granic między życiem i śmiercią, łamania tabu, a także swoistej pychy bohatera, który wierzy we własną moc zapanowania nad tym, co wskrzeszone, wreszcie mroczne sceny cmentarne z rozkopywaniem grobu – wszystko to przywodzi na myśl fabułę książki Shelley. Jednak motywacją dla zgubnego w skutkach działania Creeda jest nie oświeceniowa wiara w naukę, lecz odwrotnie – odejście od niej w stronę mitu, legendy, rytuału, poddanie się irracjonalizmowi spod znaku ducha Wendigo stanowiącemu jedyną odpowiedź na tragedię, wobec której rozum pozostaje bezsilny. Jest jednak *Cmentarz żywych* opowieścią o przekraczaniu granic w takim sensie, w jakim widzi to Žižek, interpretując książkę Kinga – „definitywne upowieściowienie »powrotu żywych trupów«” (Žižek 2003) – jako odwróconą wersję *Antygony*, a postać Creeda jako nowoczesnego Fausta (Žižek 2003). Louis, odwrotnie niż bohaterka Sofoklesa, narusza zasady pochówku – swoista *hybris* prowadzi go do zakłócenia snu wiecznego (odpoczynku/zbawienia) zmarłego syna i spowodowania jego powrotu w roli morderczego nie-umarłego (użyteczna okazuje się bowiem w kontekście tej postaci kategoria *undeadness*¹, wskazująca na zmacony status bohaterów powieści). Creed przekracza granicę między żywymi a umarłymi, doprowadzając do naruszenia rytuału, czego zapowiedzią jest już scena pogrzebu syna.

W trakcie ceremonii pożegnania Gage’a dochodzi bowiem do kłótni Creeda z nie lubianym teściem. Jej konsekwencją jest bójka między bohaterami, podczas której:

Trumna nie otwarła się, rozsypując żalodne, poszarpane szczątki Gage’a na podłogę, tak aby wszyscy mogli je zobaczyć, lecz Louis mętnie zdawał sobie sprawę, iż stało się tak tylko dlatego, że upadła na dno zamiast na bok. Równie dobrze mogła się wywrócić. Mimo to, w owym ułamku sekundy, zanim wieko znów opadło, ujrzał przebłysk szarości – garniturek, który kupili, by zakopać go w ziemi wraz z ciałem Gage’a – i skrawek różu, dłoń Gage’a. (King 2017a: 234-235)

¹ „Współcześnie poruszamy się w świecie obumarłych idei, które – niczym zombi – budzą się do życia, nie zyskując w ten sposób nieśmiertelności, lecz raczej osiągając stan bycia nieumarłym (*undeadness*), kolejne życie po śmierci. Żyjemy w czasach kontynuacji, w których rozstania stały się niemożliwe. Nic nie kończy się już bezpowrotnie, natomiast idea nieodwracalnej śmierci, radykalnego zakończenia i odcięcia została pogrzebana. W związku z tym to, co odchodzi, jest jak gdyby skazane na swój powrót, by wieść osobliwy, nieumarły żywot tego, co widmowe” (Marzec 2015: 35).

Niedopełnienie rytuału przejścia do świata zmarłych w niezliczonych fabułach i wierzeniach ludowych prowadzi do uniemożliwienia odejścia zmarłego, a w konsekwencji – do jego powrotu w formie nie-umarłego. Jacques Lacan wskazuje, że fabuła *Antygony*, podobnie jak *Hamleta*, wiąże się z zakłóceniem rytuału pogrzebowego, a „żywe trupy” (jak duch ojca Hamleta) powracają, by wyrównać symboliczne rachunki². „Jak pisze odwołujący się do Lacana, Slavoj Žižek, powrót zmarłych stanowi więc materializację pewnego symbolicznego długu, który zobowiązuje jeszcze poza terminem fizycznego wygaśnięcia. Powiada dalej Žižek, że zmarli wracają w postaci żywych trupów, nie mogąc »znaleźć« odpowiedniego dla siebie miejsca w tekstach tradycji. Typowymi przykładami powrotu zmarłych w XX wieku są oczywiście dwa wielkie wydarzenia traumatyczne – holocaust i gulag. Cienie ich ofiar będą nieprzerwanie nas ścigać jako »żywe trupy«, dopóki nie doczekają się od nas godziwego pochówku, dopóki trauma ich śmierci stanowi integralną część naszej pamięci historycznej. Ale trzeba też pamiętać, jak wskazuje interpretator Lacana i kultury popularnej, że »powrót żywego trupa« to odwrócenie porządku właściwego rytu pogrzebowego” (Kowalczyk 2006).

Tak dzieje się w powieści Kinga, w której dość makabryczna scena pogrzebowa stanie się fabularną antycypacją znacznie bardziej krwawych odsłon z udziałem „żywych trupów”. Otwarcie trumny w trakcie ceremonii znajdzie swoje dopełnienie w cmentarnej scenie podważania wieka trumny Gage’a przez zdesperowanego ojca. Oczywiście przywołane rozwiązania fabularne stanowią wygodne narzędzie wprowadzania grozy, jednak w tym nie wyczerpuje się ich rola. I jeśli *Cmentarz zwięźat* odwołuje się do swych dziewiętnastowiecznych poprzedników, o których wspomina King w *Danse macabre*, to bardziej niż motyw Bezimiennej Istoty, realizuje on fabułę typową dla wprowadzenia Ducha i motywu nawiedzenia.

Jak pisze Colin Davis, „Opowieści o zjawiskach nadprzyrodzonych dosyć wiernie reprodukcją wzorzec »niezakończonych spraw«, stosunków pomiędzy żywymi i zmarłymi. Umarli powracają dlatego, że rytuały pogrzebowe, uroczystości i żałoba nie zostały właściwie dopełnione (*Głęboko, prawdziwie, do szaleństwa*), albo dlatego, że są przeklęci i muszą zostać egzorcyzmowani (*Buffy: postrach wampirów*), bądź dlatego, że podobnie jak duch ojca Hamleta, znają tajemnicę domagającą się ujawnienia, błąd do naprawienia, niesprawiedliwość do upublicznienia czy też przestępce, którego należy zatrzymać (*Duch*)” (Davis 2013: 23). Davis, wskazując na fabularne motywacje pojawiania się umarłych w świecie żywych, posługuje się także przykładami znanymi z kultury popularnej, w której najczęściej nawiedzenie oznacza konieczność rozwiązania

² Žižek rozważa tę rzecz następująco: „Dlaczego umarli wracają? Odpowiedź, jaką proponuje Lacan, brzmi tak samo jak ta, którą podsuwa kultura popularna: »ponieważ nie zostali należycie pogrzebani«, to znaczy ponieważ w związku z ich pochówkiem doszło do jakichś uchybień. Powrót umarłych jest znakiem zakłócenia symbolicznego rytu, procesu symbolizowania; umarli powracają w roli poborców niespłaconego symbolicznego długu” (Žižek 2003: 42).

niezakończonych za życia sprawy. King odchodzi od tego stopizowanego ujęcia, powodem powrotu umarłych czyniąc jedynie wolę i pychę, jak interpretuje to Žižek, żywych, którzy egoistycznie potrzebują umarłych. Nawet jednak w takiej konfiguracji między dwoma światami, rozdzielonymi nieprzekraczalną dla Sofoklesa granicą, następuje swoista ekonomia wymiany.

„Powieść Stephen Kinga oświetla pojęcie ekonomii psychicznej, do której odnosi się Derrida. W *Cmentarzu zwierząt* Creedowie składają [...] zobowiązanie, zaciągając pożyczkę. Ale kredyt ten wymaga zabezpieczenia – tego, które jest przekazywane jako gwarancja wykonania umowy lub spłaty długu i podlega przepadkowi w przypadku nieuiszczenia zapłaty. Ta idea wydaje się czytelna w nazwaniu w powieści Kinga syna bohatera imieniem Gage, jako że syn ten jest właśnie hipoteką (ang. *mortgage*), dosłownie »martwym poręczeniem« – paradoksalnie powraca on z grobu, by wypełnić kontrakt” (Jodey Castricano 2001: 70) – pisze Carla Jodey Castricano, odczytując powieść Kinga w duchu derridiańskiej teorii widma. Proponuje ona pojęcie kryptomimesis (derywując je od kryptonimii Abrahama i Torok – zob. Abraham, Torok 1986) na określenie dyskursu, który opiera się na logice nawiedzenia, żaloby i powrotu żywych trupów. Fikcja kryptomimetyczna zasadza się, według Castricano, na przyciąganiu i repulsji, przewyżczeniu binarnej logiki, jednoczeniu przeciwieństw, jakie zawsze zakłada wyjście poza ontologię żywych (Jodey Castricano 2001: 32). Jak stwierdza, kryptomimesis to pisanie, które opiera się nie tylko na komunikacji, ale również na partycypacji (Jodey Castricano 2001: 53), rozumianej jako pisanie wespół z duchami, współdzielenie głosów.

W kryptomimetycznej fabule między żywymi a zmarłymi dokonuje się nieustanna wymiana, którą Derrida określa językiem ekonomii, jako dług, zobowiązanie, kontrakt. Zmarli mają udział w życiu bohaterów Kinga, co najsilniej przypieczętowuje decyzja Creeda, by podjąć zobowiązanie, jakim jest powierzenie ciała umarłych przestrzeni cmentarza dla zwierząt. W ten sposób „kupuje”, jak sam to określa, żywego trupa, godzi się na obecność tego, co powraca i co wymyka się jego władzy ojcowskiej (Gage) oraz racjonalnej władzy świadomości. Derrida tłumaczy ten kontrakt między żywymi i zmarłymi, posługując się kategorią dziedzictwa. W ten sposób interpretuje choćby Szekspirowskiego ducha z *Hamleta*. Jak podsumowuje Andrzej Marzec: „Hamlet nie tylko żyje pośród ruin dawnego porządku królestwa, ale również sam stanowi jego pozostałość. Istnieć będzie tu oznaczało być zawsze czyimś potomkiem, a zatem urodzonym, wydanym przez kogoś na świat i dosłownie wrzuconym w zastaną już rzeczywistość. Podmiot przedstawia się więc jako zbudowany z warstw, nie może dłużej funkcjonować jako samostanowiąca o sobie, biała, niezapisana karta, a – niczym palimpsest – jest już zapisany, od początku zawiera w sobie ślady obcego, należącego do innego pisma. [...] [Hamlet – K.Sz.]

Rozmawiając z widmami, pozostaje między życiem (obecnością) a śmiercią (nie-obecnością), łącząc w sobie te dwa przeciwstawne do tej pory światy” (Marzec 2015: 209).

Derridiański podmiot funkcjonuje w nie-stabilności, którą tworzą dekonstruujące zwartą tożsamość głosu umarłych – cytaty, ślady, powidoki przeszłości. Castricano dopatruje się działania tego mechanizmu w intertekstualnej warstwie powieści Kinga³, ale też w polifonii głosów, jaka towarzyszy monologom wewnętrznym głównego bohatera⁴, które bardzo często rozbijają się na wyróżnione odrębnymi czcionkami przemyślenia Creeda i echa dekonstruujące racjonalny dyskurs, jakby podszepty widm. Widmowość związana z dziedziczeniem śladów przeszłości rozgrywa się także na poziomie fabularnym:

Za domem rozciągała się wielka łąka, na której mogły bawić się dzieci. Dalej zaczynał się praktycznie niemający końca las. Posiadłość graniczyła z gruntami stanowymi i, jak wyjaśniał pośrednik, w przewidywalnej przyszłości nie planowano tu żadnej rozbudowy. Ostatni przedstawiciele szczepu Indian Micmaców żądali blisko ośmiu tysięcy akrów ziemi w Ludlow i miastach na wschód od niego. (King 2017a: 10)

Taka narracja towarzyszy scenie wprowadzania się rodziny Creedów do nowego domu. Nieuregulowane sprawy własnościowe związane z ziemią, na której leży cmentarz dla zwierząt, powrócą – niczym indiański duch Wendigo – w motywach rytualnych pochówków i nocnych eskapad Creeda do nawiedzonego lasu. Wkracza on bowiem, wraz z przeprowadzką do Ludlow, na ziemię zamieszkiwaną przez głosy poprzedników, próbuje się zadomowić w przestrzeni już zagospodarowanej przez zmarłych. Ekonomiczno-prawny spór między plemieniem Micmaców a władzami miasta ma swoje uzasadnienie nie tylko na płaszczyźnie amerykańskiej historii i problemu kolonizacji indiańskich terenów, lecz także tłumaczy się w widmontologicznej logice jako problem dziedziczenia głosów, współdzielenia przestrzeni przez żywych i umarłych (można rzec, że przeprowadzając się na ziemię Indian, bohaterowie zaciągają dług, który spłacą, ofiarowując miejscu syna) oraz jako zagadnienie nawiedzenia.

To ostatnie bowiem szczególnie silnie łączy się z problemem zamieszkiwania. Tak jak Creed zadomawia się w przestrzeni Ludlow, w której obecne są ślady przeszłości miasta, tak

³ Badaczka wskazuje m.in. *The Monkey Paw*, legendę miejską, piosenkę *Baby Please Don't Go* czy *The Love Song of J. Alfred Prufrock* T.S. Eliota (Jodey Castricano 2001: 63). Do tego spisu dodać by trzeba odwołania do twórczości zespołu Ramones.

⁴ Takich, polifonicznych, fragmentów znajdziemy w książce bardzo wiele. Por. np. „Czy kiedykolwiek przyszło ci do głowy, Louis, że może wcale nie przysłużył się synowi? Może jest szczęśliwy, tam dokąd trafił... może to wszystko nie są wyłącznie bzdury, choć zawsze tak sądziłeś. Może jest teraz wśród aniołów albo po prostu śpi. A jeśli śpi, czy naprawdę wiesz, z jakiego snu chcesz go obudzić? Och, Gage, gdzie jesteś? Chcę, żebyś wrócił do domu. Ale czy naprawdę kontrolował własne czyny?” (King 2017a: 318) [zmiana czcionki staje się typograficznym znakiem obecności głosów rozbijających stabilność „ja”].

i jego dom z kolei nawiedzają kolejni goście. Zresztą temat śmierci i koegzystencji z umarłymi zostaje w powieści podjęty wielokrotnie i dotyka niemal każdego z bohaterów. Zapowiedzią powrotu umarłych jest epizod szpitalny, w którym Creed staje się świadkiem zgonu pacjenta, oraz rozważany między małżonkami dylemat, w jaki sposób rozmawiać z córką o śmierci. W tym kontekście znamieną jest wypowiedź Juda, który podobnie jak duch wspomnianego pacjenta, pełni rolę przewodnika głównego bohatera w rytuale przekroczenia granicy między światem żywych i umarłych:

Znaliśmy śmierć jako przyjaciela i wroga – rzekł w końcu. – Mój brat Pete umarł z powodu pęknięcia wyrostka w tysiąc dziewięćset dwunastym roku, kiedy jeszcze Taft był prezydentem. Miał zaledwie czternaście lat i potrafił odbić piłkę baseballową dalej niż jakikolwiek dzieciak w mieście. W tamtych czasach nie trzeba było przerabiać w college’u kursu na temat śmierci w hotpicjach, czy jak je tam nazywają. Wtedy śmierć przychodziła do domu i mówiła cześć. Czasami jadła z tobą obiad, a czasem czuleś, jak gryzie cię w tyłek. (King 2017a: 55)

Motyw przybycia śmierci do domu, a więc symbolu bezpieczeństwa i stabilności, powraca w powieści kilkakrotnie. Dom staje się nawiedzony, gdy wkraczają do niego nie-umarli (ci wskrzeszeni przez Louisa, jak Church, Gage i Rachel, ale też i ci, którzy pojawiają się w sennych koszmarach – Zelda ukazująca się Rachel jako symptom traumy i wyrzutu sumienia oraz na podobnej zasadzie odwiedzający Louisa Pascow⁵). King pozostaje tu bliski gotyckiej tradycji ukazywania ducha, który od(na)wiedza żywych, ale też interpretacji tej figury zgodnie z jej rozumieniem w filozofii derridiańskiej. Derrida bowiem wyróżnia dwa rodzaje gościnności pojmowanej jako spotkanie podmiotu z innym. Gościnność względna pozostaje bliska intuicyjnemu rozumieniu tego słowa – gość zostaje zaproszony i przyjęty na warunkach ustanowionych przez gospodarza i w zgodzie z uwewnętrznionymi normami społecznymi. Inaczej rzecz się przedstawia w przypadku gościnności bezwzględnej, jaką jest nawiedzenie, relacji, w której „Nigdy nie spodziewamy się tego, co jest w stanie nam przynieść, i równocześnie zgadzamy się trwać w tym niekomfortowym stanie zawieszenia poznawczego, niepewności i napięcia, towarzyszącym utrzymaniu tajemnicy. Niewiedza jako konstytutywna cecha gościnności bezwarunkowej towarzyszy nam przez cały okres pobytu gościa i ma swoje źródło

⁵ Scenę wkroczenia nie-umarłego w przestrzeń domową King konstruuje również w wydanej trzy lata później niż *Cmentarz żywych* powieści *To (It)*, gdzie natrafiamy na bardzo wymowny, w kontekście Derridiańskiej idei gościnności bezwzględnej, opis: „Czul chłód, bo nie był jedyną książką pomiędzy rodzicami; George wciąż tam siedział, tylko że teraz George stał się niewidzialny i nie domagał się popcornu ani nie pisał, że Bill go podszczypuje. Niczego nie krytykował. Niczego nie żądał. To był jednoręki George, błady jak śmierć i prerażliwie milczący, otoczony mroczną białoniebieską poświatą i kto wie, może to właśnie od niego bil ów prerażliwy chłód, może to George był prawdziwym zabójcą z białych pustyń” (King 2017b: 242).

w tym, że przyjmując go pod swój dach, po prostu nie wiemy, komu udzieliliśmy schronienia” (Marzec 2015: 136).

Tylko pozornie Creed zna swoich „gości”, którymi są przecież członkowie rodziny – żona, syn i udomowiony kot. W istocie ich ponowne przybycie wypełnia zasadę derridiańskiej iteracji (zob. Derrida 2002), w której powtórzenie wiąże się ze zmianą:

Church kołysał się powoli tam i z powrotem jak pijany. Louis obserwował go, wstrząsały nim jeszcze dreszcze obrzydzenia, zaciskał zęby, z trudem powstrzymując okrzyk wstrętu. Church nigdy tak nie wyglądał przed kastracją ani później – nie kołysał się jak wąż próbujący zahipnotyzować ofiarę. Po raz pierwszy i ostatni przeszło mu przez myśl, że może to inny kot, podobny do kota Ellie, obcy, który przywędrował do garażu w chwili, gdy on, Louis, zbijał pólki, a prawdziwy Church wciąż leży pod stosem kamieni na leśnym płaskowyżu. (King 2017a: 143)

Inny, nie-umarły, przybywa jako niespodziewane, nie daje się zagospodarować poprzez wiedzę czy dyskurs. Zgodnie z prawidłem gatunku powieści grozy, jest nośnikiem nie tylko obrzydzenia (Church), ale i grozy, jak dzieje się to w przypadku Gage’a, lecz również innych, licznych zjaw z *Cmętarza zwierząt*.

Creed dojrzuje do ostatecznej decyzji przekroczenia granicy między życiem i śmiercią, słuchając opowieści Juda o znanych w Ludlow przypadkach wskrzeszenia umarłych. Jedna z nich jest szczególnie drastyczna, dotyczy bowiem nie zwierząt – jak pozostałe – lecz człowieka, który po powrocie z grobu zostaje scharakteryzowany poprzez przywołanie figury zombi:

Ale to chciało mówić tylko o złych rzeczach. Chciało, byśmy tylko je zapamiętali, ponieważ ono było złe. I ponieważ wiedziało, że mu zagrażamy. Timmy Baterman, który wyruszył na wojnę, był miłym, zwykłym dzieckiem, może nieco ograniczonym. Istota, którą ujrzeliśmy owego wieczoru, spoglądająca wprost w czerwone słońce... to był potwór. Może zombi, może dybuk, może nie istnieje na niego nazwa, lecz Micmacowie wiedzieliby, czym był. (King 2017a: 259)

W wypowiedzi tej dostrzec można trud zdyskursywizowania widma, które przychodzi z przeszłości, destabilizując i nawiedzając przestrzeń podmiotu. „Potwór”, „zombi”, „dybuk” to kulturowo oswojone formy nazywania/zagospodarowania tej widmowej resztki, która trwa w terażniejszości, rozbijając tradycyjnie pojętą ontologię opartą na binarnej logice istnienia i nieistnienia. Postać Timmy’ego Batermana przywołuje traumę wojny, a tajemnica jego wskrzeszenia pozostaje uwięziona w przeszłości, tylko bowiem istniejący w powieści wyłącznie widmowo Micmacowie mają do niej dostęp.

Obok kulturowych skryptów przywołanych przez Kinga w próbie nazwania kondycji undeadness pojawia się też znamienna, bezosobowa forma „to”. Odgrywa ona istotną rolę także w wymownej, finałowej scenie powieści, w której Creed oczekuje na powrót zmartwychwstałej Rachel:

Co kupisz, to twoje, a to, co twoje, wcześniej czy później do ciebie wróci, pomyślał Louis Creed. Nie odwracał się. Patrzył w karty, podczas gdy powolne, ciężkie kroki zbliżały się coraz bardziej. Dostrzegł damę pik. Położył na niej dłoń. Kroki zatrzymały się tuż za nim. Cisza. Na ramię Louisa spadła zimna ręka. Głos Rachel brzmiał zgrzytliwie, była w nim ziemia. – Kochanie – powiedziała. (King 2017a: 391)

We fragmencie tym pobrzmiewa i typowe dla gatunku horroru stwarzanie atmosfery grozy (oczekiwanie, pora nocna – scena rozgrywa się bowiem o północy, cisza, nasłuchiwanie kroków, zimna ręka – to wszystko znane przecież odbiorcy elementy repertuaru powieści grozy), i wspomniany ekonomiczny wymiar wymiany między żywymi i zmarłymi, i wreszcie abiektałość powrotu zza grobu. W powtarzających się scenach spotkań ze zmarłymi to właśnie wstąpienie stanowić będzie dominujący afekt destabilizujący tożsamość nawiedzonego podmiotu.

Castricano interpretuje finałową scenę powieści, posługując się derridiańskim pojęciem nie-obecności. Zauważa, że zamknięcie książki ukazuje kryzys Creeda, dla którego następująca „dekonstrukcja świadomości” przynosi nie zbawienie, lecz spotkanie z powracającą nie-obecnością, która znosi możliwość racjonalizacji i reprezentacji. Powracająca Rachel określona jest jako *it* (co nie zostało oddane w polskim tłumaczeniu, por. ang. *Darling – it said* i pol. Kochanie – powiedziała). Wskazuje to na niemożność włączenia tego, co powraca, nie tylko w kategorii genderowe, ale i, w konsekwencji, ludzkie (Jodey Castricano 2001: 57).

Louis Creed jest lekarzem, a fakt ten nie pozostaje bez znaczenia dla fabuły książki, którą ująć można, przy pewnych odmianach, w opisany przez Noëla Carrolla model erotyczny⁶ – następujące po sobie pytania, wątpliwości i rozterki głównego bohatera znajdują swój kontrpunkt w opowieściach przewodnika „po zaświatach”, jakim jest Jud, każda kolejna śmierć popycha zrozpaczonego ojca/męża dalej ku przekroczeniu symbolicznej granicy. Będąc empirystą, medykiem, Creed reprezentuje w świecie powieści oświeceniowy racjonalizm, w ramach którego to, czego doznaje bohater, okazuje się nie do przyjęcia. Walczy więc z własnymi zmysłami i myślami, próbując zaprzeczyć rzeczywistości nieodpowiadającej rozumowym założeniom co do tego, czym rzeczywistość jest/powinna być („To sen, pomyślał,

⁶ Jak zauważa Carroll, co koresponduje ze strukturą omawianej powieści Kinga: „Także przygotowywanie eksperymentu przez burzyciela jest przyczyną pytań – tym razem o to, czy mu się powiedzie. Faza eksperymentu dostarcza odpowiedzi pozytywnej, ale następnie pojawiają się komplikacje – zazwyczaj w formie niewinnych ofiar lub innych niefortunnych wydarzeń” (Carroll 2004: 220).

i dopiero ulga, jaką poczuł, uświadomiła mu, że jednak się bał. Umarli nie powracają. To fizjologiczna niemożliwość. Ten młody człowiek leży teraz w chłodni w Bangor już po sekcji [...]” [King 2017a: 77] – medyczne wyjaśnienie, podobnie jak wcześniej przywołane popkulturowe kategorie – mają pomóc wyjaśnić przybycie nieznanego i oswoić go poprzez dyskurs). Tym jednak, co nie pozwala bohaterowi w pełni odrzucić doświadczenia w imię rozumu, jest wstręt (Jodey Castricano 2001: 56), w wielu miejscach odczuwany afektywnie⁷ (por. scena rozkopywania grobu, w trakcie której Creed reaguje wymiotami na kontakt ze zmarłym ciałem). Spotkanie z widmem przekracza możliwości dyskursu, zgoda na nawiedzenie, czyli bezwarunkową gościnność, doprowadza do dekonstrukcji podmiotu-gospodarza (koszmary z Zeldą destabilizują Rachel, powracające zwierzęta wprowadzają niepokój i wynikającą z niewiedzy grozę do domów mieszkańców Ludlow, wskrzeszony Gage jawi się jako przeciwieństwo niewinnego dziecka, przechodząc przemianę w groteskowego mordercę i znosząc relacje społeczne oparte na ojcowskiej władzy Creeda).

Nawiedzenie głównego bohatera ująć więc można jako fabularny proces mający swą kulminację w finałowej scenie powrotu żony. Poprzedzające je zdarzenia odczytać wówczas trzeba jako rytuał przejścia, model fabuły inicjacyjnej *à rebours* – następującą de-kompozycję „ja”, którego ontologia zmienia się w hauntologię. Widma zmarłych zagospodarowują przestrzeń powieści na zasadzie kryptomimesis, a antycypacją takiej „derridiańskiej lektury” utworu jest już sam tytuł powieści. Błędnie zapisany „cmentarz zwieżąt” znajduje swoje fabularne uzasadnienie w dziecięcej ortografii twórców tego miejsca, jednak w świetle dekonstrukcyjnych i widmontologicznych odczytań w tej zamianie liter dostrzec można iterację, wedle której – jak pisze Marzec – „To, co powraca, nie jest w stanie być takie samo jak kiedyś. Na tym właśnie polegają nieczystość, niejednoznaczność i wielość widm, które przypominając przeszłość, nie są nią. [...] Ten sam mechanizm odwzorowuje tytuł powieści. Smętarz (*sematary*) jest bardzo podobny do cmentarza (*cemetery*)⁸, a jednak zupełnie innym, służy bowiem do wskrzeszania, nie zaś – grzebania zmarłych. Jedynie w ten sposób, czyli powtarzając z pewnym przesunięciem,

⁷ Doznania afektywne spełniają się u Kinga przede wszystkim w odczuciu wstrętu towarzyszącego doświadczeniu spotkania z umarłym. Jak pisze Maria Janion: „W [...] opisach tradycyjnych wampirów i ich działań na plan pierwszy wybija się to, co można byloby nazwać ich »abiektałnością«. Termin »abjection«, »abiekcja« – wprowadzony przez Julię Kristewą – oznacza tyle, co odrzucenie, odczucie wstrętu. Kristeva charakteryzuje je na początku jako wieloznaczne i niepewne odczucie wobec trupa. Trup – pisze – po francusku *le cadavre* (łac. *cadere*, upadać), to coś bezpowrotnie upadłego, kloaczego i umarłego. Gwałtownie wstrząsa tożsamością tego, który się z nim konfrontuje. »Znajduje się na granicy mej kondycji żyjącego. [...] Trup – widziany bez Boga i poza nauką jest szczytem abiekcji. Jest śmiercią napadającą życie” (Janion 2008: 124-125). Figura śmierci napadającej życie, wywołując w żyjącym poczucie abiekcji, ukazana została w wielu fragmentach *Cmentarza zwieżąt*, zwłaszcza w tej scenie: „Smród uderzył go pierwszy i Louis cofnął się gwałtownie, czując nagle mdłości. Zawisł na skraju grobu [a więc na granicy śmierci i życia, tożsamości i widma – K.Sz.], oddychając ciężko, i w chwili, gdy sądził już, że zdołał opanować odruch wymiotny, cały pozbawiony smaku posiłek wytrysnął mu z ust w groteskowym rozbryzgu” (King 2017a: 324).

⁸ Tę dwuznaczność oddaje np. tłumaczenie tytułu przez Michała Wroczyńskiego (King 1992).

współczesna kultura może ożywiać, naśladować i odwzorowywać swoją przeszłość, która nigdy nie jest w stanie powrócić w oryginalnej postaci” (Marzec 2015: 254).

SUMMARY

Spectres of Derrida – Undeads in *Pet Sematary* by Stephen King

The article is an interpretation of the novel *Pet Sematary* in the context of Jacques Derrida’s hauntology. The theme of undeadness is developed by using concepts from Derridian philosophies (such as specter, haunting, iteration or mortgage). In this way, the essay shows how popular literature reproduces bearing ideas for the present and develops philosophical themes fictionalizing them.

147

KEYWORDS

Jacques Derrida, Stephen King, hauntology, spectrology, death theme in literature, cryptomimesis

BIBLIOGRAPHY

- Abraham Nicolas, Torok Maria. 1986. *The Wolf Man’s Magic Word: a Cryptonymy*. Rand Nicholas, trans. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Carroll Noël. 2004. *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*. Przyłipiak Mirosław, tłum. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Davis Colin. 2013. „Powrót umarłych”. Marzec Andrzej, tłum. *Czas Kultury* (2): 22-39.

- Derrida Jacques. 2002. Sygnatura, zdarzenie, kontekst. Margański Janusz, tłum. W: Marginesy filozofii. Dziadek Adam, Margański Janusz, Pieniżek Paweł, tłum., 377-402. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Janion Maria. 2008. Wampir. Biografia symboliczna. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Jodey Castricano Carla. 2001. *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. Montreal–London: McGill-Queen's Press – MQUP.
- King Stephen. 1992. Smętarz dla zwierzaków. Wroczyński Michał, tłum. Warszawa: Somix/AS -Editor.
- King Stephen. [2005]. Danse macabre. Braiter Paulina, Ziemkiewicz Paweł, tłum. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- King Stephen. 2017a. Cmentarz zwieżąt. Braiter Paulina, tłum. Warszawa: Prószyński i Sk-a. Wydawnictwo Albatros Sp. z o.o.
- King Stephen. 2017b. To. Lipski Robert, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Albatros Sp. z o.o.
- Kowalczyk Iza. 2006. „Pamięć i postpamięć w filmach Artura Żmijewskiego z Izraela”. Online: <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4160>. Data dostępu 8.11.2017.
- Marcela Mikołaj. 2014. „Ze śmiercią im do twarzy: żywe trupy końca XX wieku”. *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura* (2): 111-122.
- Marzec Andrzej. 2015. Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Miquel-Bardello Marta. 2013. „Pet Sematary, or Stephen King Re-Appropriating the Frankenstein Myth”. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico* (1): 105-118.
- Nowicki Tomasz. 2013. „Żywy trup. Jak kultura popularna reprodukuje lęk przed wykluczeniem”. *Kultura Popularna* (2): 112-127.
- Žižek Slavoj. 2003. Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną. Margański Janusz, tłum. Warszawa: Wydawnictwo KR.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

JAK CZYTAĆ KOMIKSY I WŁAŚCIWIE PO CO?

JERZY SZYŁAK

Uniwersytet Gdański
Instytut Badań nad Kulturą

1. Gdzie jest tort i jaki jest jego sens?

Drawdziwą wartość książki Thé Tjong-Khinga *Gdzie jest tort?* odkryłem, kiedy opowiedziano mi, jaki użytek zrobiła z niej dziewczynka nieumiejąca jeszcze czytać¹. Całość składa się z trzynastu dwustronicowych obrazków, przy czym ten, który należy uznać za pierwszy, znalazł się na okładce. Jest jeszcze rysunek na stronie tytułowej, ale stanowi on fragment okładki i z tego względu go nie liczę. Każda z ilustracji pokazuje w planie ogólnym widok pewnej okolicy: najpierw widzimy poprzecinany licznymi ścieżkami las i (u dołu obrazka) rzeczkę, potem

¹ Całe omówienie książki Thé Tjong-Khinga, stanowiące pierwszą część tego tekstu, jest w gruncie rzeczy powtórzeniem mojego tekstu, opublikowanego w „Zeszytach Komiksowych” 2014 nr 17 pod tytułem *Gdzie jest tort?*. W obecnej wersji dodałem przypisy i dokonałem kilku (drobnych) poprawek. Zdecydowałem się na nie, ponieważ cała reszta artykułu stanowi rozwinięcie kilku myśli tam wyrażonych i to wyrażonych tak, że nie dało się ich tu przedstawić w formie streszczenia.

krajobraz robi się pagórkowaty i wręcz górzysty, a na ostatnich stronach oglądamy łąkę z rzadka porośniętą drzewami (zob. Tjong-Khing 2011). Na kolejnych ilustracjach widzimy fragment krajobrazu już pokazywanego na poprzednim. Gdyby to był film, moglibyśmy powiedzieć, że kamera przesuwa się w prawo, utrzymując tę samą odległość od filmowanych obiektów.

Autor na kolejnych ilustracjach umieszcza charakterystyczne elementy, mające oglądającemu ułatwić rozpoznanie ciągłości krajobrazu, a tym samym zauważenie ciągłości prezentowanej na obrazkach akcji, która – co ważne – wcale nie jest pokazywana w sposób ciągły, a w dodatku ma charakter wielowątkowy. Na plan pierwszy wysuwa się tu wątek kradzieży tortu. Rysunek, który został umieszczony na okładce, pokazuje nam na pierwszym planie parę psów krzątających się przy domku, przed którym na stoliku stoi świeżo upieczony tort. Za pniami drzew rosnących za domkiem możemy też zobaczyć dwa ukrywające się szczury. To one – na pierwszym obrazku wewnątrz książki – ukradną tort i będą z nim uciekały, ścigane przez psy. Kierunek ucieczki i pogoni będzie zgodny z konwencjonalnym kierunkiem czytania – od lewej do prawej.

Thé Tjong-Khing konsekwentnie rysuje małe sylwetki umieszczone w rozległej przestrzeni. Sprawia to, że czytelnik na każdym obrazku musi poszukiwać bohaterów. Szukając psów i szczurów, czytelnik – chcąc nie chcąc – zauważa i inne postacie znajdujące się w lesie. A jest ich tam niemało: dwa kameleony, wąż, wiewiórka, kaczka i jedenaście kaczątek, bocian, bawiące się piłką żaby, dwa koty, rodzina świnek, króliczyca ze swoim dzieckiem, trzy małpy, łasica (a nawet dwie), borsuk, lis i zając, brontozaur i jeszcze jedna żaba. Zauważyć na obrazkach można nie tylko postacie, ale i przedmioty – grabie, piłkę, balonik, rękawicę kuchenną, kapcie, parasolkę i wiele innych, a wśród nich tytułowy tort. Niemało z nich stanowi element ważny dla rozwoju zdarzeń na obrazkach pokazywanych.

Każdy czytelnik komiksów dobrze wie, że na trzynastu obrazkach nie można opowiedzieć zbyt skomplikowanej historii. O rysunkach z książeczki *Gdzie jest tort?* nie można jednak z pełnym przekonaniem powiedzieć, że one opowiadają. One raczej domagają się opowiedzenia i stawiają przed tym, kto chciałby tego dokonać, zadanie do wykonania. Zadanie polegające na tym, by ogarnąć słowem to, co na tych ilustracjach daje się ogarnąć wzrokiem. Cel, jaki postawił sobie Thé Tjong-Khing, jest niewątpliwie dydaktyczny. Jego książeczka uczy. Warto jednak zadać sobie pytanie, czego uczy.

Żeby pokazać, iż odpowiedź na wyżej postawione pytanie wcale nie musi być prosta i banalna, warto przypomnieć sobie to, co José Ortega y Gasset napisał w eseju *Czym jest czytanie* (Que es leer z 1946 roku). Hiszpański filozof stwierdził tam, że „[...] najważniejszym warunkiem tego, by ktoś mógł coś powiedzieć, jest umiejętność jednoczesnego stłumienia

w sobie wszelkich innych przekazów czy refleksji. Stworzyć język może jedynie istota zdolna odmówić sobie czegoś, którą cechuje ascetyzm polegający na umiejętności tłumienia w sobie wielu rzeczy, jakie ma do przekazania, po to właśnie, by przekazać przynajmniej tę jedną” (Ortega y Gasset 1988: 388).

Obrazki w książce *Gdzie jest tort?* pokazują nam widok pewnego wycinka rzeczywistości. Rysunki Thé Tjong-Khinga są uproszczone i schematyczne, ale i tak pozwalają nam zrozumieć problem nazwany przez Ortegę y Gasset: nie możemy powiedzieć, co widzimy na rysunkach. Nie możemy powiedzieć tego od razu. Możemy wymieniać po kolei każdy z elementów, jakie na ilustracjach dostrzegamy, ale tu pojawia się problem: co znaczy „po kolei”? Nie chodzi o kolejność, w jakiej zobaczyliśmy składniki obrazka – te zobaczyliśmy od razu, chociaż niekoniecznie od razu zorientowaliśmy się, co widzimy. Raczej chodzi o ich ważność. Ale w momencie, gdy pojawia się pojęcie ważności (hierarchii), pojawia się również problem wiedzy o tym, jak owej hierarchizacji dokonać. A może jest to problem, w jakim celu należy jej dokonać.

Odbiorca dzieła Thé Tjong-Khinga staje wobec konieczności stłumienia w sobie wielu rzeczy, jakie ma do przekazania, po to, by przekazać przynajmniej tę jedną. Tłumi je tylko na chwilę. Wkrótce do nich powróci, przekaże je zaraz po tym, jak upora się z przekazywaniem tej pierwszej rzeczy. Ale jednak je tłumii, uznaje, że są one drugie, trzecie i czwarte w kolejności przekazywania. Tłumiąc, ustanawia porządek, w jakim widok rzeczy zostanie wyrażony w języku. Jest to porządek oparty na różnicy pomiędzy widzieć i wiedzieć.

Jerome Bruner w swojej *Kulturze edukacji* (*The Culture of Education*, 1996) napisał, że „[...] istnieją dwa ogólne sposoby organizacji i zawiadywania wiedzą o świecie, a faktycznie strukturyzacji nawet bezpośredniego doświadczenia: jeden wydaje się bardziej predestynowany do ujmowania «rzeczy» fizycznych, drugi – ludzi i związanych z nimi sytuacji. Są one powszechnie znane jako myślenie logiczno-naukowe i narracyjne” (Bruner 2010: 64). Książeczka stworzona przez Thé Tjong-Khinga wręcz nakazuje, by to, co zostało w niej pokazane, zostało uporządkowane w sposób narracyjny. Obrazki bardziej znaczą niż przedstawiają, tym samym zaś odwołują się do tego, co już wiemy o świecie, a nie pokazują to, co mamy zobaczyć nieuprzedzonym okiem. Historyk i teoretyk sztuki ich istnienie mógłby skwitować prostym stwierdzeniem, iż nie widzi w nich niczego ciekawego².

² W szkicu *Obrazowanie i sztuka w okresie romantycznym* (*Imagery and Art in the Romantic Period*, 1949) Ernst Gombrich napisał, że „większość europejskich gabinetów rycin posiada pokaźne zbiory grafik gromadzonych bardziej ze względu na ich treść niż jakąkolwiek artystyczną wartość. Owe kolekcje historycznych i topograficznych ilustracji, prezentujących modę i tematykę teatralną oraz zbiory portretów, są obecnie rzadko przeglądane, chyba że przez antykwariuszy lub pisarzy popularnych książek, poszukujących odpowiednich reprodukcji. [...] Owe ryciny rzadko uznawane są za sztukę, patrzy się na nie raczej jak na element obrazowania przeszłości, co jest bardziej domeną historyków społecznych niż badaczy stylów. Trudno się temu dziwić, gdyż razem z najlepszymi dziełami Gillraya, Rowlandsona czy Cruikshanka katalogi te zawierają ryciny, których wartość estetyczna nie przewyższa

Thé Tjong-Khing w swoich rysunkach odwołuje się do konwencjonalnych sposobów przedstawiania widoków rzeczy i posługuje się linią konturu do oddzielenia poszczególnych składników przedstawienia. W tej schematyzacji z łatwością możemy dostrzec przejaw myślenia logiczno-naukowego, służy ona bowiem pokazaniu na obrazku tego, co wiemy o pokazywanym przedmiocie. Tego typu obrazki w istocie bliższe są znakom niż przedstawieniom.

„Czytelnik” książki *Gdzie jest tort?* musi wypatrzeć na obrazkach postacie i odgadnąć czy też rozpoznać, co się z nimi dzieje. Musi zobaczyć przebieg zdarzeń, jakie się rozegrały w lesie i musi uporać się z problemem, jaki powoduje fakt, że rozegrało się tam kilka zdarzeń, niezależnych od siebie i angażujących inne postacie. Idealnym sposobem obcowania z książką Thé Tjong-Khinga jest oglądanie jej przez dwie osoby – dziecko, które ją „odczytuje”, choć jeszcze czytać nie umie i dorosłego, któremu owo dziecko zdaje sprawę ze swoich spostrzeżeń i odkryć. Bo najważniejsze jest tu powiedzenie na głos tego, co się pomyślało, ułożenie w jakiejś kolejności tego, co ma się do powiedzenia, i uzmysłowienie sobie, że żeby coś opowiedzieć, trzeba zrezygnować z powiedzenia o czymś innym.

Żeby opowiedzieć to, co pokazują obrazki w książeczce *Gdzie jest tort?* trzeba w pierwszym rzędzie dokonać selekcji i hierarchizacji tego, co pokazane. Trzeba zadecydować, w jakiej kolejności opowiadać o tym, co dzieje się równocześnie w innym miejscu. Najprawdopodobniej na plan pierwszy wysunie się tutaj historia skradzionego tortu, a więc opowieść o ucieczce szczurów i pościgu za nimi, ale prawdziwym problemem będzie kwestia, jak spleść ze sobą poszczególne wątki: czy opowiadać o nich równolegle, przenosząc uwagę od postaci do postaci, czy też opowiedzieć jedną rzecz do końca i potem wrócić do tych, które rozgrywały się w tym samym czasie. Stworzona przez Thé Tjong-Khinga książeczka jest idealną pomocą przy kształceniu sztuki opowiadania.

2. Jak nie przemilczeć tego, o czym się w ogóle nie mówi?

Zawsze przyjmowano milczące założenie, że umiejętność prowadzenia narracji przychodzi w sposób «naturalny», że nie trzeba jej nauczać – napisał Jerome Bruner – Jednak po bliższym przyjrzeniu się okazuje się, że nie ma w tym nic z prawdy. Dziś już wiemy, że ta umiejętność przechodzi określone stadia, może zostać poważnie osłabiona wskutek pewnych uszkodzeń mózgu, zmniejsza się w warunkach stresowych

humorystycznych pocztówek znad morza czy historyjek obrazkowych naszych czasów” (Gombrich 2011a: 529). Tekst Gombricha został pierwotnie opublikowany w 1949 roku, ale choć od tamtej pory minęło sporo czasu, stosunek historyków sztuki do owych użytkowych grafik i rycin nie zmienił się w sposób znaczący, a ich stosunek do komiksów, ilustracji dla dzieci i pocztówek znad morza generalnie przypomina dzisiaj stanowisko, jakie wobec rycin zajmowali w połowie wieku XX.

i podczas gdy w jednej wspólnotce społecznej wiąże się z dosłownością, w sąsiedniej wspólnotce o odmiennej tradycji potrzebuje elementów cudowności. [...] Nikt z nas nie wie tyle, ile powinien, jak kształtować wrażliwość narracyjną. Wydaje się jednak, że próbę czasu przetrwały dwa oczywiste przekonania. Po pierwsze, że dziecko powinno «znać», mieć «wycucie» mitów, historii, bajek, tradycyjnych opowieści własnej kultury (lub kultur), które ujmują w ramy i zasilają jego tożsamość. Po drugie, że fikcja pobudza wyobraźnię. Znalezienie miejsca w świecie, choć zakłada bezpośrednią dostępność domu, partnera, pracy i przyjaciół, jest ostatecznie aktem wyobraźni. (Bruner 2010: 66-67)

Książeczka stworzona przez Thé Tjong-Khinga nie zawiera wskazówek i pouczeń, jak opowiadać, nie określa, który sposób zrelacjonowania zdarzeń jest najwłaściwszy czy jedyny słuszny. Historie można bowiem opowiadać na wiele sposobów i można to robić wiele razy, za każdym razem inaczej. Wartość estetyczna obrazków w *Gdzie jest tort?* nie jest wysoka i nie muszą one budzić zainteresowania historyków sztuki, powinny jednak budzić zainteresowanie narratologów ze względu na ich wartość komunikacyjną i to, w jaki sposób ona się ujawnia. Trzyście obrazków pokazanych w tej książeczce niewątpliwie układa się w opowiadanie, które jednak domaga się ponownego opowiedzenia, ponieważ zostało przedstawione w sposób niemożliwy do ogarnięcia słowem. Tak naprawdę, stwierdzenie, że to opowiadanie trzeba opowiedzieć ponownie, nie jest prawdziwe: je trzeba opowiedzieć po raz pierwszy, a może nawet trzeba je opowiadać kilkakrotnie, by przekazać to, co przekazują obrazki i w dodatku przekaz ten żadną miarą nie będzie adekwatny wobec sposobu, w jaki Thé Tjong-Khing nam swoją historię zakomunikował.

Problemu, wobec którego stajemy, obcuje z książeczką *Gdzie jest tort?*, nie da się sprowadzić do kwestii różnicy pomiędzy percepcją obrazu wzrokowego i przekazu słownego, choć z tej różnicy wyrasta. Rzecz w tym, że w książce jest tych obrazów trzyście, a każdy z nich (poza pierwszym) jest niejako „dalszym ciągiem” poprzedniego. I w dodatku widzimy na nim nie tylko przedłużenie przestrzeni, którą mogliśmy zobaczyć wcześniej, ale także moment w czasie późniejszy od tego, który był uprzednio pokazywany. Obrazki te nie pokazują tego, co znajduje się „nieco dalej” i „nieco później” niż na poprzednim obrazku. One pokazują coś, co zdarza się „po” poprzednim i „przed” następnym zdarzeniem, pokazanymi na kolejnych kartach książeczki.

Kategoria „zdarzenia” ma tu charakter dominujący, ponieważ *Gdzie jest tort?* to opowiadanie lub (jak kto woli) wizualne przedstawienie czegoś, co domaga się opowiedzenia. Opowiadanie zaś to relacja o zdarzeniach zachodzących w świecie przedstawionym. Gdyby z kolei trzeba było zdefiniować zdarzenie, należałoby – za *Słownikiem terminów literackich* – powiedzieć, że jest to „[...] zmiana sytuacji w świecie przedstawionym utworu, wywołana działaniem bądź bohatera, bądź sił określających go z zewnątrz i powodująca powstanie nowych zależności między postaciami”

(Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 2007: 636). Wczytując się w tę definicję, zauważymy, że istotą zdarzenia jest zmiana: przejście od jednej sytuacji do drugiej – odmiennej. Żeby zauważyć zmianę, musimy mieć możliwość zobaczenia sytuacji „przed” i „po”, tymczasem rysunek lub obraz (wzrokowy/wizualny) zawsze pokazuje nam sytuację „w trakcie”. De facto obraz wizualny nigdy nie pokazuje nam zdarzenia. Wyjątkiem jest tutaj obraz filmowy, który – podobnie jak zdarzenie – jest rozciągnięty w czasie, ale w kinie także możemy – za sprawą montażu – mieć do czynienia z eliptycznym ominięciem fragmentów tego, co się dzieje i w tym wypadku pozwala mówić, że na ekranie też nie widzimy zdarzenia, a jedynie sytuacje, które stanowią jego części składowe.

W tym miejscu mogłyby się rozleć głosy sprzeciwu, bo przecież dobrze znamy obrazy, które pokazują nam zdarzenia: *Upadek Ikar* Pietera Bruegela, *Hold pruski* Jana Matejki czy *Rozstrzelanie powstańców madryckich* Goyi lub *Grecja ginąca na ruinach Missolungi* Eugène’a Delacroix. Problem w tym, że kiedy owym dziełom się przyjrzymy, zrozumiemy, że to, co one nam pokazują, jest tylko fragmentem zdarzenia – pewnym momentem wybranym z jego przebiegu, zrozumiemy dzięki temu, że skądinąd wiemy, kim był Ikar, czym był i do czego doprowadził hold pruski, kto rozstrzelał powstańców w Madrycie i co się stało w Missolungi. Bez znajomości mitologii i historii nie wiedzielibyśmy, co widzimy na obrazach, bez podpisu pod dziełem Bruegela mielibyśmy trudności ze zorientowaniem się, co jest nam naprawdę pokazywane, a bez zrozumienia, czym są alegoria i symbol, nie dostrzeżelibyśmy w kobiecej postaci na obrazie Delacroix personifikacji kraju tracącego niepodległość.

Ernst Gombrich napisał, że: „właściwe odczytanie obrazu zależy od trzech zmiennych: kodu, podpisu i kontekstu”, a w rozwinięciu tej myśli omawiał przykłady pochodzące nie tylko spośród dzieł sztuki, ale i grafiki użytkowej, ilustracji książkowych i innych typów obrazów wzrokowych (Gombrich 1990: 319)³. Twierdzenie to jest prawdziwe również w odniesieniu do komiksów i innych opowieści obrazkowych. Ale w tym miejscu należy powiedzieć rzecz, która – choć wydaje się oczywista – zdaje się umykać uwadze osób lansujących tezę, że komiks jest taką samą częścią sztuk plastycznych jak obraz malarski, grafika, rzeźba, instalacja czy fotografia artystyczna. Kod, podpis i kontekst, od których znajomości zależy właściwe odczytanie książeczki

³ Pierwsze wydanie: *The Visual Image*, 1974. Tekst ten, opatrzony tytułem *Obraz wzrokowy: jego miejsce w komunikacji*, znalazł się również w – cytowanych przeze mnie wcześniej – *Pismach o sztuce i kulturze*, ale ze względu na jakość przekładu szczerze polecam starszą wersję. W nowym tłumaczeniu przytaczane zdanie brzmi: „Właściwe odczytanie obrazu zależy od trzech zmiennych: kodu, napisu i kontekstu”. Użycie słowa „napis” jest zrozumiałe o tyle, że Gombrich omawia pompejańską mozaikę z napisem *Cave Canem* (Strzeż się psa). Już w następnym – po zacytowanym – zdaniu mówi on jednak o ilustracji w książce opatrzonej stosownym podpisem, stawiając niejako znak równości pomiędzy napisem (na mozaice) i podpisem pod obrazkiem w książce i zwracając uwagę, że w różnych książkach spotkamy się z podpisami, które lokują obrazy w rozmaitych kontekstach.

Gdzie jest tort? oraz innych, bardziej skomplikowanych komiksów, są odmienne niż w przypadku *Upadku Ikaru* czy *Rozstrzelania powstańców madryckich*.

O tym, że Ikar upadł, wiemy, bo znamy jego historię. Obraz Bruegela jest wizualnym komentarzem do opowiadania, które poznaliśmy wcześniej. Podstawą obrazu jest przypomnienie lub konkretyzacja: tak było, tak to wyglądało, to właśnie się stało. Może to być także dyskusja o tym, jak było. Obraz – przez wzgląd na to, że przyciąga naszą uwagę, pobudza umysł i wpływa na emocje – może dopełniać i konkretyzować opowieść werbalną, może też prowadzić do jej reinterpretacji. Nie może jednak jej zastąpić. Autorzy książki *Zrozumieć malarstwo. Najważniejsze tematy w sztuce* (*Understanding Paintings*, 2000) napisali:

Często mówi się, że każdy obraz opowiada pewną historię, ale z doświadczenia wiemy, że jeśli nie znamy tej historii, to nie potrafimy «czytać» obrazów z taką łatwością, z jaką czytamy książki. Większość malarstwa narracyjnego, ilustrując pewne opowieści, wymaga od odbiorcy ich znajomości. Ktoś, kto na przykład nie zna Biblii, prędzej przyjmie, że obraz Adama i Ewy przedstawia dwoje nudystów lubiących jabłko, niż uzna za scenę popełnienia grzechu pierworodnego z Księgi Rodzaju. W jednej z najsłynniejszych rad dotyczących wykorzystania malarstwa, pochodzącej z około 600 r., papież Grzegorz I zalecał, by obrazy pokazywać w kościołach, aby niewykształceni wierni «mogli przynajmniej ze ścian odczytać to, czego nie są w stanie przeczytać na kartach ksiąg», jednak takie ilustracje nie przekazują znaczenia samodzielnie. (Sturgis 2006: 9-10)

Grzegorz I – jak można się domyślać – ulegał złudzeniu, któremu do dziś ulega wiele osób: uznawał, że obraz jest zrozumiały sam przez się. Przekonanie to, zwłaszcza w połączeniu z przeświadczeniem, „że umiejętność prowadzenia narracji przychodzi w sposób «naturalny», że nie trzeba jej nauczać”, sprawia, iż obrazy i przekazy, dzięki którym uczymy się widzieć to, co pokazane, wiedzieć, czym jest to, co oglądamy i tworzyć opowieści na podstawie tego, co widzimy (i co wiemy), niezwykle rzadko stają się przedmiotem refleksji tych, którzy zajmują się badaniem obrazów, ponieważ oni uważają je za banalne, oczywiste, nawet niemądre. Tymczasem świat książek dla dzieci pełen jest dzieł i dziełek, które w magiczny sposób sprawiły, że ich użytkownicy (z czasem: czytelnicy) z plam i kresek ułożonych na kartce w pewnym określonym porządku zaczęli odczytywać to, czego nie byli w stanie przeczytać na kartach innych ksiąg, zaczęli rozumieć i opowiadać o tym, co rozumieją, kształcąc w ten sposób swoją umiejętność stwierdzania, co jest banalne, oczywiste, a nawet niemądre.

3. Czy opowiadanie wciąż jest opowiadaniem?

Na świecie istnieje nieskończenie wiele opowiadań⁴. Na świecie istnieje nieskończenie wielka chęć do snucia opowieści. Istnieje też – równie wielkie – zapotrzebowanie na te opowieści. Muszą one jednak być jakoś wyrażone. Przez wzgląd na to, że mowa jest pierwszą/ostatnią/jedyną⁵ instancją służącą do weryfikacji tego, co opowiadane, mamy skłonności do uważania, że opowiadanie albo musi być wyrażone w języku, albo też musiało zostać w języku wyrażone, zanim zostało zamienione w coś innego. Stąd właśnie rodzą się pomysły, by to, co opowiadane, rozpatrywać w kategoriach językowych – na przykład nazwać komiks „jednością ikono-lingwistyczną”, to jest taką, w której słowo i obraz pospółu są nośnikami znaczeń i współtworzą taki sam albo podobny system znaków, z jakim mamy do czynienia w wypadku języka mówionego i pisanego⁶. Stąd też oskarżenie komiksu o to, że jest „zwyrodnieniem ilustracji”⁷ i mówienie o nim jako o „dramatyzacji idei”⁸. W obu wypadkach twórcy owych określeń myśleli o opowiadaniu jako o czymś, co już zaistniało, zanim zostało wyrażone i co domaga się właściwego wyrażenia. Dla Jana Młodkowskiego „właściwe” znaczy tyle, co „słowne”, dlatego też wyrażenie przy pomocy obrazów uważa za „niewłaściwe” (Młodkowski 1998). Will Eisner z kolei uważał, że na początku powstaje idea, którą następnie trzeba przy pomocy rysunków wyrazić (Eisner 1985).

Żeby zrozumieć, czym jest komiks, trzeba uświadomić sobie, że tego opowiadania, na podstawie którego on powstaje, tak naprawdę nie ma. Że to on jest tym opowiadaniem. I że jest opowiadaniem nie dlatego, że pokazuje nam, co się dzieje, ale dlatego, że to, co się dzieje, dzieli na to, co zobaczymy najpierw, co zaś potem, czemu będziemy mogli przyjrzeć się z bliska, co zaś zobaczymy z daleka. I na to, czego w ogóle nie zobaczymy, ale – na podstawie tego, co było nam dane zobaczyć – będziemy mogli się domyślić. Dzieląc opowieść na kadry, arbitralnie pokazując

⁴ Zdanie to, rzecz jasna, jest powtórzeniem tego, co Roland Barthes napisał na początku *Wstępu do analizy strukturalnej opowiadań* (*Introduction à l'analyse structurale des récits*, 1966), nie używam go tu jednak na prawach cytatu (przycoczenia cudzej myśli), a na prawach zawłaszczenia (uznania tej myśli za własną) (por. Barthes 2004: 13).

⁵ Niepotrzebne skreślić

⁶ Pojęcie „jedność ikono-lingwistyczna” pochodzi z tekstu Bernarda Toussainta *Idéographie et bande dessinée*, „Communications” 1976 nr 24, a dokładniej z omówienia tego tekstu dokonanego przez K.T. Toeplitza w jego książce *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego* (1985: 21nn). Istnieje polski przekład tego tekstu, pt. *Ideografia i komiks* (Toussaint 2013). Tłumacz zdecydował się na zastąpienie owego określenia (w oryginale: unité signifiante iconico-linguistique) zwrotem „jedność ikoniczno-językowa”, jedynie w przypisie przypominając, jak przelożył to Toeplitz. Zanim jednak przekład tekstu Toussainta w Polsce się pojawił, spore grono osób, które zajmowały się badaniem komiksu w sposób mniej lub bardziej naukowy (ze mną włącznie), posługiwało się w swoich publikacjach terminem, który tu przywołałem.

⁷ O komiksie jako zwyrodnieniu ilustracji pisał Jan Młodkowski (1998: 317).

⁸ Określenia tego użył Will Eisner (1985: 5).

zbliżenia lub plany ogólne, wykorzystując widoki na wprost, z góry lub z dołu, opatrując obrazki komentarzami lub jedynie przytaczając wypowiedzi postaci, autor komiksu snuje swoją narrację i układa opowieść, jednocześnie tworząc wrażenie, że opowieść ta sama rozwija się przed naszymi oczami.

W typowej opowieści komiksowej najczęściej mamy do czynienia z obrazami twórcy samodzielnie dokonującego tych wszystkich czynności, których wykonanie Thé Tjong-King złożył na barki „czytelnika” swojej książeczki. Rysownik komiksu postępuje podobnie do filmowca, operującego zmiennymi planami i ujęciami i dzielącego na części obraz świata przedstawianego, by wydobyć z niego poszczególne elementy: postacie, przedmioty, działania. „Podobnie” nie znaczy jednak „tak samo”, ponieważ rysownik może dowolnie modyfikować kształt kadru i w przeciwieństwie do filmowca nie jest uzależniony od upływu czasu przeznaczanego na obejrzenie każdego z ujęć. W dodatku rysunek nigdy nie jest idealnym odwzorowaniem konkretnego widoku, gdyż rysownik swobodnie wybiera pomiędzy większym lub mniejszym uproszczeniem lub groteskowym wynaturzeniem. Każdy z jego wyborów ma charakter artystyczny, przekształca bowiem świat w opowieść i sprawia, że widzimy go inaczej i rozumiemy lepiej.

Pierwszą rzeczą, którą musimy zrozumieć i zaakceptować jest to, że drugi obrazek jest dalszym ciągiem pierwszego. To jest warunek konieczny również w wypadku książeczki *Gdzie jest tort?* Jednak za pojęciem „dalszego ciągu” może się kryć określenie kontynuacji czasu albo przestrzeni, albo i tego, i tego naraz. W książeczce Thé Tjong-Kinga mamy do czynienia z czymś, co dzieje się nieco dalej i nieco później. Wiemy, że tak jest, bo na każdym obrazku rozpoznajemy część przestrzeni pokazanej na poprzednim i te same postacie, pokazane w innym miejscu niż poprzednio. Zabieg ten – choć niewątpliwie skuteczny – wiąże się z marnotrawstwem miejsca (na kolejnych kartach książeczki częściowo pokazujemy to samo, co wcześniej). Jednym ze skutecznych sposobów, by tego uniknąć, jest jednokrotne narysowanie obrazka ukazującego przestrzeń, w której toczy się akcja i kilkakrotne pokazanie postaci, które w niej uczestniczą. Zabieg ów był skutecznie wykorzystywany przez Windsora McCaya w jego komiksie *Mały Nemo w Krainie Snów* (*Little Nemo in Slumberland*), publikowanym na początku XX wieku⁹.

W epizodzie z 1907 roku Mały Nemo, Księżniczka i Flip odwiedzają zamek Jacka Frosta¹⁰. Na obrazkach widzimy, jak po długich i krętych schodach wchodzi do pałacu, narzekając jednocześnie na panujące w nim zimno. Ostatnie trzy rysunki tego epizodu (poza finałowym

⁹ Odcinek opublikowany 27 stycznia 1907 roku. Można go odnaleźć on-line pod adresem: <http://www.comicstriplibrary.org/display/290>. Istnieją też różne wydania tego komiksu, w tym polska (McCay 2016).

¹⁰ Jest to pochodząca z opowieści ludowych postać, będąca personifikacją zimy.

kadrem, w którym Nemo – jak zawsze – się budzi) są w rzeczywistości jednym obrazkiem, podzielonym ramkami na części. Dzięki zastosowaniu ramek McCay mógł narysować trzykrotnie te same postacie, pokazując je w trakcie przemieszczania się po schodach i rozmowy o przejmującym chłodzie. W ten prosty sposób oddał upływ czasu i podkreślił jedność miejsca. Można powiedzieć, że tym samym odebrał pojedynczemu obrazkowi autonomię, włączył go w ciąg, na którego zrozumienie mają istotny wpływ rysunki, z którymi został zestawiony.

Przeciwstawienie autonomii wizerunku znaczeniu obrazka włączonego w ciąg przedstawień, które współtworzą przekazywane znaczenie i z tej racji wymagają oglądania w określonej kolejności, stanowi istotny punkt w rozważaniach Ryszarda K. Przybylskiego:

Pojedynczy rysunek jest tutaj [czyli w komiksie – J.S.] podporządkowany zawsze większej całości – serii wielokadrowych planów zdarzeń. Zatem charakterystyka pojedynczego obrazka nie może pomijać ani tego, że znajduje się on w pewnej sekwencji, ani tego, że będąc jednym z elementów owej sekwencji, zbudowany jest w sposób, który musi uwzględniać funkcjonalne podporządkowanie większej całości. Z tego też powodu trzeba uznać za nader przekonującą propozycję Claude’a Moliterniego, aby poszczególne przedstawienia ikoniczne obramowane ramą traktować jako «obrazek narracyjny»; uwzględniając w ten sposób zarówno funkcję, jaką pełni on w sekwencji, jak i zasady jego organizacji ze względu na ową funkcję ustanowione. Tak wyodrębniony obrazek narracyjny spełnia dwojakie zadania: po pierwsze jest reprezentacją akcji, «którą czytelnik musi odkrywać wzrokowo i która musi mu pozwolić na powiązanie ze sobą poszczególnych sytuacji», po drugie jest nośnikiem informacyjnej sugestii na temat porządku czasowego, przeszłego i przyszłego, opowiadanych zdarzeń, które przez swoją pozycję w ramach relacjonowanej fabuły wyzwalają w czytelniku zaciekawienie mającymi nastąpić wypadkami. (Przybylski 1980: 239)¹¹

Przybylski, posiłkując się ustaleniami Moliterniego, proponuje nam przyjęcie pewnego zestawu pojęć, które mogą być użyteczne przy analizowaniu komiksów, gdyż pozwalają one na odróżnienie tego, co w komiksie jest specyficzne, od tego, co upodabnia go do innych obrazów i przekazów wizualnych. Pierwszym z nich jest sekwencja – „seria wielokadrowych planów zdarzeń” – ponieważ to ona stanowi całość utworu. Podstawowym składnikiem owego utworu (sekwencji) jest rysunek, który z jednej strony coś przedstawia, z drugiej zaś komunikuje, iż należy do pewnej sekwencji obrazków. To drugie zadanie wiąże się z koniecznością poddania tego, co obrazek przedstawia, pewnej modyfikacji i ma wpływ na jego kompozycję i inne elementy składowe. Stąd też propozycja, by nazwać go „obrazkiem narracyjnym”. Nazwa ta jednoznacznie określa, że funkcją obrazka jest opowiadanie o zdarzeniach rozgrywających się w świecie przedstawionym. Jednoznaczność ta może współcześnie budzić wątpliwości, albowiem na

¹¹ Tekst Przybylskiego jest w tym miejscu opatrzony przypisem odsyłającym do C. Moliterni, *Narrative Technique*, „Graphis” 1972, nr 159.

przeźrzeni lat, jakie upłynęły od czasu, gdy Moliterni (1973) i Przybylski (1980) opublikowali swoje teksty, niemała liczba twórców komiksowych podjęła próby kontestowania zasad regulujących sposoby tworzenia komiksowych opowieści¹². Do tego zagadnienia powrócimy jednak nieco później.

Patrząc na podzielony ramkami na trzy części obraz wnętrza pałacu, narysowany przez McCaya, oglądamy jednocześnie jeden widok i trzy obrazki narracyjne¹³, z których każdy pokazuje chwilę późniejszą od poprzedniej, wyznaczaną przez szybkość wypowiedzianych kwestii przytoczonych w dymkach, obecnych w każdym kadrze i prędkość przemieszczania się bohaterów. Scenę tę możemy porównać z planszami z (wydanego w 1985 roku) komiksu Tadeusza Baranowskiego *Antrosolka profesorka Nervosolka*, opartymi na analogicznym pomysłem (Baranowski 1985). Tytułowy profesor i jego gospodyni – Entomologia, w czasie podróży po morzach, zanurzają się swoją łodzią pod wodę, by uniknąć ryby-pily, która (stronę wcześniej) usiłowała odciąć ich od świata. Tu wysiadają, by pospacerować po morskim dnie (ilustracja pierwsza) i wspiąć się na podmorską górę.

Pierwsza z omawianych plansz pokazuje nam świat w głębinach i parę bohaterów (w kostiumach nurków), którzy wędrują z lewej strony w prawą, umieszczeni przez rysownika na drugim planie. Na kolejnej planszy profesor i Entomologia poruszają się z dołu do góry, co twórca komiksu podkreśla, dając napis „Czytać od dołu” i rysując strzałki wskazujące kierunek oglądania obrazków. Pierwsza ze stron ma za zadanie pokazać bogactwo i różnorodność świata w morskich głębinach. W drugim kadrze widzimy raka pustelnika, w trzecim meduzy, w czwartym – kalamarnicę, a w piątym – kaszalota, który stanie się bohaterem następnego epizodu. Na kolejnej – czytanej od dołu – stronie ludzie prowadzą dialog z kaszalotem, toczony w kolejnych kadrach. Pewne zaskoczenie przynosi ostatni (umieszczony na samej górze) obrazek, ponieważ pokazuje on powierzchnię morza, a nie jego głębinę. W wyspie po prawej stronie możemy jednak z łatwością poznać wierzchołek góry, po zboczu której wspinali się Entomologia i profesor.

Trzy plansze, na których pokazano postacie poruszające się w przestrzeni przedstawionej raz i podzielonej ramkami na części, pozwalają nam zobaczyć sposób, w jaki twórca komiksowy ustanawia jedność czasu i miejsca, uruchamiając jednocześnie bieg akcji – wyznaczając następstwo zdarzeń. Jeśli jednak przyjrzymy się tym planszom dokładniej, zrozumiemy, że ów jednolity obraz rzeczywistości, którą przemierzają bohaterowie, wcale nie jest do tego ustanawiania potrzebny. Samo umieszczenie napisów na tle obrazka wyznacza porządek ich

¹² W kilku miejscach w tekście Przybylskiego widać ewidentnie, że opisuje on taki rodzaj publikacji komiksowych, z którym dzisiaj już praktycznie się nie spotykamy.

¹³ W opisie nie uwzględniłem czwartego obrazka, pokazującego przebudzenie Nemo.

czytania, a czas ich odczytywania pokrywa się z czasem upływającym w świecie przedstawionym i go odzwierciedla. Powtórzenie wizerunków postaci jest także wyrazistym sygnałem tego, że czas upływa. Nawet sam podział strony na ramki narzuca pewne uporządkowanie, które przekłada się na odmierzanie czasu (może mało precyzyjne, ale jednak). Z drugiej strony, obecność tych samych postaci i trwanie tej samej rozmowy wymuszają wręcz uznanie, że to, co oglądamy, rozgrywa się w ciągłej i jednorodnej przestrzeni.

Porównując te przykłady z planszami z dowolnych komiksów, w większości których nie spotykamy zabiegów tego typu, a mimo to nie mamy problemów z jej lokalizacją, musimy uznać, że w tym wypadku mamy do czynienia z pewnym naddatkiem. Czymś, co nie jest niezbędne dla zrozumienia opowiadania, ale cieszy oko i umysł. Najwyraźniej to widać na planszy z kaszalotem. Baranowski nie dba tu o to, że każda z ramek oznacza moment późniejszy od poprzedniego i rysuje wieloryba tak, że część jego postaci z poprzedniego rysunku pojawia się także na następnym. Gdybyśmy wcześniej nie wiedzieli, że kaszalot jest jeden, uznalibyśmy, że jest ich więcej. Wiemy to jednak i rozumiemy całą opowieść. Rozumiemy także nonszalancję, z jaką rysownik realizuje swoje zadanie. Lekceważenie zasad przez Baranowskiego rozpoznajemy jako świadome działanie twórcy, który zna reguły i wie, w którym momencie może je naruszyć. To z kolei rozpoznajemy, bo sami dobrze wiemy, że zasady rządzące konstrukcją komiksu są podwajane lub potrajane, po to, by – z pewną nadmierną oczywistością – sygnalizować kolejność obrazków, upływ czasu i rozwój akcji.

Plansza z kaszalotem pokazuje też, że odbiorca wcale nie musi odczytywać obrazków w takim porządku, w jakim czyta tekst literacki. Informacja „Czytamy od dołu!” wystarczy, by ten porządek zmienić, co wskazuje, że został on ustanowiony na mocy konwencji i *de facto* jest aktualizowany podczas każdego kontaktu z komiksem. Odbiorca w taki sam sposób, w jaki odkrywa, że kolejne kadry na stronie zawierają ten sam obraz przestrzeni, w której poruszają się postacie, odkrywa też porządek czytania. Na tej samej zasadzie odkrywa – za każdym razem od nowa (choć przy każdym następnym razie – szybciej i sprawniej) – zasady, które rządzą następstwem i zestawieniem obrazków oraz tym, co zostało na nich ukazane. Równoległe zaś i równocześnie odkrywa to naddane uporządkowanie kadrów i ich zawartości, o którym wspomniałem uprzednio. Jedno jest bowiem nieodłączne od drugiego.

Snucie opowieści polega jedynie na wybraniu tego, co musi być pokazane i ustanowieniu kolejności, w jakiej to ma być pokazywane. Wybór ten sprowadza się do – nazwanej przez Ortegę y Gassetę – umiejętności tłumienia w sobie wielu rzeczy, jakie twórca komiksu ma do przekazania, po to właśnie, by przekazać przynajmniej tę jedną. Przekaz komiksowy – w przeciwieństwie do literackiego – nie odwołuje się jednak do arbitralnych reguł mowy

codziennej, a jego stworzenie nie polega na wyborze jednej z kilku (lub kilkunastu) możliwości zbudowania zdania, na ustaleniu, co ma być jego podmiotem, a co orzeczeniem. Wolność rysownika zaczyna się dużo wcześniej. Pisarz ma w pamięci twarde reguły gramatyki. Rysownik pamięta lub też przypomina sobie – o wiele słabiej określony, ale za to o wiele bogatszy – zbiór obrazów, obrazków, scen filmowych, widoków zapamiętanych podczas spacerów itp., itd. i to je wszystkie musi stłumić, by narysować ten jeden. Żadne twarde reguły (porównywalne z gramatyką) nie określają, co musi zrobić. Wszystko, co robi, robi dlatego, że może. Ale właśnie dlatego, że może wybrać dowolnie, powinien to zrobić tak, by odbiorca musiał zobaczyć to, co on ma do pokazania.

Gdzie przebiega granica pomiędzy „może” i „musi” w wypadku rysownika oraz „musi” i „może” w wypadku odbiorcy historyjki obrazkowej, nigdy nie udało się ze stuprocentową dokładnością ustalić. Rysownicy mają na myśli różnych odbiorców – Thé Tjong-Khing z całą pewnością myślał o dzieciach, rysując *Gdzie jest tort?*, ale nawet on nie wyobrażał sobie swojego odbiorcy jako czystej tablicy, na której jako pierwsze zapiszą się obrazki z jego książki. Wręcz przeciwnie – zakładał, że odbiorca zobaczy i rozpozna na obrazkach rozmaite postacie i działania, że – pomimo młodego wieku – dysponuje on (czy też ona) pewną wiedzą, umożliwiającą zrozumienie przekazu. Owe założenia i wyobrażenia artystów popychają ich do dokonywania rozmaitych wyborów i wypróbowywania różnych sposobów przekazania za pomocą obrazków wiedzy o tym, co się dzieje gdzieś tam, po drugiej stronie kartki, czyli w świecie przedstawionym obrazkowej opowieści. Efekt ich pracy zawsze jest próbą zrealizowania przy pomocy środków graficznych przekazu fabularnego. Próba, która oparta jest na indywidualnych wyborach i odmiennych wyobrażeniach o tym, co możliwe, stosowne, komunikatywne.

Wybory te oparte są na odwołaniu się do pamięci o tym, co robią inni, czyli do pewnej konwencji, czy też raczej: pewnych konwencji. Te jednak nie są tym samym, czym są reguły gramatyki. Nie narzucają koniecznych rozwiązań pod rygorem uznania tego, co komunikowane, za niewłaściwe i niepoprawne. Konwencja jest pierwszą rzeczą, jaką zauważamy w komiksowym obrazku. Często nie zauważamy niczego oprócz niej i dlatego wiele osób ma skłonność do niedoceniań tego, co komiks ma do zaoferowania. Stąd też – wyrażane w publikacjach osób, które odwoływały się jedynie do ogólnych (stereotypowych) wyobrażeń o komiksie – przekonanie, że komiks jest czystą fabułą, nieskażoną ingerencjami tego, kto ją relacjonuje.

4. Co komu po książce bez ilustracji i konwersacji?

W roku 1983 Wojciech Wierzewski pisał, że komiks filmowy to „dosłowne przełożenie fabuły na ciąg obrazów, bez dbałości o filmową dramaturgię i zwartość dzieła” (Wierzewski 1983: 37). Tym samym dawał do zrozumienia, że samo przełożenie na obrazy jest niczym – prostą czynnością o charakterze nieartystycznym – żywiąc zarazem przekonanie, że dosłowne przełożenie fabuły na ciąg obrazów jest w ogóle możliwe. Przekonanie to ma wiele wspólnego ze wspomnianym przez Brunera przeświadczeniem, że umiejętność prowadzenia narracji przychodzi w sposób „naturalny” i jest równie błędne. Rysunek lub zdjęcie (w wypadku, gdy mamy do czynienia z filmem realizowanym na podstawie powieści – a o takim wypadku pisał Wierzewski) konkretyzuje to, co w powieści pozostawało nie do końca określone: nadaje konkretne rysy twarzy bohaterom, przedstawia wnętrza domów i ulice miast. Zastępuje informację o tłumie widokiem określonej liczby osób. Możemy się zgodzić z tym, że może „dosłownie” przełożyć fabułę na ciąg obrazów pod warunkiem, że będziemy jednocześnie pamiętać, iż powieść jest jedynie przekładem fabuły na ciąg słów.

W klasycznej już rozprawie *Powinnoactwa przez fabułę* Jerzy Ziomek odwołał się do pojęć klasycznej retoryki i zaproponował ich spolszczone brzmienie – inwencja, dyspozycja i elokucja – by przy ich pomocy uporządkować nasze postrzeganie fabuły i wypowiedane na jej temat sądy (por. Ziomek 1980). Inwencja jest „abstrakcyjnym stanem «przedwysłowionym»” (Ziomek 1980: 79), dyspozycja oznacza porządek przedstawiania zdarzeń, a elokucja ostateczny kształt dzieła, uformowany przez jego twórcę. Odbiorca otrzymuje dzieło na poziomie elokucji i może jedynie zrekonstruować lub skonstruować poprzednie jego poziomy, ponieważ „[...] poziom inwencji istnieje jako pozór czegoś poprzedzającego poziom elokucji” (Ziomek 1980: 82).

„Fabuła na poziomie inwencji nie jest tekstem ani artefaktem autorskim i dyscyplinarnie specyficznym” – pisze Ziomek. – „Inaczej powiemy, że na tym poziomie «nie zapadła jeszcze decyzja» o przyszłej dyspozycji i elokucji” (Ziomek 1980: 82). Pozostawiając na boku szczegółowe rozważania Ziomka na temat tego, czym jest i w co został wyposażony poziom inwencji, możemy od razu przejść do problemu adaptacji dzieła literackiego na dzieło filmowe (lub inne fabularne). Ta – zdaniem Ziomka – polega na sięgnięciu (regresie) do poziomu inwencji i odtworzeniu danego przekazu fabularnego przy pomocy środków wyrazu właściwych danej sztuce. To oznacza, że oba dzieła różnią się na poziomie dyspozycji i elokucji. Przy czym na poziomie dyspozycji mogą być do siebie podobne czy zbliżone, ale na poziomie elokucji różnią się zasadniczo.

Byłoby zasadniczym nieporozumieniem twierdzić, że Wierzewski¹⁴ nie zauważa komiksowych środków wyrazu (tych nie sposób nie dostrzec). On jedynie odmawia uznania ich za wartościowe (i dzięki temu godne zauważenia). Uważa je bowiem za pospolite, konwencjonalne, banalne i marne. Zdaje się mówić, że są one, ale jakby ich nie było i dlatego dostrzegalna jest tylko fabuła, „dosłownie” przeniesiona z innego utworu. Tyle, że ta fabuła wcale nie jest tożsama z utworem literackim, dzięki któremu ją znamy i nie powinna być rozpoznawana jako ten utwór. Adaptacja wyraźnie mniej wartościowa od tego, co adaptuje, może zostać uznana za trawestację lub nawet parodię (niekoniecznie świadomą). Ale za „nie” można ją uznać tylko ten, kto pragnie się uchylić od konieczności zobaczenia w niej „czegokolwiek” i wyraża taki sam brak zainteresowania, jacy historycy sztuki wyrażają wobec humorystycznych pocztówek znad morza.

Już w 1960 roku, we wstępie do rozprawy *Art and Illusion*, Ernst Gombrich zwracał uwagę na to, że

odkrycia i umiejętności przedstawiania, które były powodem do dumy dawnych artystów, spowszedniały dzisiaj, stały się trywialne. Nie chodzi jednak o to, aby je podważać. Jeśli bowiem zaakceptujemy modną obecnie doktrynę mówiącą, że działania takie nie mają nic wspólnego ze sztuką, obawiam się, że utracimy kontakt z wielkimi mistrzami przeszłości. Historyków powinna zainteresować przede wszystkim prawdziwa przyczyna, dla której te przedstawienia natury uważane są dzisiaj za banalne. Nigdy wcześniej przed naszym stuleciem obrazy nie były tak tanie, jak obecnie, pod każdym względem. Jesteśmy otoczeni i osaczeni przez plakaty, reklamę, komiksy i ilustracje w czasopiśmie. O tym, jak wygląda rzeczywistość dowiadujemy się z telewizyjnego ekranu i z kina, ze znaczków i opakowań żywności. Malarstwa uczy się w szkołach i praktykuje w domu jako rodzaj terapii i wypełniania wolnego czasu, wielu współczesnych amatorów używa mistrzowskich sztuczek, które dla Giotto byłyby czystą magią. [...] Myślę jednak, że zwycięstwo i uproszczenie umiejętności przedstawiania stwarzają obecnie wiele kłopotów zarówno historykowi, jak i krytykowi. (Gombrich 2011b: 87)

Na przestrzeni dziesięcioleci, jakie upłynęły od czasu, gdy Gombrich napisał te słowa, przeżyliśmy zarówno wzrost tendencji do mówienia, że działania takie nie mają nic wspólnego ze sztuką (cytowaną wypowiedź Wierzewskiego uważam za jej przejaw), jak i poszerzenia pola badań o zjawiska wskazywane przez autora *Sztuki i złudzenia*. W dalszym ciągu swoich rozważań pisał on bowiem, że „wiele ze snów tworzonych dla nas – przytomnych, wyrzucamy z królestwa sztuki, ponieważ wydają nam się zbyt prawdziwe jako substytuty snu, nazywamy je fotosami lub komiksami. Lecz nawet owe fotosy idoli i komiksy, jeśli tylko widziane są we właściwy sposób,

¹⁴ Podobnie jak Młodkowski i inni badacze, wypowiadający się o komiksie w zbliżony sposób.

mogą stać się karmą dla myśli. Tak jak niepełne jest studiowanie poezji bez świadomości języka prozy, tak studia nad sztuką będą w szerokim zakresie uzupełniane nauką o języku wizualnym, o czym jestem głęboko przekonany” (Gombrich 2011b: 87-88)).

Patrząc z perspektywy roku 2012, możemy stwierdzić, że to, co dla Gombricha było postulatem, jest już faktem dokonany. Na początku XXI wieku Grzegorz Dziamski pisał, iż

badania kultury wizualnej (*visual studies*) nie wyodrębniają jakiejś specjalnej, uprzywilejowanej klasy przedmiotów czy działań, lecz obejmują bardzo zróżnicowaną grupę zjawisk wizualnych, zarówno te, które zaliczano kiedyś do kultury wysokiej, jak i te, które zwyczajowo przypisywano kulturze niskiej, podkreślając estetyczną i ideologiczną złożoność tych ostatnich. Znika tutaj problem definiowania sztuki i oddzielania sztuki od nie-sztuki (i antysztuki). Przedmiotem zainteresowania stają się różnorakie manifestacje wizualne oraz ich oddziaływanie i wpływ na nasze postrzeganie i doświadczanie świata. [...] Sztuka staje przed dylematem: kontestować kulturę wizualną, dystansować się do niej, bronić własnej odmienności, by w ten sposób zachować wartość sztuki, czy też działać w ramach kultury wizualnej? [...] Żeby to jednak było realne, wymagana jest pewna wiedza o kulturze wizualnej i jej funkcjonowaniu. (Dziamski 2004: 41-42)

W rozważaniach Przybylskiego dość wyraźnie zarysowana jest opozycja: obraz malarski – rysunek komiksowy (a w domyśle: sztuka i niesztuka). Jej wyznaczeniu początek daje uwaga, iż „[...] komiks przejął rolę kontynuatora doświadczeń, które od czasów impresjonizmu przestały odgrywać tak ważne znaczenie, jakim obdarzane były dotychczas. Mamy tu na myśli obrazy narracyjne”. Kończy ją, pojawiająca się w finale tekstu, konstatacja, iż komiks „[...] nie chce odkrywać nowych form «wyrażania», woli eksploatować te, których skuteczność została już sprawdzona; nie chce tworzyć wartości i dlatego podlega wiernie tym, które funkcjonują już w ramach kultury popularnej. Komiks jest bowiem «obrazem obrazu», powtórzeniem tego, co już powiedziane” (Przybylski 1980: 243).

Z argumentacją tego typu trudno dyskutować na poziomie uogólnień, ponieważ w rzeczywistości to nie komiks „nie chce”, ale – co najwyżej – jego twórcy „wołą eksploatować”. W ogromie produkcji komiksowej, pomiędzy gazetowymi paskami publikowanymi codziennie, odcinkami komiksowych serii drukowanymi w tygodnikach, zeszytowymi publikacjami seryjnymi, wydawanymi co miesiąc, z dodatkiem komiksów internetowych umieszczanych w sieci wtedy, kiedy ich twórcom przyjdzie na to ochota i licznymi *graphic novels*, z pewnością znajdziemy немало dowodów na to, że komiks woli eksploatować te formy wyrażania, których skuteczność została już sprawdzona. Arcydzieła – czy to plastyczne, czy też literackie, filmowe lub muzyczne – rozpoznajemy bowiem po tym, że pojawiają się z rzadka i dlatego są doskonale widoczne na tle tych dzieł, które są powtórzeniem tego, co już powiedziane.

Zdrowy rozsądek podpowiada nam, że wystarczy zacząć pisać historię komiksu jako historię arcydzieł, żeby przywrócić właściwy porządek rzeczy, wysunąć na pierwszy plan najwybitniejsze dzieła w dziedzinie opowiadania obrazami i zepchnąć w cień epigonów i tych pozbawionych talentu. Zdrowy rozsądek mówi nam jednak także, że ziemia jest płaska, bo można to stwierdzić gołym okiem. I dlatego nie zawsze należy słuchać podpowiedzi zdrowego rozsądku. Jeśli bowiem odwołamy się do systemu oceniania wypracowanego na obszarze sztuk plastycznych, okaże się, że wypada zepchnąć w cień ogromną część komiksowej tradycji i wysunąć na plan pierwszy rzeczy, które dotąd funkcjonowały na marginesie tego gatunku artystycznego. Nie tak dawno w Polsce zaproponowali taki zabieg Jakub Woynarowski i Łukasz Ronduda. Pierwszy zaczął pisać historię komiksu awangardowego, wskazując przy tym na szereg prac, które nie zawsze można nazwać komiksami, nie zawsze były szerzej znane i nie miały większego wpływu na rozwój komiksu (często nie miały żadnego). Drugi zorganizował wystawę „Black and white. Niepoprawny komiks i animacja”, podczas organizacji której – jak sam powiedział – penetrował obszary w dużym stopniu wyzwolone spod wpływu tradycji artystycznych, konstytuujących współczesny dyskurs o sztuce. Niemniej jednak o odrzuceniu części prac zadecydowało to, że występowały w nich nadmierne uproszczenia „rodem z kreskówki”, co Ronduda nazwał „plagą komiksu politycznego, zaangażowanego”. Można powiedzieć, że Woynarowski pokazał, jak wyglądałaby historia komiksu, gdyby przy jej pisaniu stosowano kryteria obowiązujące na obszarze pisania o sztuce. Ronduda z kolei posłużył się kryteriami sprzecznymi ze wstępnymi założeniami wystawy, ponieważ pokazując prace wyzwolone spod wpływów dyskursu o sztuce, sam pozostał pod jego wpływem (por. Woynarowski 2010: 171nn; Ronduda 2011: 63). Jeśli natomiast założymy, że komiks jest sztuką osobną, rządzącą się własnymi prawami, rozwijającą się wedle własnych zasad, to historia, którą napiszemy, nie będzie się różniła od tych, które zostały napisane do tej pory i których istnienie nie wykluczyło uwag o tym, że „komiks jest «obrazem obrazu», powtórzeniem tego, co już powiedziane” (Przybylski 1980: 243).

Problem potęguje fakt, że rysownicy komiksów wybierają rozmaite strategie opowiadania się wobec sztuki – kontestują ją, trawestują, wykorzystują do własnych celów, zabiegają o uznanie jej krytyków lub ich ignorują. Akceptują fakt umieszczania ich prac na listach bestsellerów i wystawiają je w galeriach. Żeby ogarnąć to, co robią, trzeba przyznać, że nie ma właściwej odpowiedzi na tradycyjne pytanie: „Czy komiks jest sztuką?”. Komiks jest niewątpliwie częścią współczesnej kultury wizualnej; występując w jej ramach, miał wpływ na nasze postrzeganie i doświadczanie świata i z tego względu powinien być badany jako jeden z jej składników. Niech nas jednak nie zmyli podobieństwo tego twierdzenia do zdania, które

przeczytał Krzysztof Teodor Toeplitz, cytując Reinholda Reitbergera i Wolfganga Fuchsa: „Komiksy są częścią kultury masowej i sztuki popularnej i w ten sposób muszą być rozpatrywane” (Toeplitz 1985: 125). Pojęcie „kultura wizualna” obejmuje bowiem nie tylko sztukę popularną, ale i wysoką, a przedmiotem zainteresowania jej badaczy jest problem, w jaki sposób coś funkcjonuje w obiegu społecznym, jak na nas wpływa, co podpowiada i co zastępuje, niezależnie od tego, czy patrzymy na to coś z nabożeństwem, czy z lekceważeniem. Jeśli uda nam się zapamiętać i o jednym, i o drugim, to może uda nam się także znaleźć odpowiedź na pytanie, jak czytać komiksy i właściwie po co.

SUMMARY

Why and for What Should We Read Comic Books?

The analysis of Thé Tjong-Khing's picture book *Where Is the Cake?* is here a starting point for introducing differentiations between thinking in a logic and scientific way and narrative thinking (Bruner 2010), as well as presenting the way of constructing a story related by pictures that we may come across in comic books. Ordering reading and segmentation of data given by pictures are the basis here, and as a consequence the story gets through to us as a sequence of pictures offering us a chance to take a look at the represented world that is mutual for all presentations. Stories in comic books are based on strong conventionalization of pictures due to which researchers often think of these pictures as artistically uninteresting or neglect them. However, they are crucial elements of contemporary visual culture.

KEYWORDS

Comics, visual narration

BIBLIOGRAPHY

- Baranowski Tadeusz. 1985. *Antresolka profesorka Nerwosolka* Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- Barthes Roland. 2004. Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań. Błońska Wanda, tłum., 13-54. W: Głowiński Michał, red. *Narratologia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bruner Jerome Seymour. 2010. *Kultura edukacji*. Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara, tłum. Kraków: Universitas.
- Dziamski Grzegorz. 2004. Od sztuki do kultury wizualnej, 31-45. W: Kostryko Teresa, Dziamski Grzegorz, Zydrowicz Jacek, red. *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.
- Eisner Will. 1985. *Comics and Sequential Art*. Tamarac, FL: Poorhouse Press.
- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, red. 2007. *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum.
- Gombrich Ernst Hans. 1990. *Obraz wizualny*, 312-338. W: Głowiński Michał, oprac., wyb. *Symbole i symbolika*. Borkowska Grażyna i in., tłum. Warszawa: Czytelnik.
- Gombrich Ernst Hans. 2011a. *Obrazowanie i sztuka w okresie romantycznym*. W: *Pisma o sztuce i kulturze*. Folga-Januszewska Dorota, tłum., 529-538. Kraków: Universitas.
- Gombrich Ernst Hans. 2011b. *Psychologia i zagadka stylu*. W: *Pisma o sztuce i kulturze*. Folga-Januszewska Dorota i in., tłum., 83-88. Kraków: Universitas.
- McCay Winsor. 2016. *Mały Nemo w Krainie Snów*. T. 1. Misióra Marek, Wiśniewski Bartłomiej, tłum. [Tarnowskie Góry]: Wydawnictwo Jadwiga Jaguś.
- Młodkowski Jan. 1998. *Aktywność wizualna człowieka*. Warszawa-Łódź: PWN.
- Ortega y Gasset José. 1988. *Czym jest czytanie*. W: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Niklewicz Piotr, tłum., 383-406. Warszawa: Czytelnik.
- Przybylski Ryszard Kazimierz. 1980. *Słowo i obraz w komiksie*, 229-243. W: Cieślukowska Teresa, Sławiński Janusz, red. *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum.
- Ronduda Łukasz. 2011. „Black and White: Komiks w muzeum. Z Łukaszem Rondudą rozmawia Jakub Woynarowski”. *Ha!Art* (34): 63.

- Sturgis Alexander, red. 2006. Zrozumieć malarstwo. Najważniejsze tematy w sztuce. Hornowska Ewa, tłum. Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”.
- Tjong-Khing Thé. 2011. Gdzie jest tort? Gdańsk: EneDueRabe.
- Toeplitz Krzysztof Teodor. 1985. Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego. Warszawa: Czytelnik.
- Toussaint Bernard. 2013. Ideografia i komiks. Birek Wojciech, tłum., 367-383. W: Szyłak Jerzy. Komiks w szponach miernoty. Rozprawy i szkice. Warszawa: timof i cisi współpracownicy.
- Wierzewski Wojciech. 1983. Film i literatura. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Wojnarowski Jakub. 2010. Story art. W poszukiwaniu awangardy polskiego komiksu, 171-198. W: Marecki Piotr, red. Kultura niezależna w Polsce 1989-2009. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Ziomek Jerzy. 1980. Powinowactwa przez fabulę. W: Powinowactwa literatury. Studia i szkice, 7-101. Warszawa: PWN.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

KOT BOB, PIES BAILEY I INNI. TERAPEUTYCZNE WŁAŚCIWOŚCI ZWIERZĘCYCH BOHATERÓW W LITERATURZE POPULARNEJ

MARZENA KOTYCZKA

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych

W niypowej powieści graficznej science-fiction Toma Gaulda Mooncop z 2016 roku jedna ze scenek przedstawia poszukiwania zaginionego psa (Gauld 2016). Cóż takiego niypowego w komiksie Gaulda? Futurystyczna wizja życia na Księżycu stroni od spektakularnych bitew, śmiercionośnych androidów czy widowiskowych wybuchów, do których przyzwyczaiła czytelników fantastyka naukowa. W zamian Gauld proponuje nam melancholijny obraz zdominowanego przez rutynę życia ostatniego policjanta na Księżycu. Tytułowy strażnik porządku na przekór wyludnianiu się księżycowej osady i nieuniknionym powrotom mieszkańców na Ziemię, spełnia swoje obowiązki, nie negując ich

istotności. Jedną z ostatnich powinności ostatniego księżycowego policjanta jest odnalezienie zagubionego psa. Pionierka życia na Księżycu, współzałożycielka kolonii, zgłasza zaginięcie Kaspara, swojego czworonożnego towarzysza. Obecność psa na Księżycu jest w przedstawionym świecie naturalna, wraz z marketami, donutami i kawą z automatu dopełnia obrazu wielkomijskiego życia.

Pozwoliłam sobie miast wstępu zapożyczyć powyższy obrazek z komiksu Gaulda, ponieważ dla tematu niniejszego artykułu jest on symptomatyczny z dwóch względów. Po pierwsze *Mooncop* będzie pierwszym i ostatnim przykładem z obszaru tak zwanej fantastyki naukowej przywoływanym w tym tekście – rola zwierząt w fantastyce naukowej, ale także fantasy czy horrorze doczekała się wielu osobnych omówień, choć wciąż wiele z jej aspektów wymaga opisanie. Przywołanie komiksu pozwala więc, choć *à rebours*, zawęzić obszar literatury popularnej, na który będzie tu zwrócona uwaga. Po drugie zaś, scena z *Mooncop* obrazowo prezentuje elementy, które zdecydowały o doborze materiału literackiego w tymże tekście, a są to: miejskie tło (w przywołanym komiksie naniesienie miejskiej scenerii na księżycowy krajobraz pozwala na uwypuklenie tych czynników, które budzą niepokój i potęgują samotność w nowoczesnych społeczeństwach, sprawiając, że Gauld opowiada współczesną i aktualną historię), figura zwierzęcia domowego (w *Mooncop* występuje pobocznie, jednak jego pojawienie się sugeruje oczywistość tej międzygatunkowej relacji nawet w futurologicznym obrazie), a także osobista więź z tymże zwierzęciem. Socjolog Adrian Franklin w studium *Animals in Modern Cultures* stawia diagnozę, iż zwierzęcy pupile, jak psy i koty, zapewniają poczucie ontologicznego bezpieczeństwa [ontological security] człowiekowi zanurzonemu w aludzkim, zatimizowanym społeczeństwie, w którym brak stabilności ekonomicznej, trwałości zatrudnienia zmusza do ciągłej mobilności. Niepewność i samotność są wytłumiane przez projekcję oczekiwań wobec relacji międzyludzkich na relację ze zwierzęciem domowym (Franklin 1999: 85-86). W komiksie Gaulda obecność psa umożliwia utrzymanie psychicznego ładu jego właścicielce, równoważy alienację w zrobotyzowanym środowisku, podobnie jak tak zwane *comfort food* i rutynowe działania ostatniemu policjantowi na Księżycu. Na dodatek wyposażony we własny skafander Kaspar sam wraca do domu, a w jego powrocie dźwięczą echa powrotu Lassie z powieści Erica Knighta (o micie powrotu psa odzwierciedlającym kondycję ludzką zob. Fudge 2008: 23-33). Właśnie tak rozumiana terapeutyczna rola zwierząt w literaturze popularnej będzie przedmiotem niniejszego artykułu.

Jak podaje słownikowa definicja, jedną z funkcji kultury popularnej jest funkcja terapeutyczna. Autorka definicji pisze: „[p]owodem, dla którego ludzie asymilują produkty kultury popularnej, jak zauważył Montaigne, jest bolesny stan wewnętrzny, będący wynikiem braku

duchowego, społecznego i ekonomicznego poczucia bezpieczeństwa” (Koralewska 1997: 199). Diagnoza ta brzmi niezwykle podobnie do spostrzeżeń Franklina na temat zwierząt domowych. Interesującym zatem zadaniem jest prześledzenie, w jaki sposób terapeutyczne tendencje popkultury ogniskują się w literaturze popularnej, zwłaszcza w kontekście częstych doniesień o terapeutycznych zdolnościach zwierząt towarzyszących. To, że opiekunowie po stracie pupila przechodzą przez pięć klasycznych etapów żałoby, nie umknęło uwadze badaczy relacji ludzko-zwierzęcych (DeMello 2012: 157-159), jednak zwierzęta są także pomocne przy żałoby przeżywaniu: przykładem może być Kermit, szczenię z Teksasu od niedawna tresowane, by zostać pierwszym terapeutą pogrzebowym w tym stanie (Wallis 2017). Towarzystwo zwierzęcych terapeutów może łagodzić zaburzenia odżywiania (Kopp 2017) czy stres wśród studentów (Kogan, Schaefer i in. 2016). W Stanach Zjednoczonych usankcjonowano funkcję tak zwanego Emotional Support Animal [ESA], czyli zwierzęcia towarzyszącego, którego zadaniem jest niwelowanie przynajmniej jednego z objawów niepełnosprawności fizycznej, psychicznej lub intelektualnej. Wsparcie emocjonalne udzielane przez zwierzęta jest nie tylko wykorzystywane w dogoterapii czy felinoterapii, ale także staje się coraz częstszym elementem codziennego życia. Także pisarze doceniali i wciąż doceniają towarzystwo zwierząt. „Pies, szczególnie tak egzotyczny jak Charley, jest łącznikiem między obcymi” (Steinbeck 2014: 16) – wyjaśnił przyczyny zabrania swojego pudła w podróż poprzez Amerykę John Steinbeck. Prócz pretekstu do nawiązywania znajomości („Wiele rozmów po drodze zaczynało się od: «Co to za pies?»”) tytułowy Charley daje autorowi poczucie bezpieczeństwa nie tyle w obliczu potencjalnych napaści czy rabunków, co raczej wobec osamotnienia i bezradności po opuszczeniu domu. Podróż w nieznaną z taką emocjonalną amortyzacją ma łagodniejszy start i ciekawszy przebieg dzięki otwarciu na spotykanych ludzi. Jak natomiast terapeutyczną funkcję zwierząt wykorzystuje literatura popularna?

Leigh Gilmore, pisząc o przypadkach granicznych w autoprezentacji, zauważa, że od lat 40. do 90. liczba wydawnictw katalogowanych jako autobiografie lub pamiętniki uległa potrojeniu, a wzrost ten koreluje ze sposobami językowego przepracowywania traumy (Gilmore 2015: 360). Nie dysponuję nawet w przybliżeniu takimi danymi dotyczącymi narracji wykorzystujących figurę zwierzęcia dla zmierzenia się z trudnymi przeżyciami, które są przedmiotem niniejszego artykułu, gdyż nie reprezentują one odrębnego gatunku, a jedynie mieszczą się w kategoriach literatury popularnej. Literatura popularna *ex definitione* ma wywoływać emocje, a co za tym idzie jest obfita także w historii doskonale nadająca się na materiał poddawany tutaj refleksji. Jedyne wyznaczniki brane pod uwagę przy wyborze przykładów literackich, to, jak już wyżej nadmieniono: współczesna historia, relacja ze zwierzęciem domowym oraz jego terapeutyczna funkcja. Niektóre

z przywołanych pozycji można zaliczyć do literatury tak zwanej kobiecej lub rodzinnej. Literaturę rodzinną rozumiem w analogii do kina rodzinnego, a więc takich obrazów filmowych, których adresatami jest pokoleniowo zróżnicowana publiczność rodzinna (Morstin-Poplawska 2005: 60). Książki, które nazywam rodzinnymi, powielają ten schemat treściowy, warstwa fabularna jest ważniejsza od językowej, a przesłanie ma „podnosić na duchu”. Natomiast dookreślenie pojemności pojęcia „literatura kobieca” sprawia nieco większy kłopot (zob. Okulska 2010: 20-25). Na potrzeby poruszanych zagadnień przyjmę charakterystykę literatury kobiecej dokonaną przez Ewę Kraskowską: ma być to mianowicie powieść rozrachunkowa, w której bohaterka uwikłana w skomplikowane, wręcz dramatyczne wydarzenia, zmierza do szczęśliwego finału, w którym odnajduje samą siebie (zob. E. Kraskowska 2003). Lecz weryfikowanie przynależności pozycji, które będą omawiane, nie wnosi wiele do przyjętej perspektywy interpretacyjnej. Pomocne byłoby tutaj pojęcie powieści pocieszycielskiej, które proponuje Umberto Eco w zastępstwie powieści popularnej (Eco 1996: 15-21), jednak nie wszystkie pozycje przywoływane w niniejszym artykule powieściami są, czasem są to narracje mniej lub bardziej fabularne, innym razem narracje o zabarwieniu autobiograficznym. Tym niemniej śmiało można założyć, że liczba tego typu pozycji idzie w parze z ich popularnością. Sporą grupę stanowią książki, w których zwierzę pomaga ludzkim bohaterom uporać się ze stratą, najczęściej jest to śmierć bliskiej osoby, na przykład w książkach *Sztuka ścigania się w deszczu* Gartha Steina (Stein 2009), *Moje życie z psem imieniem George* Judith Summers (Summers 2007) czy *Kleo i ja. Jak szalona kotka ocaliła rodzinę* Helen Brown (Brown 2012). Czasem pies lub kot zmienia losy ludzkiego bohatera, wytrąca go z codziennego marazmu, mniej lub bardziej świadomie chroni przed zgubnymi decyzjami, nadając nowy sens życia, jak w książkach *Psy*, *Rachel i cała reszta* Lucy Dillon (Dillon 2010), *Odyseja kota imieniem Homer* Gwen Cooper (Cooper 2010) czy dwóch częściach opowieści Jamesa Bowena o rudym kocie Bobie – *Kot Bob i ja. Jak kocur i człowiek znaleźli szczęście na ulicy* (Bowen 2014a) oraz *Świat według Boba. Dalsze przygody ulicznego kota i jego człowieka* (Bowen 2014b). Sukces kasowy (i późniejsza gwiazdorska ekranizacja) książki Johna Grogana *Marley i ja. Życie, miłość i najgorszy pies świata* (Grogan 2006) (wydanej w oryginale po raz pierwszy w 2005 roku) odkrył zapotrzebowanie na opowieści pokazujące korzyści wynikające z opieki nad zwierzęciem: nawet jeśli zwierzę sprawia kłopoty, to radości, jakich dostarcza, amortyzują emocjonalną huśtawkę w perspektywie całego życia. Pies lub kot rozprasza, wymagając opieki, odciąga uwagę od problemów, które wydają się nie do pokonania lub przypomina o najbardziej biologicznym, witalistycznym poziomie życia, co ma sprowokować do otrząśnięcia się z negatywnych uczuć. Taki wydzźwięk mają na przykład *Misja na czterech łapach* (filmowy tytuł: *Był sobie pies*) W. Bruce’a Camerona (Cameron 2012), *Dobry Pies* Jona Katza (Katz 2007), a na polskim rynku wydawniczym dwie

książki Joanny Szarras o niesfornym psie: *Garet, fe!* (Szarras 2009) oraz *Garet dorasta. Niewiarygodne przygody zwierzęka z ADHD* (Szarras 2012). Terapeutyczną rolę odgrywa w tych przypadkach zawsze zwierzę udomowione, tradycyjnie uznawane za towarzyszące, pies lub kot. Oryginalna frazeologia tytułów zbiorów opowiadań, tak zwanych wyciskaczy łez: *Balsam dla duszy miłośnika kotów* (Canfield i in. 2011a) oraz *Balsam dla duszy miłośnika psów* (Canfield i in. 2011b) (tytułowy „balsam dla duszy” to wszak *chicken soup*), dźwięczy ironicznie wobec irracjonalnej hierarchii gatunkowej, nakazującej obdarzać wybrane zwierzęta szczególnym afektem.

Pojęcie traumy, jak zauważa Tomasz Łysak we wstępie do *Antologii studiów nad traumą* (Łysak 2015: 5-7), zdewaluowane w codziennym użyciu i przekazach medialnych uległo spłyceciu. Miejsce obok wydarzeń historycznych dotyczących zarówno społeczności, jak i pojedyncze osoby, zajęły osobiste tragedie przedstawiane w różnego formatu *talk showach*, realizujące popularną kulturę traumy. W popularnej beletrystyce spectrum nieszczęść jest szerokie, od tragedii – śmierci bliskiej osoby, przez uzależnienia, po dyskomfort emocjonalny związany z niezamierzoną samotnością. Mimo że asekuracyjne użycie słowa „nieszczęście” zamiast „trauma” współgra z uproszczoną konstrukcją językową i fabularną literatury popularnej, to przy tej symlifikacji należy się na chwilę zatrzymać.

Gilmore tak zarysowuje problem zależności między traumą a jej językowym przedstawieniem: „Zwolennicy konsensusu [między koniecznością a niemożliwością wypowiedzenia traumy – M.K.] dowodzą, że trauma w jakimś istotnym sensie wykracza poza język, że język nie tylko zawodzi w jej obliczu, ale że trauma kpi sobie z niego, konfrontując go z jego własną niewystarczalnością” (Gilmore 2015: 366). Literatura popularna w omawianych tutaj przypadkach nawet nie stara się objąć zrozumieniem traumatycznych bądź co bądź wydarzeń, uciekając w figury zwierzęcia domowego, na które projektujemy swoje pragnienia i potrzeby. W pewnym sensie urzeka jednak szczerść nieporadności języka, który na domagające się wypowiedzenia przeżycia odpowiada uproszczonymi obrazami. Obrazami, które (jak sobie projektujemy) są psią lub kocią perspektywą, a więc mogą przemilczeć to, co niewygodne lub niewypowiadalne. Ten zabieg stosowany przez popliteraturę koreluje z terapeutyczną funkcją całej kultury popularnej, która, jak podaje *Słownik literatury popularnej*, polega na przeżywaniu zastępczych doświadczeń (Koralewska 1997: 199). Eskapizm przybiera tu formę ucieczki w zwierzęcość. Przyjrzyjmy się zatem konkretnym przykładom tego zjawiska literacko-kulturowego (nie ignoruję w interpretacjach kontekstu popkulturowego, gdyż, jak się okaże, jest on tu przydatnym narzędziem).

Opiekuję się, więc jestem (lepszemu człowiekiem)

Szczegółowe rozważania na temat terapeutycznej roli zwierząt w literaturze popularnej zacznę od dwóch pozycji: *Kot Bob i ja. Jak kocur i człowiek znaleźli szczęście na ulicy* Jamesa Bowena oraz *Kleo i ja. Jak szalona kotka ocaliła rodzinę* Helen Brown. Anna Martuszevska zauważa, że właściwą literaturze popularnej narracją jest trzecioosobowa, a nawet kiedy mówi bohater, to nie jest on tożsamy z autorem i zachowuje wszechwiedzący charakter (Martuszevska 1997: 90-93). Jest to problematyczne w kontekście przywołanych książek, gdyż obie w narracji personalnej przedstawiają wyimki z życia autorów. Jednak ich schematyczność nie pozostawia wątpliwości, że mamy do czynienia z literaturą popularną. Autentyzm personalnej narracji nie dodaje dramatyzmu przedstawionym wydarzeniom (a przynajmniej nie jest to głównym celem), ale jest w tych przypadkach także elementem promocji napędzającej masowy odbiór – ważny dla ich odbioru jest bowiem kontekst popkulturowy: ekranizacja, klipy, obiegające media społecznościowe fotografie rzeczywiście wszak istniejących kotów, które stały się bohaterami książek. Ciekawym aspektem tej sytuacji jest wykorzystanie popularności tych zwierząt w internecie, a jest ona niewątpliwa i pozwala na przyznawanie niektórym kotom statusu celebrytów, na przykład Madeline Swan we wstępie do swojej bestsellerowej *Historii kotów* tak zwaną Grumpy Cat nazywa „najsłynniejszym kotem Internetu i obiektem zbiorowej hysterii” (Swan 2015: 21). Nie mamy więc do czynienia z powieściami, ale intymnymi opowieściami, wtórnie ograbionymi z intymności.

Na przełomie 2016 i 2017 roku na ekrany kin weszła adaptacja książki Bowena *Kot Bob i ja* w reżyserii Rogera Spottiswoode’a. Prawdziwa historia ulicznego grajka uzależnionego od heroiny, którego w wychodzeniu z nałogu i bezdomności wspiera rudy kocur, najpierw zyskała popularność dzięki przypadkowym nagraniom w serwisie YouTube, umieszczanym przez przechodniów urzeczonych ludzko-zwierzęcym duetem występującym na placach Londynu. Filmikami zainteresowało się wydawnictwo, które zaproponowało Bowenowi spisanie swojej historii. Po tym jak pierwsza z jego książek uzyskała status bestsellera, przeniesiono ją na duży ekran.

Zarzuty recenzenckie wobec filmu dotyczące jednostronnego ukazania relacji człowiek-zwierzę są słuszne, zwłaszcza z perspektywy studiów nad zwierzętami (zob. Dąbrowska 2017). Dlatego warto przyrzeć się, jak wersje książkowa i filmowa różnią się ze względu na sposób

prowadzenia opowieści. O ile film realizuje narrację, do której widz jest przyzwyczajony (przedstawienie sylwetki ludzkiego bohatera, relacji rodzinnych, historii jego uzależnienia czy aktualnej sytuacji życiowej, kilka ujęć z dołu wraz z pozorowanym ruchem tak zwanej kamery „z ręki” miało od czasu do czasu symulować kocią perspektywę), to książka zasypuje czytelnika informacjami o kocie już od pierwszej strony. Ledwie zarysowane okoliczności poprzedzające spotkanie zwierzęcia (niedawno przydzielone mieszkanie socjalne, pod którego drzwiami James dostrzeża Boba, staje się pretekstem do wspomnienia jego katastrofalnej sytuacji finansowej) ustępują szybko miejsca opisowi znalezionej kota – raz poznane zwierzę nie schodzi z pola widzenia narratora-głównego bohatera. Po tym jak James decyduje się przygarnąć kota, następuje ciąg niemal kompulsywnych wyliczeń działań podjętych wobec bezdomnego dotąd zwierzęcia: „Usiadłem obok i przyjrzałem mu się uważniej. [...] Zdezynfekowałem ranę najlepiej, jak umiałem: wsadziłem zwierzątko do wanny i przemyłem ranę tonikiem bezalkoholowym [...]. Musiałem zabrać go do weterynarza [...]. Nastawiłem budzik na bardzo wczesną porę, a gdy wstałem, dałem rudemu śniadanie [...]. Gdy wniosłem go do mieszkania, podreptał wolno do swojego ulubionego miejsca na kaloryferze [...]” (Bowen 2014a: 14-56). Szczegółowe enumeracje zabiegów, jakim poddaje kota, sprawiają, że relacje dotyczące stanu duchowego narratora stają się już dla czytelnika oczywiste: „Sam nie wiem dlaczego, ale przyjęcie odpowiedzialności i podjęcie się opieki nad kocurem wyrwało mnie z odrętwienia. Czulem się, jakbym miał teraz nowy cel w życiu – mogłem zrobić coś dobrego nie dla siebie, lecz dla innej istoty” (Bowen 2014a: 27).

Gdy tylko narratorowi udaje się zacerpnąć tchu pomiędzy kolejnymi sprawozdaniami z opieki nad kotem, wprowadza czytelnika w swoją historię, tę sprzed poznania Boba. Wyjaśnia przyczyny popadnięcia w nałóg. Relacja okraszona jest lekkim chaosem i podana niewyszukanym językiem, co nie zaskakuje czytelnika świadomego, że ma do czynienia z nieprofesjonalnym pisarzem. Jest to też element potrzebny dla podtrzymania wrażenia autentyczności historii, wszak, jak pisze Gilmore, formy autobiograficzne podlegają falsyfikacji, gdyż autobiografia to forma, której można postawić zarzut kłamstwa (Gilmore 2015: 362). Susan McHugh, analizując narracje fabularne o osobach niewidomych i ich psach przewodnikach, dochodzi do wniosku, iż zwierzęta są w takich przypadkach ekstensjami ludzkiej fizyczności: „niewidoma osoba nie identyfikuje się z psem, ale raczej czuje poprzez dzielone cielesne i sprawcze doświadczenie” (McHugh 2011: 44). W książkach Bowena miast o komfort fizyczny, idzie o pełnosprawność emocjonalną. Kompulsywna walka z bezczynnością staje się bitwą o integralność psychiczną. Dzięki Bobowi James nie tylko staje się londyńską atrakcją, ale przede wszystkim nadaje swojemu życiu regularność, wdraża się w zdrową rutynę codziennej pracy i stałych kontaktów międzyludzkich. „Bez kota stałem się z powrotem niewidzialny” (Bowen 2014a: 98) – pisze Bowen, gdy Bob na

chwile znika. Pozostaje tylko wątpliwość, czy opieka nad kimś, bo z pewnością Bob ma w tej opowieści status nie-ludzkiej osoby, wystarcza, by wyjść z nałogu i odzyskać równowagę emocjonalną.

Twierdząco odpowiedziałyby Helen Brown, która utrwaliła drogę swojej terapii w książce *Kleo i ja*. Historia traumy Helen zaczyna się w dniu tragicznej śmierci jej dziewięcioletniego syna. Zanim jednak chłopiec zginął w wypadku samochodowym, zdążył wybrać dla siebie prezent urodzinowy – jedno z kociąt sąsiadki. Już po jego śmierci spóźniony prezent zostaje dostarczony do domu Helen, co ta akceptuje, nie mogąc w rozpaczach zdobyć się na zdecydowany gest odmowy, ale też dlatego, że mała kotka jest ostatnim życzeniem jej syna, a imię Kleo zostało nadane jej jeszcze przez chłopca. Kolejne losy Helen to nowa praca, przeprowadzka, rozwód, nowa miłość, stypendium dziennikarskie, kolejna przeprowadzka, choroba drugiego syna. Książka kończy się, gdy dwudziestotrzyletnia, schorowana Kleo umiera. Brown, podobnie jak Bowen, otwarcie oddaje zasługi za skierowanie swojego życia na właściwe tory kotu – ocalającą moc towarzystwa zwierzęcia manifestuje już w tytule. Jednak u Brown opisy zachowania zwierzęcia nie są czysto behawiorystyczne, narratorka uzupełnia je o własną wykładnię zwierzęcości. Nieco sentymentalne podkreślenie ahistoryczności zwierząt jest zgrabną konsekwencją jej zainteresowań, które nazywa „badaniem duchowości”. Narratorka interpretuje udział kotki w procesie uzdrawiania rodziny, zwłaszcza łagodzenia własnej traumy. Wymagająca opieki kotka rozprasza Helen, absorbuje jej uwagę, która bez tych obowiązków w całości byłaby poświęcona na rozpamiętywanie cierpienia. „Potrzebowaliśmy jej niemal tak bardzo, jak ona nas” (Brown 2012: 78) – konkluduje autorka.

Obie narracje, Bowena i Brown, są bez wątpienia silnie antropocentryczne, lecz dzięki naciskowi na zaspokojenie potrzeb zwierzęcia wyeliminowany został mit bezwarunkowej miłości nie-ludzkiego towarzysza. Zwierzę nie jest substytutem dziecka, a podkreślanie, zwykle humorystyczne, kłopotów, jakie sprawia, przypomina o trudnościach z porozumieniem międzygatunkowym. Popularność tego motywu idzie w parze z często badanymi, ogłaszanymi i rozpowszechnianymi teoriami na temat terapeutycznej roli zwierząt domowych, także tych nietrenowanych do tej funkcji. Badania wpływu (pozytywnego) zwierząt domowych na zdrowie fizyczne i psychiczne ich opiekunów trwają od lat 80. XX wieku (zob. McNicholas i in. 2005). Niektóre umieszczają go nadal w obszarze hipotez (zob. np. Herzog 2011), inne pewnych ustaleń (zob. np. Cusack 2013), jeszcze inne podają gotowe możliwe sposoby wykorzystania budującego wpływu towarzystwa zwierząt w konkretnych sytuacjach (zob. np. Gee i in. 2017). Lecz czy wypełnianie czasu opieką nad zwierzęciem jest wystarczającym bodźcem do wyjścia z nałogu lub pogodzenia się ze śmiercią dziecka? To bardziej o ludzkiego bohatera należałoby się martwić, bo

jego trauma pozostaje niewypowiedziana, gdyż posiłkuje się on ucieczką w opis wrażeń związanych z towarzystwem nie-ludzkiego kompana. Jednak terapeutyczna niekompetencja samego tekstu nie jest niczym zaskakującym, jeśli weźmiemy pod uwagę ograniczenia języka w konfrontacji z traumą, nawet w popularnej kulturze traumy.

Także kontekst popkultury dostarcza przykładów sięgania po zwierzę w celu uniknięcia problemów z wypowiedzeniem niewypowiedzianego, dla przeżywania zastępczych doświadczeń. „Jeśli tylko tak mogę stać się wartościowym człowiekiem, będę najlepszym kotem pod słońcem” – obiecuje głosem Kevina Spaceya czworonożny bohater filmu *Jak zostać kotem* w reżyserii Barry’ego Sonnenfelda. Typowo familijna produkcja o zapracowanym i cynicznym biznesmenie, który zaniedbuje rodzinę, wykorzystuje dobrze znany kulturze motyw zamiany ciała. W wyniku wypadku postać grana przez Spaceya zostaje uwięziona w ciele, niechcianego zresztą, kota, a ograniczenia wynikające z nowej dla niego sytuacji mają nauczyć go empatii. Kiedy nie może mówić, jest skazany na uważną obserwację. Terapia przynosi pozytywne skutki. Ostatecznie bohater decyduje się poświęcić swoje kocie życie (nie wiedząc, jakie przyniesie to konsekwencje) dla najbliższej osoby, po czym wraca do swojej ludzkiej postaci. Zwierzę umiera, by mógł narodzić się człowiek.

Daj głos. Oddaj głos

„Myślenie sierścią to zdolność pomyślenia siebie nie poprzez swoje ciało ani nawet poprzez ciało ludzkie w ogóle, lecz przez «wcielenie w siebie» zwierzęcia, otwarcie na zwierzęcą cielesność. W tym sensie zwierzę zawsze można uważać za przyszłość człowieka” – pisze filozof Dominique Lestel (Lestel 2015: 33). Popliteratura również inkorporuje zwierzę, choć na nieco innym poziomie i z innym skutkiem.

Pierwszoosobowe narracje toczące z perspektywy zwierzęcia zdobyły sympatię czytelników i widzów – bestsellerowa *Misja na czterech łapach* W. Bruce’a Camerona (Cameron 2012) w 2017 roku doczekała się ekranizacji wyświetlanej w polskich kinach pod tytułem *Był sobie pies. Powieść dla ludzi*, bo taki podtytuł nosi książka Camerona, albo inaczej: wszystkie wcielenia Lassie, psa idealnego, rozpoczyna się od przedstawienia świata oczami Toby’ego. Szczęnię koczując z rodzeństwem pod opieką na wpół zdziczałej matki na obrzeżach miasta. Psy zostają schwytane i trafiają do azylu. Szybko jednak, w wyniku splotu nieszczęśliwych wydarzeń, Toby zostaje uśpiony. Okazuje się, że tylko po to, by urodzić się jako golden retriever o imieniu Bailey. W tym wcieleniu pies-narrator poznaje Ethana, „swojego chłopca” (co prawdopodobnie miało brzmieć łagodniej i bardziej partnersko niż „swojego pana”). Szczęniak i chłopiec razem dorastają. Bailey

ze swej psiej perspektywy relacjonuje ludzkie dramaty i rozterki. Nie obywa się bez punktu kulminacyjnego, kiedy to dochodzi do rodzinnej tragedii. Chociaż dom Ethana jest kluczowy dla historii psa-narratora, to i ten etap dobiega końca – stary, schorowany golden retriever kona na weterynaryjnym stole. To jednak nie koniec reinkarnacji głównego bohatera: ponownie budzi się jako szczeniak. Tym razem spędza żywot, będąc suczką o imieniu Ellie. Ellie żyje pracowicie – początkowo jako pies-ratownik, następnie odwiedzając szkoły wraz ze swoją opiekunką, udzielającą edukacyjnych pogadarek. Dlatego narrator jest zaskoczony, gdy budzi się w kolejnym wcieleniu, ponownie jako samiec. Misją psa jest odnalezienie i dopełnienie życia jego „chłopca”, teraz już dorosłego, ale i samotnego.

O ile narracja Bowena kompulsywnie ześrodkowywała się na obowiązkach wobec jego kota, to historia Camerona desperacko usiłuje przekonać czytelnika, że celem psiej egzystencji jest równowaga emocjonalna człowieka. Polskie tłumaczenie tytułu filmu *A Dog's Purpose* jest chybione, bowiem ów pies nigdy nie był s o b i e, a jeśli choć na chwilę stawał się bezpieczny, to boleśnie odczuwał bezcelowość takiej egzystencji. Kontrowersje wokół premiery kinowej związane ze złym traktowaniem zwierząt na planie filmowym (zob. Prater 2017), okrojenie fabuły z wątków, za które chwalili książkę aktywiści prozwierzęcy (problem bezdomności, obowiązek sterylizacji czworonogów), są dalszymi konsekwencjami instrumentalnego traktowania nie-ludzkiego towarzysza. Projekcja oczekiwań na zwierzę czyni zeń ludzką protezę emocjonalną.

Po cóż więc sięgać po zapośredniczone narracje, po co udawać, że mówi zwierzę? Wszak Thomas Nagel w klasycznym już artykule dowodził, że choćbyśmy wiedzieli wszystko o doznaniach zwierzęcia, nigdy nie przekonamy się, jak to jest być nim dla niego samego (Nagel 1997). Skąd ten upór, by jednocześnie dawać i zabierać głos psom? W przypadku *Misji na czterech łapach* rzekomy psi punkt widzenia pozwala na dziecięcą prostotę w opisie problemów, z jakimi borykają się ludzcy bohaterowie, redukcję ich rozterek do tego, co najważniejsze (zaś to, co najważniejsze, definiowane jest jako to, co finalnie daje szczęście).

Nieco inaczej kwestię psiej perspektywy rozegrano w książce Gartha Steina *Sztuka ścigania się w deszczu*. Enzo, narrator powieści, mieszaniec – daleki potomek teriera – opowiada historię swojego opiekuna Denny'ego. Przez dwa lata od momentu wzięcia Enza pod dach, Denny i jego pies byli nierozłączni, po tym czasie ich domostwo powiększyło się o żonę Denny'ego, a następnie ich córeczkę, Zoë. Enzo opisuje kolejne przeciwności losu, które stają na drodze jego pana: chorobę i śmierć żony, walkę z teściami o prawo do opieki nad dzieckiem, kłopoty finansowe. Jednak to nie wydarzenia są najważniejsze, lecz refleksje nad sposobami uczestnictwa w nich psa. Pies zwierza się czytelnikowi, że ma „prawdziwie ludzką duszę”, a jego cielesna postać stanowi dlań niedogodność: „Nie władam słowami, na których mógłbym polegać, jako że

(co bardzo mnie martwi) przypadł mi w udziale język długi, płaski i luźny, a więc straszliwie nieprzydatny do przemieszczania jedzenia w ustach, kiedy żuję, i jeszcze mniej przydatny do wydawania niełatwych artykułowanych dźwięków wielosylabowych, które można łączyć w zdania” (Stein 2009: 9).

Pies pragnie dorównać ludziom w przeżuwanie pokarmów, mowie, i choć książka obfituje w zabawne komentarze, to w tym pragnieniu nie ma nic prześmiewczego, jak było w przypadku filmu *Jak zostać kotem*. Enzo wyznaje: „Czuje, że mam tak dużo do powiedzenia, na wiele różnych sposobów, ale jestem zamknięty w dźwiękoszczelnej kabinie, jak w czasie teleturnieju; w kabinie, w której mogę widzieć i słyszeć, co się dzieje, lecz nikt nie włącza mojego mikrofonu i nikt mnie stamtąd nie wypuszcza. Coś takiego może doprowadzić człowieka do obłądu. I chyba doprowadziło niejednego psa do obłądu” (Stein 2009: 64). Niemota i wynikająca z niej niemoc („jako pies wiem dobrze, co znaczy beznadziejne tkwienie w więziennej celi, codzienne oczekiwanie na otwarcie rozsuwanych drzwi”; Stein 2009: 121) wyostrza szósty zmysł, zmysł obserwacji. Pies cierpliwie powtarza, jak wyrzut, którego nie mogą usłyszeć pogrążeni we własnych sprawach ludzie: „J a s ł u c h a m” (Stein 2009: 101). Na marginesach głównej historii Enzo prowadzi rozprawę o kalekiej komunikacji – swojej, ale przede wszystkim międzyludzkiej.

Podjeżenia rozkochanych właścicieli o zdolność ich zwierząt do rozumienia ludzkiego języka, a nawet prekognicji i telepatii, rozwiewają behawioryści i kognitywiści, tłumacząc, że ich reakcje na nasze zachowania są wynikiem nieprzeciętnej, ale jednak zupełnie naturalnej spostrzegawczości (zob. Horowitz 2011: 161-172). Popularne narracje wykorzystują potoczne przekonanie o niesamowitych umiejętnościach. Pozwala to w tych opowieściach powiełać domysły, że psy widzą i czują więcej, a już na pewno to, co najważniejsze. Tak idealizowana nie-ludzka wrażliwość jest wzorem dla człowieka; Enzo bezgłośnie nawołuje: „Oto, dlaczego nadaję się na człowieka. Bo słucham. Nie umiem mówić, więc słucham bardzo uważnie. [...] Uczcie się słuchać! Błagam was. Udawajcie, że jesteście psami podobnymi do mnie i wolicie słuchać innych, niż okradać ich z historii, jakie mają do opowiedzenia” (Stein 2009: 99). Narrator wszechczujący, zastępujący wszechwiedzącego, jest wtedy do zniesienia, gdy jego naiwność składamy na karb jakiegokolwiek odmienności.

Nawoływanie do uważnego przysłuchiwania się historiom, bez przerywania, bez wtrącania pustych anegdot i krygowania się, rozpada się w ironicznej konfrontacji z użytymi maskami, kliszami, stylizacjami. Terapeutyczna funkcja opowieści traci autentyzm, gdy pojawia się gotowa recepta. Mówiące zwierzęta są motywem baśniowym, lecz tutaj pozostają nieme, zagłębione jedynie w ich myśli, a raczej w projekcję tychże myśli. Jednak powinowactwo literatury popularnej z baśnią każe podążać tym tropem. Mówiący pies jako postać fantastyczna byłby elementem

baśniowym, lecz w literaturze popularnej, jak pisze Anna Martuszevska, fantastyka stopniowo przekształca się w idealizację. Nie można zaprzeczyć, że postaci zwierzęce w wyżej omówionych przykładach są idealizowane – ich wierność, spostrzegawczość, hierarchia wartości mają wzruszać czytelnika i wywoływać tęsknotę za łatwym oddzielaniem dobra od zła. Postaci zwierzęce budzą sympatię czytelnika, ponieważ z jednej strony pozostają niesfornymi zwierzakami, z drugiej zaś wznoszą się ponad życiem codziennym i ukazują możliwość intensywniejszego życia, a więc zarówno zachowane zostało prawdopodobieństwo, jak i wdrożona została idealizacja (Martuszevska 1997: 22). Umberto Eco natomiast twierdzi, że aby skutecznie zadziałał mechanizm pocieszenia, konieczny jest nadczłowiek, gdyż „pozwała szybko i w sposób nie do przewidzenia rozwiązać dramaty. Pociesza natychmiast, i to skutecznie” (Eco 1996: 68). Być może nie trzeba od razu odrzucać spostrzeżeń Eco, jeśli mamy w pamięci witalizm i ekspansywność życiową, jakich uczą swoich opiekunów Kleo i Bob, niekontrolowany przepływ *zoe*, o którym przypominają. Z perspektywy nowoczesnych, zatemizowanych i sterylnych, także emocjonalnie, społeczeństw jest w tym coś aludckiego. Ubranie nadczłowieka w zwierzęcą skórę, nawet w tak sentymentalnej, jak w przypadku zwierząt domowych, formie, pozwala na jego odpolitycznienie, odcięcie go od pejoratywnych konotacji oraz przypomnienie o całościowym doświadczeniu życia, które wychyla się spod warstwy klisz i uproszczeń.

Bez recepty

Przywołanym wyżej przypadkom literatury popularnej daleko do obrazów symbiotycznych więzi gatunków stowarzyszonych spod znaku Donny Haraway. Relacje między ludźmi a ich pupilami pozostają edypalne, bywają służalcze i instrumentalne. Franklin pisał o ontologicznym bezpieczeństwie, jakie zapewniają zwierzęta domowe, oczekiwane od pupili poświęcenie jest częścią terapii ich właścicieli. Scedowana na zwierzęta odpowiedzialność za opowiedzenie własnej historii, która w innych warunkach mogłaby brzmieć banalnie, znajduje usprawiedliwienie także dla tego, co pozostaje niewypowiedziane – figura głupiutkiego przecież psa lub kota nie musi sobie ze wszystkim poradzić. Zedyalizowanym zwierzętom udziela się głos tylko po to, by go za chwilę zabrać.

Nie-ludzkie ogniwo relacji może być ekstensją, przez którą przepływa strumień projektowanych ludzkich emocji, jeśli podlegają one nieustannej weryfikacji względem odmienności partnera więzi. Może też być protezą, wobec której oczekiwania są zbyt duże i która grozi odrzuceniem, nie zostawiwszy szczególnego wkładu w procesie uzdrawiania. Czy istnieje inne wyjście? Możliwość szukania uleczającej lub przynajmniej uśmierzającej niepokój

odmienności u gatunków mniej narażonych na projekcję naszych pragnień? Literatura z nieco już innego obszaru niż ta omawiana powyżej, dostarcza takich przykładów. Mam tutaj na myśli literaturę, którą Umberto Eco, odróżniając od pocieszycielskiej, nazwał problemową. Mimo że obecnie „[o]dniesienie do emocji i nastawienie na potrzeby odbiorcze jest wspólne obu, kiedyś przez pewien czas rozłącznym, obiegiem literackim, co sprzyja zatarciu różnic między nimi” (Roszczyńska 2015: 26), to warto przyjrzeć się różnicom między sposobami realizacji celu, jakim jest terapia traumy.

Akademiczka i poetka Helen MacDonald w książce *Jak jastrzęb* dała świadectwo swojej żaloby po śmierci ojca. Doświadczona sokolniczka, nie mogąc poradzić sobie ze stratą, zdecydowała się po raz pierwszy w życiu układać jastrzębia. Postępowanie według posiadanej wiedzy, literatury i wskazówek znajomych sokolników nie zawsze wystarczało, dziki ptak raz po raz zaskakiwał ją swoimi reakcjami. Zanurzenie w takiej odmienności, zdawać by się mogło, dostarczyło autorce wytchnienia: „Niepotrzebna mi była historia, nie obchodził mnie czas. Układałam ptaka, żeby to wszystko zniknęło” (MacDonald 2016: 143). Dzięki jastrzębicy, której nadaje imię Mabel, MacDonald odzyskuje poczucie cielesnej integralności: „Wciąż coś mi się przytrafiało. Tłukłam filiżanki. Upuszczałam talerze. Przewracałam się. Złamałam palec u nogi o ościeżnicę drzwi. Byłam niezgrabna jak dawniej, w dzieciństwie. Ale kiedy zajmowałam się Mabel, nigdy się to nie zdarzało. Świat z jastrzębiem był odizolowany od urazów, w tym świecie miałam świadomość wszystkich konturów swojego ciała” (MacDonald 2016: 171).

Najpierw przyzwyczajanie ptaka do siebie, później ukrócenie temperamentu jastrzębicy, w końcu wspólne polowania – na żadnym z tych etapów MacDonald nie przestaje myśleć o osobistej stracie, terapia trwa. Do momentu, gdy pochłonięta przez *Umwelt* zwierzęcia, zaczyna czuć się wyalienowana z ludzkiego jestestwa. Autorka w swojej intymnej opowieści relacjonuje uczestnictwo w polowaniach, drapieżność zwierzęcia i swój wkład w jej pobudzenie. „Ktoś stwierdził, że w ten sposób niszcę kawałek po kawałku świat po śmierci ojca” (MacDonald 2016: 232) – wyznaje MacDonald. Coś w niej pęka, gdy polując z Mabel, musi dobijać jej ofiary, łamać kręgosłupy konającym królikom. Gwałtownie zanurzając się po bolesnej stracie w świecie zwierzęcia, napotyka w końcu na opór, konieczny do odbicia się w kierunku pozwalającym na ocalenie człowieczego ja: „Kocham Mabel, ale to, co się dzieje między nami, nie jest ludzkie” (MacDonald 2016: 262). Podróż w głąb nie-ludzkiego, pokonywanie własnych barier, były jednak dla MacDonald koniecznymi etapami żaloby: „Przebywając z Mabel, nauczyłam się, jak czuć się bardziej człowiekiem, kiedy poznało się, choćby w wyobraźni, co to znaczy nim nie być. Nauczyłam się też, jak niebezpieczne jest mylenie dzikości, którą czemuś przypisujemy, z dzikością będącą jego prawdziwą cechą. Jastrzębie to wcielona śmierć, krew i horror, ale nie

usprawiedliwiają potworności. Ich nie ludzkość należy cenić, bo to, co robią, nie ma nic wspólnego z nami” (MacDonald 2016: 322).

Helen MacDonald przyznaje się do tego, że dotarła do granicy, od której możliwy był już tylko odwrót. Relacja ze zwierzęciem dzikim, drapieżnym, jest możliwa tylko przy zachowaniu integralności swojego własnego, ludzkiego *Umweltu*. Choć terapia była skuteczna, to także brutalna, bolesna i ryzykowna. Doświadczenie w pracy z sokołami ledwie pomogło MacDonald zrozumieć swoją rolę w relacji z jastrzębiem. Ponadto nie daje gotowej recepty w odróżnieniu od literatury popularnej, która odpowiadając na zapotrzebowanie, działa doraźnie.

Zestawienie sposobów, w jakie literatura popularna i problemowa wykorzystują nie-ludzkie bohaterów dla celów terapeutycznych, pozwala na prześledzenie różnic w konstrukcji świata przedstawionego i ich znaczenia dla czytelniczego doświadczenia, a także dla zwierzęcej sprawczości. Podobnie jak w micie i baśni, w literaturze popularnej polaryzacja świata przedstawionego należy do jej najistotniejszych cech. Ma on bowiem zmierzać w stronę absolutnego Dobra lub skrajnego Zła (Martuszczyńska 1997: 22). Jak twierdzi Eco, nawet jeśli efektem walki między tymi dwoma przeciwieństwami będzie szczęście okraszone cierpieniem, to w każdym przypadku rozstrzygnięcie ma jednoznacznie wskazywać na zwycięstwo Dobra. Ponadto pojęcie Dobra jest skorelowane z panującym paradygmatem etycznym, ideologią, systemem norm (Eco 1996: 20-21), co sprawia, że mimo iż jest ono zależne od okoliczności, to po ich doprecyzowaniu jest łatwo definiowalne. Inaczej dzieje się w przypadku literatury problemowej. Pojęcie Dobra jest tu nieustannie podawane w wątpliwość, by ostatecznie wytrącić czytelnika z samozadowolenia wywołanego złudzeniem pewnej wiedzy o świecie i pozostawić go w stanie konfliktu z samym sobą. Według Eco jest to często jedyna różnica między powieścią popularną a problemową. Prześledzone powyżej przykłady zaczerpnięte z literatury popularnej pokazały, że wykorzystanie figury zwierzęcia (domowego) może uruchomić mechanizm pocieszczeniowski, doprowadzić do optymistycznego *katharsis* i zaprowadzić porządek w świecie przedstawionym. Końcowa konfrontacja z przykładem z literatury nazwanej za Eco problemową, w którym pojawia się zwierzę (dzikie), ukazuje uludę i doraźność powyższych rozwiązań, pozbawia czytelnika pewności co do wiedzy o świecie i popycha do demontażu pozornie trwałych struktur. W przypadku *Jak jastrząb* Helen MacDonald kwestionowaniu uległy zarówno granice człowieczeństwa, utrwalony obraz relacji ze zwierzęciem, jak i spodziewany przebieg terapii. Tym niemniej oba te sposoby prezentacji pewnych doświadczeń dopełniają się, odpowiadając na różne emocjonalne potrzeby czytelnicze.

SUMMARY

Bob the Cat, Bailey the Dog and Others. Therapeutic Features of Animal Characters in Popular Literature

The author explores the meaning of animal companion figures in popular literature. The article presents a few examples of novels and autobiographical forms which use the companion animal character, like "A Street Cat Named Bob" by James Bowen, "Cleo: How an Uppity Cat Helped Heal a Family" by Helen Brown, "A Dog's Purpose" by W. Bruce Cameron and "The Art of Racing in the Rain" by Garth Stein. Some of the books were filmed, most of them became bestsellers, which raises the question about reasons of their popularity. As scholars claim, popular literature has, among others, a therapeutic function. This corresponds with therapeutic function of companion animals, like dogs and cats. Sociologist Adrian Franklin (1999) claims that companion animals provide us ontological security in modern societies. The article examines the ways of providing different kinds of security by using an animal character.

183

KEYWORDS

Animal, companion, relations, condition, modernity, therapy

BIBLIOGRAPHY

- Bowen James. 2014a. Kot Bob i ja. Jak kocur i człowiek znaleźli szczęście na ulicy. Wajs Andrzej, tłum. Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”.
- Bowen James. 2014b. Świat według Boba. Dalsze przygody ulicznego kota i jego człowieka. Wajs Andrzej, tłum. Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”.
- Brown Helen. 2012. Kleo i ja. Jak szalona kotka ocaliła rodzinę. Mazan Maciejka, tłum. Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”.
- Cameron W. Bruce. 2012. Misja na czterech łapach. Powieść dla ludzi. Stachowicz Kamil, tłum. Białystok: Illuminatio.

- Canfield Jack, Hansen Mark Victor, Becher Marty i in., red. 2011a. *Balsam dla duszy miłośnika kotów*. Jagła Ewelina, tłum. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Canfield Jack, Hansen Mark Victor, Becher Marty i in., red. 2011b. *Balsam dla duszy miłośnika psów*. Jagła Ewelina, tłum. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Cooper Gwen. 2010. *Odyseja kota imieniem Homer. Prawdziwa historia ślepego kota i kobiety, którą nauczył miłości*. Bańkowska Anna, tłum. Warszawa: Prószyński Media.
- Cusack Odean. 2013. *Pets and Mental Health*. New York-London: Routledge.
- Dąbrowska Magdalena. 2017. „Kot Bob i ja. Recenzja filmu Rogera Spottiswoode’a”. *Kultura Liberalna* 240 (4). Online: <http://kulturaliberalna.pl/2017/01/24/dabrowska-kot-bob-i-ja-recenzja>. Data dostępu: 3.04.2017. ISSN 2081-027X.
- DeMello Margo. 2012. *Love and Grief. W: Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, 157-159. New York: Columbia University Press.
- Dillon Lucy. 2010. *Psy, Rachel i cała reszta*. Moltzan-Malkowska Magdalena, tłum. Warszawa: Prószyński Media.
- Eco Umberto. 1996. *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Ugniewska Joanna, tłum. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Franklin Adrian. 1999. *Animals and Modern Cultures. A Sociology of Human-Animal Relation in Modernity*. London: SAGE Publications Ltd.
- Fudge Erica. 2008. *The Myth of the Pet*. W: *Pets*, 23-33. London: Acumen.
- Gauld Tom. 2016. *Moocop. Szot Wojciech*, tłum. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Gilmore Leigh. 2015. *Przypadki graniczne: trauma, autoprezentacja i prawne formy tożsamości*. Burzyński Jan, tłum. 359-375. W: *Łysak Tomasz, red. Antologia studiów nad traumą*. Kraków: Universitas.
- Gee Nancy R., Fine Aubrey H., McCardle Peggy, ed. 2017. *How Animals Help Students Learn. Research and Practice for Educators and Mental Health Professionals*. New York-London: Routledge.
- Grogan John. 2006. *Marley i ja. Życie, miłość i najgorszy pies świata*. Lis Agnieszka, Papuzińska Magda, tłum. Żabia Wola: Wydawnictwo Pierwsze.
- Herzog Hal. 2011. „The Impact of Pets on Human Health and Psychological Well-Being. Fact, Fiction, or Hypothesis?”. *Current Directions in Psychological Science* 4 (20): 236-239.
- Horowitz Alexandra. 2011. *Psi antropolog*. W: *Oczami psa. Co psy wiedzą, myślą i czują*. Bugajska Magdalena, tłum. 161-172. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Katz Jon. 2007. *Dobry pies*. Karpuk Eleonora, tłum. Łódź: Galaktyka.

- Katz Jon. 2008. *Psi rok. Dwanaście miesięcy – cztery psy – i ja*. Karpuk Eleonora, tłum. Łódź: Galaktyka.
- Kogan Lori R., Schaefer Karen, Erdman Phyllis, Schoenfeld-Tacher Regina. 2016. „University Counseling Centers’ Perceptions and Experiences to Pertaining to Emotional Support Animals”. *Journal of College Student Psychoterapy* 30 (4): 268-283.
- Kopp Shannon. 2017. „The Healing Aid of Therapy Animals in Eating Disorder Recovery”. Online: <http://www.huffingtonpost.com/entry/58c0e573e4b070e55af9ebb6>. Data dostępu 3.04.2017.
- Koralewska Ewa. 1997. *Kultura popularna II*, 199-200. W: Żabski Tadeusz, red. *Słownik literatury popularnej*. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Kraskowska Ewa. 2003. *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Lestel Dominique. 2015. *Mysleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej*. Dwulit Anastazja, tłum. 17-33. W: Barcz Anna, Łagodzka Dorota, red. *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*. Warszawa: IBL PAN.
- Łysak Tomasz. 2015. *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, 5-30. W: *Antologia studiów nad traumą*. Łysak Tomasz, red. Kraków: Universitas.
- MacDonald Helen. 2016. *J jak jastrząb*. Jankowska Hanna, tłum. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Martuszevska Anna. 1997. „Ta trzecia”. *Problemy literatury popularnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- McHugh Susan. 2011. *Seeing Eyes/Private Eyes*. W: *Animal Stories. Narrating across the Species Lines*, 27-64. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- McNicholas June, Gilbey Andrew, Rennie Ann, Ahmedzai Sam, Dono Jo-Ann, Ormerod Elizabeth. 2008. „Pet Ownership and Human Health: a Brief Review of Evidence and Issues”. *British Medical Journal* 331: 1252-1254.
- Morstin-Popławska Agnieszka. 2005. *Familijne kino*, 60. W: Syska Rafał, red. *Słownik filmu*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Nagel Thomas. 1997. *Jak to jest być nietoperzem?* W: *Pytania ostateczne*, 203-219. Romaniuk Andrzej, tłum. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Okulska Inez. 2010. „Popularna powieść kobieca? Nigdy w życiu!”. *Czas Kultury* 157 (5): 20-25.

- Prater Danny. 2017. Being Terrified on Set Is NOT 'A Dog's Purpose'. Online: <http://www.peta.org/blog/a-dogs-purpose-video-shows-terrified-dog-cruel-treatment>. Data dostępu 3.04.2017.
- Roszczyńska Magdalena. 2015. Literatura i kultura popularna w uniwersyteckich kursach poetyki i teorii literatury. Z dylematów układacza sylabusa, 17-35. W: Gemra Anna, red. Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje. Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.
- Stein Garth. 2009. Sztuka ścigania się w deszczu. Kalinowski Marian Leon, tłum. Łódź: Galaktyka.
- Steinbeck John. 2014. Podróże z Charleyem. Zieliński Bronisław, tłum. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Summers Judith. 2007. Moje życie z psem imieniem George. Siewior-Kuś Alina, tłum. Warszawa: „Amber”.
- Swan Madeline. 2015. Historia kotów. Wojtyła Miłosz, Aleksandrowicz-Wojtyła Marta, tłum. Kraków: Wydawnictwo Znak Horyzont.
- Szarras Joanna. 2009. Garet, Fe! Grójec: Wydawnictwo SOL.
- Szarras Joanna. 2012. Garet dorasta. Niewiarygodne przygody zwierząka z ADHD. Poznań: „Zysk i S-ka”.
- Wallis Jay. 2017. „Austin Puppy training to Be First Therapy Funeral Dog in Texas”. Online: <http://www.kvue.com/news/local/austin-puppy-being-trained-to-be-first-therapy-funeral-dog-in-texas/427920177>. Data dostępu 3.04.2017.

FILMOGRAPHY

- Hallström Lasse, reż. 2017. Był sobie pies. Stany Zjednoczone: Monolith Video.
- Sonnenfeld Barry, reż. 2016. Jak zostać kotem. Chiny, Francja: EuropaCorp.
- Spottiswoode Roger, reż. 2016. Kot Bob i ja. Wielka Brytania: Sony Pictures Releasing.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

PO CO I JAK CZYTAĆ LITERATURĘ POPULARNĄ W SZKOLE¹

DARIUSZ SZCZUKOWSKI

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

Kilka uwag o praktykach kulturowych i czytelniczych

Mysłąc o edukacji polonistycznej, nie można zapominać o refleksji nad tożsamością młodego człowieka, uczestnika kulturowych przemian płynnej ponowoczesności, w której to status literatury jest głęboko nieoczywisty. Zazwyczaj nie staje się ona nośnikiem narcystycznych przyjemności czy też „ćwiczeniem duchowym”, dającym poczucie sensu i intensyfikacji naszego istnienia.

¹ Praca wykonana w ramach realizacji projektu „Ponowoczesna dydaktyka polonistyczna. Teoria i praktyka”. Nr umowy 0183/NPRH4/H2a/83/2016.

Ponowoczesne praktyki kulturowe wiążą się przede wszystkim z użytkowaniem nowych mediów. W dobie Internetu – jak pokazuje to raport *Młodzi i media* – dochodzi do fragmentaryzacji kultury. Staje się ona plikiem podległym różnym modyfikacjom i multiplikacjom (Filiciak, Danielewicz, Halawa, Mazurek, Nowotny 2010). Wojciech Burszta, analizując praktyki kulturowe młodych ludzi, pisze o tożsamości typu *insert* rozumianej jako „otwartej na propozycje i gotowej włączyć wszelkie dostępne materiały, na równi pochodzące z doświadczeń przeżytych, jak i medialnych, o ile mogą one, na określony czas, «warunkowo» stworzyć koherentną całość. Tożsamości takie jednak na równi «włączają», jak i pozbywają się rzeczonych materiałów, stąd są ciągle w trakcie budowania-burzenia” (Burszta 2011: 70). W świecie mediów dryfują one po powierzchni różnorodnych zjawisk, nie wiążą się z działalnością żadnych instytucji. Opierają się zabiegom pedagogicznym, chcącym zamknąć ich niestabilność w jasne porządki tożsamościowe.

Badacze kultury wskazują, że nie można dzisiaj utrzymać hierarchicznego podziału na kulturę wysoką i niską. Homogenizujący charakter kultury unieważnia, według Zygmunta Baumana, dystynkcję, różnicujący ruch, w którym to klasa wyższa wyraźnie zaznacza swoją uprzywilejowaną pozycję przez obcowanie z wyrafinowaną kulturą wysoką. Polski uczony polemizuje z Pierre’em Bourdieu (Bourdieu 2005). Zaznacza, że mamy do czynienia z grupą wykształconą, która na równi ceni dzieła kultury wysokiej, jak i popularnej, traktując jedno i drugie jako dobra konsumpcyjne:

Jakby na przekór temu, co mówi Pierre Bourdieu na temat ustalania się różnic społecznych na podstawie kulturowo określonych wyrazistych reguł smaku i wyboru, hybrydyczna kultura jest ostantacyjnie wszystkożerna – niezobowiązująca, niewybredna, pozbawiona uprzedzeń, gotowa skosztować i strawić danie z każdej kuchni. (Bauman 2007: 53)

W ten oto sposób zacierają się różnice pomiędzy różnymi stylami odbioru kultury. Przynależności do klasy wyższej nie warunkuje już bowiem obcowanie z kulturą wysoką, lecz raczej swobodne poruszanie po różnych obszarach praktyk kulturowych.

W labiryncie ponowoczesności literatura wysoka funkcjonuje obok literatury popularnej na tej samej zasadzie. Kultura ponowoczesna przemieszcza bowiem tekst literacki w sieć transsemiotycznych uwikłań, co zmienia rynek czytelniczy. Popularność danego tekstu literackiego może wynikać z jego medialnego obiegu, rozpoznawalności autora, funkcjonującego na zasadzie marki – jak przekonująco pisze Dominik Antonik (Antonik 2014). Autorzy zbliżają się do swych odbiorców poprzez różnego rodzaju formy aktywności: blogi, dyskusje na swoich

stronach internetowych, uczestniczą w rozmaitych zabiegach promocyjnych mających na celu dotrzeć do jak największej liczby konsumentów.

Wyznacznikiem sukcesu wydawniczego jest przede wszystkim wymierna wartość ekonomiczna, a nie wartość literacka, a drogą do tego sukcesu okazuje się marketing umiejętnie wykorzystujący media (Rychlewski 2009). Nie znaczy to jednak, że czytelnicy poddają się tylko i wyłącznie żelaznym regułom rynku. W Internecie znajdziemy portale literackie (np. liternet.pl, Portal Pisarski, Strefa Autora, Portal Literacki allarte.pl) funkcjonujące na zasadzie wymiany tekstów, opinii dotyczących czytanych utworów.

Nie dziwi więc, że w Internecie – co potwierdzają badania Instytutu Badań Edukacyjnych – młodzi ludzie szukają informacji o książkach, które warto przeczytać. Nauczyciel nie jest dla nich przewodnikiem po świecie literatury. Na poziomie edukacji gimnazjalnej jedynie 12% uczniów sięga po pozycje polecane przez nauczycieli (Biedrzycki, Bordzół, Hącia, Kozak, Przybylski, Strawa, Wróbel 2015). Na nowo trzeba zatem przemyśleć edukację czytelnictwem w praktyce szkolnej. Warto tutaj wykorzystać medialny obieg literatury (Janus-Sitarz 2016).

Praktyki kulturowe naszych uczniów są polisensoryczne, co wpływa także na ich zwyczaje czytelnicze (Karkut, Pólchłopek 2010; Grodecka, Podemska-Kaluza 2012; Hejmej 2015). Okazuje się bowiem, że czytanie nie funkcjonuje często oddzielnie od pisania. Uczniowie czytają blogi, ale przede wszystkim teksty służą im do komunikacji na czatach, a pisanie/czytanie sms-ów to jedna z najczęstszych rozrywek pozalekcyjnych gimnazjalistów. Nie możemy tych użyć języka lekceważyć, gdyż to „naturalne” środowisko komunikacji naszych uczniów².

Rozwój mediów prowadzi do przeformułowania wzorców percepcyjnych, z którym to edukacja polonistyczna musi się zmierzyć (Janus-Sitarz 2016: 14-34). Nowy wzorzec funkcjonowania w kulturze wymyka się tradycyjnemu cyklowi edukacyjnemu przebiegającemu od percepcji zmysłowej i punktowej do linearnej i abstrakcyjnej (Książek-Szczepanikowa 2008). Stanisław Bortnowski dostrzega, że:

Kultura migawkowa niszczy spójną wizję świata, dostarcza informacji w sposób rozproszony, oferuje nie jedną rzecz, a wszystkie naraz. [...] jeśli nie przeciwstawimy się odbiorowi hipertekstualnemu, młodym zagrozi alogiczność i powierzchowność percepcji. Kultura skokowa, czyli ciągłe przejścia na zasadzie skojarzeniowej od jednego tekstu do drugiego, utrudnia skupienie i solidne, nieśpieszne studiowanie jednego problemu. Wynikają stąd też trudności w opisie, daleko posunięta niezborność. Trzeba wzmocnić myślenie

² Co trzeci uczeń gimnazjum (37%) co najmniej raz w tygodniu odwiedza i czyta blogi (42% dziewcząt i 31% chłopców). Aż 80% uczniów minimum raz na tydzień korzysta z komunikatorów internetowych typu czat. Częściej są to dziewczynki – 86%, w przypadku chłopców odsetek ten wynosi 73%. Do najczęstszych form spędzania czasu wolnego należy komunikacja za pomocą sms-ów, słuchanie muzyki, gry komputerowe, korzystanie z Internetu. Tak wynika przynajmniej z ustaleń Instytutu Badań Edukacyjnych (Biedrzycki, Bordzół, Hącia, Kozak, Przybylski, Strawa, Wróbel 2015).

całościowe i systematyczne, alternatywne wobec myślenia rozproszonego i opartego na emocji. (Bortnowski 2009: 27-28)

Tak więc polonista staje przed nie lada wyzwaniem. Z jednej strony musi uwzględniać percepcyjne przyzwyczajenia swoich wychowanków, a z drugiej, zachęcić do lektury, która wymaga skupienia i operuje zazwyczaj radykalnie innym językiem niż multimedia.

Preferencje czytelnicze

Lucyna Stetkiewicz, badając preferencje lekturowe Polaków na przełomie XX i XXI wieku (w latach 1992-2006), zauważa zmiany w gustach literackich czytelników. Odwołując się do badań własnych, a także do wykonywanych dla Biblioteki Narodowej badań Grażyny Strauss, socjolożka zauważa, że w latach 90. do ulubionych pisarzy zaliczano: Adama Mickiewicza, Elizę Orzeszkową, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza czy Stefana Żeromskiego. Natomiast na początku XXI wieku już tak ochoczo nie przyznajemy się do lektury naszych klasyków (Stetkiewicz 2012: 252-258).

Deklarowana przez respondentów fascynacja lekturami szkolnymi – według Stetkiewicz – ma charakter zdecydowanie dystynktywny: znajomość klasyki jest cechą odróżniającą od gorzej wykształconych osób. Czytanie literatury popularnej byłoby zatem czynnością wstydliwą. W tym wypadku, jak chce socjolożka, szkoła urasta do instytucji mającej rzeczywisty wpływ na wybory czytelnicze dorosłych osób. Z innej jednak strony przywołanie kanonicznych twórców przez respondentów może świadczyć o całkowitym uwiądzie czytelniczym badanych osób, a to oznacza, że szkoła, stając w obronie „sztywnego kanonu”, do tego uwiądu w niemały sposób się przyczynia (Stetkiewicz 2012: 286). W XXI wieku Polacy preferują twórców literatury uznanej za popularną. A do grona ulubionych pisarzy zaliczają między innymi: Katarzynę Grochołę, Andrzeja Sapkowskiego, Joannę Chmielewską, a spośród obcych twórców: Paula Coelho, Dana Browna czy Stiega Larssona (zob. Stetkiewicz 2012: 252-314).

Nie dziwi, że na scenie czytelnictwa ważną rolę odgrywa literatura popularna, której status nie jest oczywisty – trudno bowiem wyznaczyć jej granice w ramach instytucji literatury. Badacze kultury popularnej zwracają uwagę przede wszystkim na jej ludyczny charakter; ma ona dostarczać przyjemności czytelnikowi. Literatura popularna czerpie z różnych kodów literackich, a wśród jej wyznaczników najczęściej wymienia się przede wszystkim schematyzm postaci, motywów, wzorów fabularnych, jasny, pozbawiany nadmiernej metaforyzacji język (Eco 1996;

Martuszevska 1997; Żabski 2006: 310-316). Dla Bogdana Owczarka, w przeciwieństwie do prozy artystycznej, charakteryzującej się „dyskursywnością (językowa wypowiedzeniowa strona opowiadania) literatura popularna porzeka fabularności, podatnej na wszelkie normy gatunkowe, w jakie wkłada się powieść” (Owczarek 2007: 17).

Literatura popularna uwikłana jest w mechanizmy rynkowe. Z jednej strony – tak jak każdy tekst popularny – nastawiona jest na wywarzanie zysku, a z drugiej tworzy znaczenia i generuje przyjemności (Fiske 2010: 131). Trudno więc sprowadzić ją tylko do gotowego produktu. Agnieszka Fulińska, broniąc literaturę popularną przed sądami dezawuuującymi ten typ aktywności literackiej, odróżnia ją od literatury komercyjnej. Według badaczki autora literatury popularnej cechuje indywidualność, dystans od reguł rynkowych, natomiast literatura komercyjna bazuje przede wszystkim na powtórzeniu rynkowego sukcesu, który wyznacza powielenie dobrze oswojonych i odbieranych modeli przez konsumentów. Jak pisze Fulińska:

W przypadku kultury komercyjnej odpowiedź na pytanie o popularność jest trywialna: popularność jej również jest kreowana. Rzeczywista wartość – estetyczna, społeczna czy dydaktyczna – nie ma żadnego znaczenia. Dlatego właśnie do tej kategorii literatury najbardziej pasują określenia, które krytyka o nastawieniu estetycznym najchętniej stosuje do kultury popularnej *en masse*: kicz, sztampa, klisze, schematy. Kultura komercyjna doprowadziła do ostatecznej granicy bardzo starą kategorię estetyczną, mianowicie naśladowanie. Im bardziej bowiem kolejny produkt jest podobny do poprzedniego, który odniósł sukces, tym lepiej. (Fulińska 2003: 63)

191

Ten podział, co prawda schematyczny i upraszczający³, pozwala Fulińskiej widzieć w literaturze popularnej spadkobierczynię tradycji literackiej, począwszy od romansów rycerskich po dziewiętnastowieczne powieści z gatunku płaszcza i szpady. Według badaczki literatura popularna jest atrakcyjna, bo charakteryzuje ją: „związek z najważniejszymi archetypami ludzkości, klasyczna forma narracyjna i bezpośrednia reakcja na otaczający świat i problemy żyjącego w nim człowieka” (Fulińska 2003: 63).

Nieprzypadkowo przywołuję tutaj rozpoznania Fulińskiej, ponieważ wskazują one, że odcięcie literatury wysokoartystycznej od popularnej jest zabiegiem sztucznym. Należy pamiętać, że o podziale na literaturę „wysoką” i „niską” decydują określone instytucje mające dominującą pozycję w danym układzie kulturowym. Wojciech Rychlewski wskazuje, że „[...] zamiast mówić o jakiejś substancjalnej literaturze wysokoartystycznej powinniśmy raczej wspominać o pewnych

³ W. Rychlewski pisze, że podział Fulińskiej „jest niejasny, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że badaczka kieruje się w dużej mierze kryterium ekonomicznym. Wynika z niego, że to, co się sprzedaje w olbrzymich nakładach, może być z jakichś względów niepopularne i na odwrót: to, co cieszy się popularnością wśród czytelników, może nie mieć wartości komercyjnej” (Rychlewski 2009: 254).

konwencjach, gatunkach czy pojedynczych utworach, które na mocy tradycji, autorytetu oraz społecznego uzusu są postrzegane jako artystyczne” (Rychlewski 2009: 255).

Te uwagi badacza mogą być wskazówką dla metodyków chcących zbyt pośpiesznie zrezygnować w praktyce szkolnej z literatury popularnej czy tej przeznaczonej dla młodego czytelnika⁴. Warto więc wsłuchać się w to, co czytają uczniowie. Jak wskazuje Zofia Zasacka, nastolatki sięgają po literaturę, która posiada tradycyjną narrację, operuje archetypami (*fantasy*) oraz odzwierciedla problemy dojrzewania we współczesnym świecie. Jednak – co podkreśla wyraźnie badaczka – dziewczęta czytają znacznie więcej niż chłopcy, ich obszar czytelniczych fascynacji jest szerszy. Dziewczęta piętnastoletnie chętnie czytają książki fantastyczno-przygodowe, obyczajowe, które wiążą się bezpośrednio z problemami wieku dojrzewania. Nieco starsze czytelniczki sięgają po książki realizujące bardziej zróżnicowane wzorce gatunkowe. Wśród ich lektur znajdziemy: romanse, powieści psychologiczne, thrillery, szeroko rozumianą fantastykę, od *fantasy* po powieści postapokaliptyczne. Chłopcy zazwyczaj ograniczają się tylko do fantastyki, a do swych ulubionych twórców zaliczają: Joanne K. Rowling, Johna Ronalda Reuela Tolkiena, Andrzeja Sapkowskiego (Zasacka 2014: 35).

Literatura popularna w szkole

Te prywatne, pozbawione przymusu wybory uczniowskie sytuują się w opozycji wobec instytucji szkoły, wpisanej w określoną politykę edukacyjną, która chce gustu młodego czytelnika niczym w manufakturze „wyrobić”. Dochodzi więc do rozminięcia praktyki czytelniczej uczniów z propozycjami szkolnymi. Grzegorz Leszczyński, analizując pojawiające się na polskiej scenie edukacyjnej listy lektur, wskazuje na ich nieustępliwą anachroniczność wobec doświadczenia dzisiejszych uczniów i nazywa je dosadnie „fabryką analfabetów” (Leszczyński 2013: 101-118). Niekończący się spór o kanon w gruncie rzeczy powinien dotyczyć przede wszystkim jego „skuteczności” w sensie komunikacji społecznej i możliwości tworzenia znaczeń, a nie list lektur, uwzględniających preferencje literaturoznawców czy pedagogów. Bez uwzględnienia gustów czytelniczych uczniów będziemy wzmacniać „tradycję” nieczytania, w której to naczelną lekturą staną się bryki. W praktyce szkolnej należy także pamiętać, by dobór lektur dostosowywać do oczekiwań dziewcząt i chłopców, pamiętając o różnicach kulturowych płci, odmiennych

⁴ Do wyznaczników literatury dla dzieci i młodzieży należą: bohater rówieśniczy, uwzględnienie możliwości percepcyjnych młodych czytelników i potencjał wychowawczo-edukacyjny (Smuszkiewicz 1998: 382-393; Adamczykowa 2008: 13-46). Ten edukacyjno-wychowawczy wymiar literatury można jednak postrzegać w ramach przemocy symbolicznej, formy podporządkowywania dzieci dominującym praktykom kulturowym (zob. Leszczyński 2012).

wrażliwościach i zainteresowanych (Biedrzycki, Bordzół, Hącia, Kozak, Przybylski, Strawa, Wróbel 2015: 117).

Pojęcie schematyczności, którą przypisuje się literaturze popularnej, z powodzeniem można przenieść na sposób interpretacji naszych narodowych arcydzieł w szkole. W rzeczywistości edukacyjnej praca z tekstem może bowiem prowadzić do redystrybucji zastanych sensów i znaczeń, jaskrawych uproszczeń, które nie biorą pod uwagę samego aktu lektury, lecz istniejące opracowania historycznoliterackie. W ten oto sposób wszelkie zawilości naszych arcydzieł zostają sprowadzone do klisz i banałów. Do dzisiaj przecież można bez trudu odnaleźć tematy wypracowań typu *Wokulski romantyk czy pozytywista?* bądź *Prometeizm w Dziadach, cz. III*.

Edukacja, chcąc uczestniczyć w budowaniu wspólnoty komunikacyjnej, musi stać się, chcąc czy nie chcąc, edukacją kulturową głęboko osadzoną w świecie młodego człowieka. Rację ma zatem Zbyszko Melosik, który dobitnie wskazuje, iż „ignorowanie kultury popularnej jest równoznaczne z ignorowaniem młodzieży i przynosi nieuchronnie ignorowanie pedagogiki przez młodzież (Melosik 2012: 48). Według badacza „kultura popularna (a wraz z nią media) może stanowić istotną płaszczyznę działania pedagogicznego” (Melosik 2012: 48)⁵. Melosik przypomina przede wszystkim o rzeczywistym, a nie pozowanym, działaniu edukacyjnym, które bierze pod uwagę praktyki kulturowe młodego człowieka, jego podmiotowość w procesie kształcenia. W imię obrony kanonu i wartości szkoła dewaluuje często kulturę popularną, a zacne (wydawać by się mogło) cele wprowadzania ucznia w świat naszych rodzimych arcydzieł w gruncie rzeczy podporządkowane są wymiernym efektom egzaminacyjnym (Melosik 2013). Najważniejszym wskaźnikiem pracy szkoły staje się uzyskany przez uczniów wynik na gimnazjalnym lub maturalnym egzaminie.

Wydawać by się mogło, że literatura popularna na stałe wpisała się w programy szkolne. Anna Janus-Sitarz w 2009 roku pisała, że

Dotychczasowa edukacja wprowadzała ostre rozróżnienie między negatywnymi i pozytywnymi zjawiskami w kulturze – podział ten bowiem umożliwił jej uporządkowanie zjawisk kultury – pomocne w kształceniu u odbiorcy umiejętności ich wartościowania. Do zjawisk negatywnych zaliczano na ogół kulturę popularną, uważaną za bezwartościową, rozumianą jako synonim kultury masowej i stawianą w opozycji do kultury wysokiej – elitarnej, aprobowanej przez środowisko znawców, krytyków artystycznych oraz samych twórców; i jednocześnie wymagającej od odbiorcy szczególnych kwalifikacji. (Janus-Sitarz 2009: 73-74)

⁵ Zob. Myrdzik, Karwatowska 2005; Latoch-Zielińska, Myrdzik 2006.

Ta uwaga okazała jednak nazbyt optymistyczna. To prawda, że podstawa programowa z 2008 roku (ciągle jeszcze obowiązująca) dowartościowuje teksty z literatury popularnej (szczególnie na poziomie gimnazjum), w podręcznikach też bez trudu je odnajdziemy (tutaj trzeba zwrócić uwagę na serię podręczników *To lubię!*, które koncepcyjnie wciąż stanowią jedną z najbardziej przemyślanych strategii wprowadzania uczniów w świat literatury i kultury)⁶. Jednak okazuje się, że w praktyce szkolnej teksty kultury popularnej występują dość rzadko (zob. Biedrzycki, Bordzół, Hącia, Kozak, Przybylski, Strawa, Wróbel 2015: 50, 117). Wynika to przede wszystkim z mechanicznego podporządkowania nauczycieli treściom programów nauczania, które często koncentrują się na retransmisji wiedzy, a nie na kształceniu umiejętności rozumienia i interpretacji tekstów, samodzielnego stawiania pytań i rozwiązywania problemów.

Badania przeprowadzone przez Instytut Badań Edukacyjnych wskazują na jeszcze jedną ważną rzecz: gimnazjaliści chcą rozmawiać o literaturze, która ich dotyka, mówi o ich problemach. Kanon literatury szkolnej jest niepopularny, bo według nich jest nudny, oddalony od ich doświadczeń⁷. Uwzględniając więc głosy uczniowskie, trzeba spróbować literaturę „odszkolnić” – przestać traktować ją tylko i wyłącznie jako poligon ćwiczeń testowych i egzaminacyjnych, wskazać uczniom, że doświadczenie lekturowe może stać się doświadczeniem ważnym, dającym z jednej strony przyjemność, a z drugiej, umożliwiającym rozszerzenie czy przeformułowanie własnego postrzegania świata i własnej wrażliwości. Martuszevska zauważa, że: „droga do literatury wysokiej potrafi wieść także przez literaturę popularną. W zetknięciu z tą ostatnią bowiem odbiorca zaczyna się oswajać z konwencjami literackimi w ogóle, co pozwala mu później na dotarcie do literatury innego rodzaju” (Martuszevska 1997: 13). Oczywiście drogi do literatury wysokiej są różne, ale to umiejętności metodyczne nauczycieli mogą mieć dla niektórych uczniów znaczenie kluczowe. Piotr Kalwiński pisze, że:

⁶ W wymaganiach szczegółowych podstawy programowej dla gimnazjum w obszarze „Analiza i interpretacja tekstów kultury” znajdziemy taki zapis: „[uczeń] rozpoznaje odmiany gatunkowe literatury popularnej: powieść lub opowiadanie obyczajowe, przygodowe, detektywistyczne, fantastycznonaukowe, fantasy”. W zapisie dotyczącym lektur pozostawiono dużo miejsca dla wyborów nauczycielskich. Oprócz lektur „ogwiazdkowanych”, a więc obowiązkowych (*Zemsty* Fredry, wybranej powieści historycznej Sienkiewicza, *Dziadów cz. II* Mickiewicza, wybranych wierszy Kochanowskiego, Krasickiego) pojawiają się propozycje twórców, takich jak Saint-Exupéry, Mroźek, Ida Fink (jako przykład literatury holokaustowej). Na lekcjach powinny być omawiane: „wybrana powieść przygodowa; wybrana młodzieżowa powieść obyczajowa (np. Małgorzaty Musierowicz, Doroty Terakowskiej lub innych współczesnych autorów podejmujących problematykę dojrzewania); wybrany utwór *fantasy* (np. Ursuli Le Guin, Johna Ronalda Reuela Tolkiena, Andrzeja Sapkowskiego); wybrany utwór detektywistyczny (np. Arthura Conan Doyle’a lub Agaty Christie); wybrane opowiadanie z literatury światowej XX w. (inne niż wskazane wyżej); wybrana powieść współczesna z literatury polskiej i światowej (inna niż wskazana wyżej); inne pozycje książkowe wskazane przez nauczyciela lub zaproponowane przez uczniów (przynajmniej jedna rocznie)”. Zdecydowanie mamy więc ukłonić się przed preferencjami czytelniczymi ucznia. Jednak na poziomie liceum literatura popularna zostaje zmarginalizowana. Zgodnie z przyjętą optyką, w liceum uczniowie powinni dojrzeć do lektury klasyki literatury polskiej i europejskiej (Ministerstwo Edukacji Narodowej 2009).

⁷ Na różne uwarunkowania uczniowskiego sprzeciwu wobec kanonu lektur zob. (Kryda 1992). Szczegółowo problem ów omawia A. Janus-Sitarz (2016: 45-54).

Być może klasyki w szkole nie da się rzetelnie omawiać w warunkach masowej edukacji – jej pogłębione odczytania pozostaną przywilejem jednostek, nie całych klas. Można jednak starać się o uratowanie w masowej edukacji – a innej na razie nie mamy – rzeczywistego, nie pozorowanego spotkania ucznia z tekstem literackim, które będzie możliwe, gdy wprowadzimy w obieg dydaktyczny teksty z zakresu literatury popularnej, choćby przesuwając ich omawianie z czerwca danego roku szkolnego (nagminna praktyka polonistów) na jego początek, a także zwiększając ich liczebność w programach nauczania⁸. (Kalwiński 2014: 236)

Teza Kalwińskiego jest o tyle ważna, że pokazuje, iż jeśli myślimy o doświadczeniu literatury jako źródle przyjemności i wrażliwości, musimy zgodzić się na gest wyjścia poza jasno skonstruowaną dyscyplinę czytania i pisania, narzucaną przez program i formułę egzaminacyjną. W dydaktyce nie możemy zapomnieć o przyjemności, jaką daje czytanie. Uwzględnienie w procesie dydaktycznym kategorii przyjemności czytania pozwala spojrzeć na sytuację lektury w szkole nie z perspektywy powinności dydaktycznych, lecz od strony jednostkowego aktu czytania ucznia i nauczyciela, który nie mieści się w ramach tego, co ogólne, instytucjonalne. Dopuszcza bowiem czytanie afektywne. A ono nie może być lekceważone przez nauczycieli⁹.

Obecność literatury popularnej i wysokiej w szkole widziałbym na zasadzie komplementarności, wzajemnego uzupełnienia. Powinno nam zależeć na pokazywaniu różnorodności sposobów konstruowania i interpretowania naszej rzeczywistości. Literatura popularna w praktyce szkolnej może zatem funkcjonować na takich zasadach:

1. Literatura popularna jest źródłem przyjemności, dotyczy wyborów czytelniczych młodych ludzi. Dlatego też należy w szkole zastanowić się nad „mechaniką” atrakcyjności tejże literatury, z uwzględnieniem jej poetyki. W tym wypadku warto wykorzystać fascynacje czytelnicze naszych uczniów po to, by nauczyć ich komentarza do czytanej lektury, dyskusji.
2. Literatura popularna wchodzi w dialog z tradycją literacką. Byłaby więc tutaj szansa na lekturę intertekstualną, otwierającą dzieła na różne sensy i konteksty. Dobrą praktyką jest tutaj zestawienie łatwiejszych w odbiorze tekstów piosenek z utworami poetyckimi.
3. Grę z konwencjami literackimi podejmuje przede wszystkim literatura *fantasy*, wykorzystująca różne symbole i archetypy. Warto więc wskazywać na długie trwania określonych motywów, szukać w nich refleksji nad naszymi postawami życiowymi.
4. Warto wyjść od popkultury, a więc od tego, co bliskie uczniowi, do omawiania utworu wysokoartystycznego. W praktyce szkolnej zazwyczaj spotkamy się z inną praktyką.

⁸ O czytelniczych fascynacjach licealistów i problemach z kanonem zob. (Bonarek 2013: 23-36).

⁹ O kategorii przyjemności zob. (Szcukowski 2009: 79-88), (Szcukowski 2012: 207-216), (Koziolek 2006), (Janus-Sitarz 2009).

Najpierw uczniowie poznają tekst kanoniczny, a potem w ramach kontekstu czytają nawiązujący do niego utwór współczesny.

5. Literatura popularna jako źródło wiedzy o świecie, wyborach życiowych może stanowić refleksję nad naszymi wyborami aksjologicznymi i egzystencjalnymi. W tym sensie staje się ona lustrem dla uczniowskich wyborów, zachowań i może prowadzić do pogłębienia refleksji nad naszą przygodnością.
6. Przy wyborze tekstów należy pamiętać o indywidualizacji propozycji lekturowych, uwzględniając kapitał kulturowy uczniów i ich pleć.

Jeżeli chcemy, by wyznaczenie Ryszarda Koziółka „dobrze się myśli literaturą” (Koziółek 2016) stało się wyznaniem powszechnym, to o edukacji polonistycznej musimy myśleć jako budowaniu wspólnoty czytelników, a budowanie wspólnoty uwzględnia i różnorodność, i możliwość porozumienia czy rozmowy. Tej wspólnoty po prostu nie będzie, jeżeli autorytarnym gestem odrzucimy literaturę popularną. Nie kształcimy przecież przyszłych literaturoznawców, lecz jednostki o różnym kapitale kulturowym, mające różne pragnienia. Jeśli szkoła nie zacznie kreować autentycznego doświadczenia czytelniczego, pełnego pasji i emocji, a ono – jak pokazują przywoływane wyżej badania – nie istnieje bez literatury popularnej, to będziemy skazani na nudę obcowania z klasyką, która przecież wcale nudna nie jest. W praktyce edukacyjnej istotniejsze bowiem od tego, co czytamy, okazuje się to, jak czytamy.

SUMMARY

For What Reason and How Popular Literature Should be read at School?

The paper concerns the didactics of literature in the postmodern culture. It focuses on the means and strategies of reading popular literature at school. Popular literature is still treated as inferior to high literature in the literary education. Yet, it may become an important element of literary education. Popular literature, which is closer to students, may be just as good tool to interpret our reality as high literature.

KEYWORDS

Didactic of literature, popular literature, literary education

BIBLIOGRAPHY

- Adamczykowa Zofia. 2008. Literatura „czwarta” – w kręgu zagadnień teoretycznych, 13-46. W: Hejska-Kwaśniewicz Krystyna, red. Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Antonik Dominik. 2014. Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego. Kraków: Universitas.
- Bauman Zygmunt. 2007. Płynne życie. Kunz Tomasz, tłum. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Biedrzycki Krzysztof, Bordzół Piotr, Hącia Agata, Kozak Wioletta, Przybylski Błażej, Strawa Ewelina, Wróbel Iwona. 2015. Nowa podstawa programowa z komentarzami. Tom 2. Język polski w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum. Ministerstwo Edukacji Narodowej.
- Bonarek Izolda. 2013. Kompetencje kulturowe młodych odbiorców literatury – wnioski z badań, 23-36. W: Jaskółowa Ewa, Jędrych Karolina, red. Nowe odsłony klasyki w szkole. Literatura XIX wieku. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Bortnowski Stanisław. 2009. Jak zmienić polonistykę szkolną? Warszawa: Wydawnictwo Stentor.

- Bourdieu Pierre. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Bilos Piotr, tłum. Warszawa: Scholar.
- Burszta Wojciech. 2011. *Praktykowanie kultury. Szkic do problemu*, 59-76. W: Ilczuk Dorota, Ratajski Sławomir, red. *Edukacja poprzez kulturę. Kreatywność i innowacyjność*. Warszawa: Polski Komitet do spraw UNESCO.
- Eco Umberto. 1996. *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*. Ugniewska Joanna, tłum. Warszawa: PIW.
- Filiciak Mirosława, Danielewicz Michał, Halawa Mateusz, Mazurek Paweł, Nowotny Agata. 2010. *Młodzi i media. Nowe media a uczestnictwo w kulturze. Raport Centrum Badań nad Kulturą Popularną SWPS*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu SWPS.
- Fiske John. 2010. *Zrozumieć kulturę popularną*. Sawicka Katarzyna, tłum. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Fulińska Agnieszka. 2003. „Dlaczego literatura popularna jest popularna?”. *Teksty Drugie* (4): 55-66.
- Grodecka Aneta, Podemska-Kaluża Anna. 2012. *Wielozmysłowość. Filozofia i dydaktyka*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Hejmej Andrzej. 2015. *Transpozycje intermedialne i literatura nowoczesna*, 211-219. W: Pilch Anna, Trysińska Magdalena, red. *Nowoczesność w polonistycznej edukacji: Pytania, problemy, perspektywy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Janus-Sitarz Anna. 2009. *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze*. Kraków: Universitas.
- Janus-Sitarz Anna. 2016. *W poszukiwaniu czytelnika. Diagnozy, inspiracje, rekomendacje*. Kraków: Universitas.
- Kalwiński Piotr. 2014. *Nauczyciele poloniści wobec (nie)możliwości czytelniczych gimnazjalistów*, 226-236. W: Biedrzycki Krzysztof, Bobiński Wojciech, Janus-Sitarz Anna, Przybylska Renata, red. *Polonistyka dziś – kształcenie dla jutra*, T. 2. Kraków: Universitas.
- Karkut Dorota, Pólchłopek Tadeusz, red. 2010. *Kształcenie literacko-kulturowe w dobie kultury masowej polisensorycznej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Koziółek Krystyna. 2006. *Czytanie z Innym. Etyka. Lektura. Dydaktyka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Koziółek Ryszard. 2016. *Dobrze się myśli literaturą*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Kryda Barbara. 1992. *Dziedzictwo – do przyjęcia czy do odrzucenia? O uwarunkowaniach przejmowania wartości w szkolnej lekturze tekstów literackich*, 435-459. W: Sawicki

- Stefan, Tyszczyk Andrzej, red. Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich. Redakcja Wydawnictw KUL.
- Książek-Szczepanikowa Aniela. 2008. Życ w odbiorze... Czytelnicze wyzwanie z pozycji edukacji. Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Latoch-Zielińska Małgorzata, Myrdzik Barbara, red. 2006. Kultura popularna w szkole. Pobłażliwe przyzwolenie czy autentyczny dialog. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Leszczyński Grzegorz. 2012. Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności. Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- Leszczyński Grzegorz. 2013. Lista lektur: fabryka analfabetów, 101-118. W: Pilch Anna, Trysińska Magdalena, red. Nowoczesność w polonistycznej edukacji: Pytania, problemy, perspektywy. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Martuszevska Anna. 1997. „Ta trzecia”. Problemy literatury popularnej. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Melosik Zbyszko. 2012. Mass media, tożsamość i rekonstrukcje kultury współczesnej, 32-49. W: Skrzydlewski Wojciech, Dylak Stanisław, red. Media. Edukacja. Kultura. W stronę edukacji medialnej. Poznań-Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Melosik Zbyszko. 2013. Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Ministerstwo Edukacji Narodowej. 2009. Podstawa programowa z komentarzami. T. 2. Język polski w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum. Warszawa: Ministerstwo Edukacji Narodowej.
- Myrdzik Barbara, Karwatowska Małgorzata, red. 2005. Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Owczarek Bogdan. 2007. Narratologia i narracyjność literatury popularnej, 12-34. W: Owczarek Bogdan, Frużyńska Joanna, red. Nowe formy w literaturze popularnej. Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Rychlewski Marcin. 2009. „Obiegi wydawnicze a współczesny rynek książki w Polsce”. Teksty Drugie (1-2): 252-268.
- Smuszkiewicz Antoni. 1998. „Czwarta” czy „osobna”? 382-393. W: Kwiatkowska-Ratajczak Maria, Wyslouch Seweryna, red. Konteksty polonistycznej edukacji. Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka.

- Stetkiewicz Lucyna. 2012. Kulturowi wszystkożercy sięgają po książkę. Czytelnictwo ludyczne jako forma uczestnictwa w kulturze literackiej. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Szczukowski Dariusz. 2009. Przyjemność lektury. Od czytania do pisania i od pisania do czytania, 79-88. W: Tomaszewska Grażyna, Kapela-Bagińska Beata, Pomirska Zofia, red. Jestem – więc piszę: od rzemiosła do wyobraźni. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Szczukowski Dariusz. 2012. W poszukiwaniu utraconej przyjemności czytania, 207-216. W: Tomaszewska Grażyna, Kapela-Bagińska Beata, Pomirska Zofia, red. Jestem – więc czytam, między pragmatyzmem a wolnością. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Zasacka Zofia. 2014. Czytelnictwo dzieci i młodzieży. Warszawa: Instytut Badań Edukacyjnych.
- Żabski Tadeusz. 2006. Literatura popularna [hasło], 310-316. W: Żabski Tadeusz, red. Słownik literatury popularnej. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

ESEJE

LITERACKI GŁOS POKOLENIA X? DAVID FOSTER WALLACE WOBEC POPKULTURY

SYLWIA GUTOWSKA

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

Choć nie był twórcą literatury popularnej sensu stricto, sam stał się jedną z ikon popkultury. W Stanach Zjednoczonych przypięto mu latkę Kurta Cobaina literatury. Złożył się na to nie tylko talent pisarski, który przysporzył mu rzeszę „wyznawców”¹, ale i owiany kontrowersjami życiorys. Depresja, uzależnienia, burzliwe romanse, aż wreszcie samobójcza śmierć, której pisarz zawdzięczał niemal romantyczną sławę – wszystkie te hasła

¹ Grupy fanów twórczości Davida Fostera Wallace’a do dziś można spotkać w Internecie – jedna z nich skupiona jest wokół inicjatywy *Infinite Summer*, stworzonej dla odbiorców chcących wspólnie czytać powieść *Infinite Jest* latem. Zob. Infinite Summer. Online: <http://infinitesummer.org/>. Data dostępu 3.08.2017.

brzmia jak tytuły artykułów w brukowej prasie, a jednak dotyczą osoby Davida Fostera Wallace’a. Sam zainteresowany, gdy zyskał znaczną popularność po sukcesie powieści *Infinite Jest*, nie wydawał się być zadowolony z faktu, że jego prywatne życie budziło większe zainteresowanie niż jego książka. Takie przypuszczenie wysnuwam, przeczytawszy i wysłuchawszy wywiadów udzielonych przez pisarza przy okazji promocji *Infinite Jest* (zob. *Infinite Jest – David Foster Wallace interview*, data dostępu: 3.08.2017). Materiały te sprawiają wrażenie, że Wallace był nieco onieśmielony okazywanym mu zainteresowaniem i z trudnością przyjmował komplementy na temat swojej ostatniej powieści. O tym zaś, jak przyjęto śmierć Wallace’a w Internecie, pisze przewrotnie Daniel T. Max we wstępie do biografii pisarza *Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace*, opisując spotkanie upamiętniające Wallace’a, zorganizowane miesiąc po jego śmierci na Uniwersytecie Nowojorskim:

Jeszcze bardziej zaskakująca w pewien sposób była obecność wielu innych tamtego dnia na NYU, tych, którzy właściwie nie przeczytali książek Wallace’a albo w najlepszym wypadku rzucili na nie okiem. Co oni tam robili? Podsluchalem ich rozmów po [spotkaniu – S.G.], rozmawiali o jego życiu. Tę grupę straszliwy koniec Wallace’a pozostawił w poczuciu osobistego przygnębienia. Świat był teraz mniej [...] zrozumiałym miejscem. To poczucie zranienia pojawiało się też co i rusz w późniejszych dniach w Sieci. „Jestem zaskoczony, jak silnie dotyka mnie śmierć Wallace’a; dotyka mnie nie w sposób «O, jaka szkoda», ale raczej w stylu «Odejź, nie chcę z nikim rozmawiać», jak napisał ktoś na pewnej chrześcijańskiej stronie. „Ostatnim razem przeżywałem coś takiego względem osoby, której nie znam, w przypadku Johna Lennona”. Autor na innej stronie napisał o tym, jak przykład Wallace’a pomógł mu w jego własnej walce z uzależnieniem od heroiny. (Max 2013: XI-XII)

Mimo to David Foster Wallace był i jest jednym z najważniejszych, a z całą pewnością najgłośniejszych pisarzy w amerykańskiej literaturze ostatnich dekad, o czym świadczą tak samo recepcja jego twórczości, jak dyskusje toczące się wokół sławy, która otaczała jego osobę – również pośmiertnie (zob. Scott 2008).

W Polsce o Davidzie Fosterze Wallace’ie mówi się szerzej dopiero od dwóch lat, za sprawą pojawienia się jego twórczości w polskim przekładzie. W lipcu 2015 roku polscy czytelnicy mogli sięgnąć po pierwszą pozycję z dorobku Wallace’a w rodzimym przekładzie – *Krótkie wywiady z paskudnymi ludźmi* (*Brief Interviews with Hideous Men*, 1999). Hiperdrobiazgowy język Wallace’a na grunt polszczyzny przeniósł Jolanta Kozak (jej praca była tak udana, że otrzymała za nią nominację do Literackiej Nagrody Gdynia w kategorii przekład). Premiera książki zbiegła się

z pojawieniem się filmu o pisarzu². Po *Krótkich wywiadach z paskudnymi ludźmi* wyszedł zbiór *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię. Eseje i rozważania* (*A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, 1997, pol. 2016) i najnowsze opowiadania, *Niepamięć* (*Oblivion: Stories*, 2004, pol. 31.03.2017). W przygotowaniu jest *opus magnum* pisarza, licząca ponad tysiąc stron powieść *Infinite Jest*. Ze względu na krótką obecność na rynku książki na polu polskiego literaturoznawstwa jest to postać jak dotąd słabo zakorzeniona, ale fakt, że wszystkie dotychczasowe premiery były wydarzeniem wydawniczym, pozwala przewidywać, że niebawem się to zmieni. Przy każdej z trzech premier ukazywały się entuzjastyczne recenzje w większości poczytnych periodyków i portali internetowych, dotyczące zarówno pisarstwa Wallace'a, jak i sztuki przekładu Kozak (Najder 2015; Sobolewska 2016; Kofta 2016). Dla odmiany nieco mniej entuzjastyczne recenzje zdarzały się po premierze *Niepamięci*, na przykład autorstwa Juliusza Kurkiewicza (2017), choć nie u wszystkich recenzentów – Justyna Sobolewska (2017) *Niepamięć* oceniła wyżej niż *Rzekomo fajną rzecz...*

David Foster Wallace'a z przymrużeniem oka można nazwać amerykańskim outsiderem epoki MTV. Już sam jego image odbiegał od tego, co nakazuje standardowy ethos pisarza. Chodził w wielkich, białych adidasach i krótkich spodenkach, które budziły grozę wśród jego kolegów po fachu (Hughes 2011). Długie włosy upodabniały go do gwiazd grunge'u, a bandana, którą przewiązywał sobie głowę, by, jak mówił, nie wybuchła mu od nadmiaru myśli, plasowała go bliżej światka tenisistów, do którego należał zresztą w czasach liceum. O niespełnionych sportowych ambicjach Wallace'a przeczytamy w autobiograficznym eseju *Wtórny sport w alei Tornada* z jego zbioru non-fiction, *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię* (Wallace 2016: 7-35). Swojej fascynacji tenisem dał też upust, ironicznie opisując gwiazdy tenisa biorące udział w turnieju, w innym tekście, zatytułowanym *Profesjonalny artyzm tenisisty Michaela Joyce'a jako paradygmat pewnego ujęcia wyboru, wolności, dyscypliny, uciechy, groteskowości i pełni człowieczeństwa*, pochodzącym z tego samego zbioru (Wallace 2016: 308-359).

Wallace jako człowiek był przede wszystkim intelektualistą, akademikiem, nauczycielem i, co najważniejsze, pisarzem. Jego dorobek – trzy powieści (w tym jedna niedokończona), trzy zbiory opowiadań oraz mnóstwo artykułów, reportaży i esejów – stał się ważnym elementem amerykańskiej kultury przelomu XX i XXI wieku. Będąc postacią amerykańskiej popkultury, sam dużą część swojej pracy poświęcił rozważaniom na temat mass mediów (zwłaszcza królującej

² W *Końcu trasy* (*The End of the Tour*, reż. James Ponsoldt, 2015) osiłą fabularną jest wywiad, który przeprowadził z Wallace'em David Lipsky (w tej roli Jesse Eisenberg), młody dziennikarz, aspirujący pisarz i zarazem fan swojego starszego imiennika. W rolę Wallace'a wcielił się tam Jason Segel, popularny aktor komediowy, co również można potraktować jako symptomatyczne – tak w odniesieniu do popularności pisarza, jak i postrzegania jego osoby przez szerokie grono odbiorców. Czytelnicy i recenzenci często bowiem kładli nacisk na komiczny aspekt twórczości Wallace'a – w istocie specyficzny humor w jego tekstach dodaje im atrakcyjności.

wówczas, to jest w latach 80. i 90. XX wieku, telewizji kablowej), współczesnej mu literaturze (w tym popularnej), mechanizmom funkcjonowania społeczeństwa amerykańskiego i więzi międzyludzkich w obliczu tych zjawisk. Jako obserwator rzeczywistości żył na pograniczu dwóch światów – świata „zwykłych Amerykanów”, którzy, według statystyk, jak twierdzi Wallace, oglądają telewizję przez sześć godzin dziennie (Wallace 2016: 36), i świata intelektualistów, do których zadań należy analizowanie zastanej rzeczywistości. Pochodził z inteligenckiej rodziny. Jako syn profesora filozofii i wykładowczyni anglistyki z pewnością dorastał w otoczeniu książek i akademickich dysput. Ponieważ jednocześnie żył w epoce telewizji kablowej, to właśnie świat popkultury był jednym z głównych tematów jego twórczości. Jednymi z najczęściej przywoływanych wypowiedzi pisarza na temat współczesności są te pochodzące z tekstu *E Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska* (Wallace 2016: 35-123), w którym autor wieści koniec ironii. To odważne przedsięwzięcie polegało na ukazaniu mechanizmów rządzących literaturą najnowsza. I tak Wallace brawurowo przechodzi od opisu telewizyjnych seriali i reklam przełomu lat 80. i 90. ubiegłego stulecia do amerykańskiego postmodernizmu w literaturze. Pisze:

Cała amerykańska ironia oparta jest na implikacji: „Nie mam na myśli tego, co mówię”. Co w takim razie chce powiedzieć ironia jako norma kulturowa? Że niemożliwością jest mówić to, co się myśli? Że wielka szkoda, że to niemożliwe, ale budzimy się z ręką w nocniku? Mnie się zdaje, że dzisiejsza ironia ostatecznie oznajmia: „Jakie to skrajnie banalne, że pytasz, co naprawdę mam na myśli”. Każdy, komu wystarczy śmiałości, by spytać ironistę, za czym się właściwie opowiada, musi poczuć się jak histeryk albo zadufek. (Wallace 2016: 103)

W przytaczanym eseju Wallace udowadnia, że w ostatnich latach (przełom lat 80. i 90. XX wieku) ironia w amerykańskiej literaturze awangardowej naśladuje tę, którą miliony zwykłych Amerykanów codziennie ogląda na ekranach swoich telewizorów – to znaczy obecną w gagach seriali komediowych i reklamach. Ta telewizyjna ironia podporządkowana jest, rzecz jasna, komercyjnym celom stacji telewizyjnych. Efektem tego jest utrata jej pierwotnego, dywersyjnego pierwiastka. Próbując oddać rzeczywistość kreowaną przez telewizję, twierdzi Wallace, pisarze stosują ironię właśnie tego typu, co sprawia, że w ich tekstach mamy do czynienia tak naprawdę z wszechobecną kpina, która zdaje się nie mieć już żadnego uzasadnienia. Zacierają się demaskatorski potencjał ironii, pozostaje płytka żart. W ten sposób siła sprzeciwu pisarzy postmodernistycznych wobec tego, co niedorzeczne, jest tak samo słaba, jak w drobiazgowo opisywanym przez Wallace’a spocie reklamowych popularnego napoju. Streszczenie spotu więc konkluzją:

[...] W przeciwieństwie do chamskiej reklamy Kup To, nasza reklama pepsi lansuje parodię. Jawnie ukazuje to, za co reklamy telewizyjne są powszechnie pogardzane, a więc zastosowanie prymitywnego filmowego chwytu w celu sprzedania słodkiej lury ludziom, których tożsamość sprowadza się do masowej konsumpcji. Naszej reklamie udaje się obśmiać i samą siebie, i pepsi, i przemysł reklamowy, i reklamodawców, i wielki amerykański tłum gapiów-konsumentów. [...] Reklama ta zachęca Joego [typowego odbiorcę reklamy – przyp. S.G.], żeby „przejrzal” manipulację, na którą nabiera się horda z plaży. [...] Innymi słowy, gratuluje Joemu Briefcase’owi, że przerósł ten sam tłum, który go określa. No i tłumy Joe’ów B. odpowiedzieli: reklama wyśrubowała akcje rynkowe pepsi na trzy sezony. (Wallace 2016: 93)

W ten sam sposób, idąc tokiem rozumowania Wallace’a, funkcjonuje zatem ironia we współczesnej mu (i nam) literaturze amerykańskiej. Kryzys ironii prowadzi do „końca końca liny”, jak pisarz nazwał w tym samym eseju zjawisko wyczerpania się sensu w tekstach „post-postmodernistycznych”. Innymi słowy, osadzona w tradycji ironii literatura amerykańska obecnie zjada własny ogon (Wallace 2016: 103-123)

Warto pokrótce objaśnić, jak Wallace określa samo pojęcie ironii w sztuce. Jest to, jak pisze w przytaczanym eseju, „narzędzie retoryczne”, za pomocą którego twórcy „detonują hipokryzję” (Wallace 2016: 100, 103). Aby owo narzędzie nie zatraciło swoich właściwości, powinno być, jak cytuje za literaturoznawcą Lewisem Hyde’em, używane tylko doraźnie:

[...] ironia ma zastosowanie tylko w nagłych wypadkach. Jeżeli trwa za długo, staje się głosem uwieczonych, którym zaczęło się podobać w klatce. (Wallace 2016: 103)

Ironia (zarówno ta sprzed epoki telewizji, jak i ta „zinstytucjonalizowana”, podporządkowana celom komercyjnym), jest środkiem zbijającym – przez to nie można tylko za jej pomocą zbudować niczego pozytywnego. Jednak Wallace, pisząc *E Unibus Pluram...*, tekst, który został okrzyknięty głosem „przeciw ironii”, w istocie był przeciw cynizmowi, solipsyzmowi i pustosłowiu, samą (pierwotnie rozumianą) ironię traktując jako wartość pozytywną.

Sam autor uważany był przez krytyków za spadkobiercę starszego pokolenia postmodernistycznych pisarzy-ironistów, takich jak Thomas Pynchon, Don DeLillo czy John Barth (Weber 2008; James 1987). Autorzy ci z kolei używali ironii do obnażenia typowych przywar powojennego społeczeństwa amerykańskiego. Poza tym w tekstach Wallace’a pobrzmiwa tęsknota za opartymi na szczerości stosunkami międzyludzkimi. To, że w opowiadaniach pastwi się nad swoimi bohaterami, czyniąc z nich odhumanizowane istoty, może świadczyć o tym, że autor sam nie wierzy w realizację tych tęsknot. W takim, nieco

sentymalnym, tonie wyraził się o Wallace'ie w artykule napisanym dwa lata po jego śmierci przyjaciel pisarza, Jonathan Franzen:

Jeśli miłość jest mimo wszystko wyłączona z jego twórczości, to dlatego, że nigdy do końca nie czuł, że sama na nią zasłużył [tłum. S.G.]. (Franzen 2011)

W wydanych dotąd w polskim przekładzie opowiadaniach wyraźnie widać, że Wallace w swoim piarstwie (zarówno opowiadaniach, jak tekstach non-fiction, ponieważ jedne i drugie są tak samo autoreferencjalne i często służą jako pretekst do filozoficznych i teoretyczno-kulturoznawczych wywodów autora) dążył do jak najdokładniejszego oddania „prawdy”. Stąd drobiazgowo opisy przedmiotów, reakcji i stanów emocjonalnych bohaterów, w zbiorze *Niepamięć* tak drobiazgowo, że wchodzące na poziom graniczący z możliwościami przyswojenia przez czytelnika (co potwierdzają recenzje, w tym przywołana wcześniej recenzja Juliusza Kurkiewicza z „Gazety Wyborczej”). W artykule, pisanym na zlecenie „Harper’s Magazine”, który później pod tytułem *Oddalenie się od bycia już dosyć oddalonym od wszystkiego* znalazł się w *Rzekomo fajnej rzeczy...*, relacjonując targi farmerskie w rodzinnym stanie Illinois, Wallace z niezwykłą precyzją i brutalnością opisuje prowincjonalnych mieszkańców tak zwanego Środkowego Zachodu. Jednocześnie nie szczędzi kąśliwych uwag pod adresem tych „po drugiej stronie” – odbiorców jego relacji, czytelników „modnego magazynu ze Wschodniego Wybrzeża”. Momentem kulminacyjnym w tym tekście jest opis największej atrakcji w wesołym miasteczku, znajdującym się na terenie targów. Osobliwość ta przybiera formę katapulty, wyrzucającej poszukiwaczy mocnych wrażeń w powietrze tak, że tracą oni poczucie grawitacji, a w efekcie, jak sugeruje Wallace, własną godność. Jednak najdotkliwsza ironia w tym tekście to w istocie autoironia (mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową). W obliczu apogeum, gdy nie wiadomo, co stanie się z nieszczęsnym klientem parku rozrywki, oglądający to widowisko razem z innymi gapiami pisarz prawdopodobnie mdleje:

Już widzę, co będzie dalej. Podciągną teraz dźwignię odpinającą klips liny wieżowej i facet w mokasynach Banfi, ale bez skarpetek, zacznie opadać swobodnie, zda się przez wieki, dopóki lina dźwigowa się nie napnie, nie przejmie jego ciężaru i nie przeniesie go ponad ziemią na południe na wysokości prawie równej wieży, po czym gość znowu spadnie, zostanie pochwycony i porwany w przeciwną stronę, w tę i z powrotem, w pozycji horyzontalnej na łuku trajektorii i pozornie stojącej na każdym ze szczytów, i będzie się tak miotal w tę i z powrotem, to wyprostowany, to leżący, na tle zachodzącego słońca o barwie surowego mięsa. Ale w momencie gdy blondyn z kabiny dźwigu sięga do dźwigni i tłum bierze głośny wdech, właśnie w tym

momencie nerwy mi puszczają, w ostatniej chwili pobytu na Targach – przypomina mi się nawracający dziecięcy koszmar, że jestem miotany lub bujany po łuku, który grozi przemianą w pełne koło – w ekstremalnej sytuacji znajduję dostęp do innego najgorszego koszmaru dzieciństwa, jedyne pewnego sposobu na wymazanie wszelkich wspomnień; i słońce, i niebo, i szybujący yuppie gasną jak światło. (Wallace 2016: 207-208)

Choć, biorąc pod uwagę tematykę twórczości pisarza, może wydać się to ryzykowne, ośmielę się zaproponować tezę, że taka postawa (dążenie do maksymalnej szczerości oraz wyśmiewanie innych przy jednoczesnym wyśmiewaniu samego siebie), której egzemplifikację przytoczyłam powyżej, przybliża komizm zawarty w twórczości Wallace'a do zjawiska „śmiechu uwznioślającego” (termin, którego użył Michaił Bachtin na określenie oryginalnego typu komizmu w *Gargantui i Pantagruelu* Franciszka Rabelais'go). Mamy tu bowiem do czynienia z groteskowym obrazem rzeczywistości, a przy tym z dużymi pokładami humanizmu rozumianego jako, między innymi, wiara w szczere stosunki międzyludzkie. Koniec końców Wallace szuka pozytywnych cech osobowości swoich bohaterów, a jeśli ich nie znajduje, zazwyczaj usprawiedliwieniem jest cierpienie – samotność lub choroba psychiczna. Chyba najbardziej jaskrawym tego przykładem jest opowiadanie *Osoba w depresji z Krótkich wywiadów z paskudnymi ludźmi*, które otwiera następujący akapit:

Osoba w depresji była w straszliwym i nieustającym bólu emocjonalnym, a niemożność wyznania czy wyartykułowania tego bólu stanowiła sama w sobie komponent bólu i dodatkowy czynnik właściwego koszmaru. (Wallace 2016: 48)

W dalszym ciągu tekstu opisywany jest ów ból emocjonalny, związane z nim poczucie winy i wstydu oraz ciągle porównywanie się do innych. Wszystko to oddane jest przy użyciu języka pełnego szybkich przejść od jednej myśli do drugiej – takiego, jakim posługuje się osoba owładnięta manią.

David Foster Wallace poddawał rzeczywistość drobiazgowej obserwacji. W jego opowiadaniach mamy do czynienia z historycznym wręcz dążeniem do „prawdy” o relacjach międzyludzkich, funkcjonowaniu mediów, narcyzmie, okrucieństwie i płytkości współczesnego życia. Słowo „historyczny” użyte zostało w tym kontekście wcześniej przez krytyka Jamesa Wooda, który nazwał twórczość autora *Infinite Jest*, obok Rushdiego, Pynchona i DeLillo, „historycznym realizmem”. Wood zwracał uwagę na nagromadzenia formalne, czyniące świat przedstawiony nowych powieści, których przedstawicielami są rzeczeni autorzy, przeladowanym i

dziwacznym (Wood 2000). Stopień dziwaczności świata przedstawionego w prozie i esejach Wallace'a podlega oczywiście osobistej ocenie każdego z czytelników.

Jedną z charakterystycznych cech stylu Wallace'a jest nagromadzenie długich, ciągnących się przez kilka stron przypisów, w których autor przechodzi w inny, quasi-naukowy dyskurs (a raczej parodię naukowego dyskursu), nie tracąc logiki głównego wywodu. Te swoiste gry z kompozycją utworu powodują, że twórca, który opisywał relacje społeczeństwo–kultura masowa, sam trzymał się raczej drugiego bieguna literatury – nakierowanej na eksperymenty formalne literatury awangardowej.

Tym, co sprawiło, że jego własna postać przebiła się do świadomości szerszej publiczności, była, rzecz jasna, jego biografia. Przez ponad dwadzieścia lat zmagał się z depresją, leczył się też z uzależnienia od narkotyków i alkoholu. Walczył z różnego rodzaju obsesjami – uzależnieniem od uczęszczania na zajęcia grup terapeutycznych, burzliwymi relacjami z kobietami i zachowaniami, które (szczególnie w amerykańskiej kulturze, którą oprócz kultury masowej ukształtowała silna jurydyzacja życia społecznego, rozumiana jako niespotykana nigdzie indziej liczba procesów sądowych) określa się jako „ryzykowne” (zob. Hughes 2011).

Zwieńczeniem życiorysu tego pisarza-postaci ze świata popkultury była samobójcza śmierć w 2008 roku. Wówczas Wallace od dekady zmagał się z pracą nad powieścią zatytułowaną *The Pale King* (Weber 2008). Po śmierci pozostaje „personą”, budzącą kontrowersje i mającą swoich „wyznawców” i krytyków (zob. Mattia 2015). Jak twierdzi Christian Lorentzen w artykule *The Rewriting of David Foster Wallace*, przez siedem lat od momentu śmierci pisarza do premiery filmu *Koniec trasy (The End of the Tour)* więcej zostało powiedziane o jego legendzie – na którą złożyło się między innymi popularne nagranie wideo z serwisu YouTube z zapisem mowy końcowej Wallace'a, wygłoszonej na Kenyon College w 2005 roku, zatytułowanej *This Is Water* – niż o samych tekstach pisarza (Lorentzen 2015). Przywoływany wcześniej Jonathan Franzen napisał, że największą walką, jaką toczył Wallace, była walka z tą częścią siebie, która zabiegała o sławę, przez co w pewnym sensie jego śmierć była „karierowiczowskim posunięciem” (*career move*) (Franzen 2011). Nawet jeśli Franzen opisywał człowieka, jakiego znał, tego rodzaju tekst odwraca uwagę od literatury i skupia ją na życiu prywatnym osoby, która próbowała nie mówić otwarcie o swojej chorobie psychicznej – depresji. W przypadku twórczości tak mocno przesiąkniętej autobiografizmem nie sposób nie mówić o życiu twórcy. Współczesna proza jest autoreferencyjna. Ostatecznie jednoznaczne oddzielanie twórczości od życia autora przestało być regułą krytyków literackich po przełomie poststrukturalistycznym. Mimo to przypadek Davida Fostera Wallace'a pokazuje, jak medialna postać autora zawłaszczyła jego teksty. Sława pisarza to

zjawisko sięgające epoki romantyzmu, jednak w dobie XXI wieku i mass mediów to uwikłanie naszego bohatera wydaje się być jeszcze bardziej skomplikowane.

Obowiązkiem literaturoznawców, krytyków, a także dziennikarzy jest nie tylko nakreślenie sylwetki nowego, interesującego na polskim rynku wydawniczym pisarza, ale też konsekwentne zwracanie uwagi czytelnika na tekst. Niemalym wyzwaniem dla wszystkich będzie oczekiwana powieść *Infinite Jest*.

SUMMARY

A Literary Voice of Generation X? David Foster Wallace on Popculture

The article treats on the life and work of American postmodern writer David Foster Wallace. The subject is undertaken in context of appearance of his writing in the Polish translation (by Jolanta Kozak). The author aims to present Wallace as a potentially interesting writer in the field of Polish literary studies. Next to describing him as a popcultural phenomenon, she puts stress on matters of the texts themselves, such as postmodern irony and psychological issues, corresponding with the writer's actual experience.

KEYWORDS

American literature, postmodernism, popculture, irony, comedy

BIBLIOGRAPHY

- Franzen Jonathan. 2011. „Farther away. «Robinson Crusoe», David Foster Wallace , and the island of solitude”. *The New Yorker* 18.04. Online:
<http://www.newyorker.com/magazine/2011/04/18/farther-away-jonathan-franzen>.
Data dostępu 4.08.2017.
- Hughes Evan. 2011. „Just Kids”. *New York Magazine* 9.10. Online:
<http://nymag.com/arts/books/features/jeffrey-eugenides-2011-10/>. Data dostępu 3.08.2017.
- James Caryn. 1987. „Wittgenstein Is Dead and Living in Ohio. «The Broom of the System» by David Foster Wallace”. *New York Times* 1.03. Online:
<http://www.nytimes.com/books/97/03/16/reviews/wallace-r-broom.html>. Data dostępu 30.03.2017.

- Kofta Piotr. 2016. „To najlepszy zbiór esejów, jaki przeczytacie w tym roku”. *Gazeta Prawna* 14.10. Online: <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/984542,rzekomo-fajna-rzecz-ktorej-nigdy-wiecej-nie-zrobie-david-foster-wallace-recenzja.html>. Data dostępu 3.08.2017.
- Lorentzen Christian. 2015. „The Rewriting of David Foster Wallace”. *New York Magazine* 29.06. Online: <http://www.vulture.com/2015/06/rewriting-of-david-foster-wallace.html>. Data dostępu 31.03.2017.
- Mattia Joanna di. 2015. „Bret Easton Ellis, David Foster Wallace, and the ethics of criticism”. *Kill Your Darlings* 3.12. Online: <https://www.killyourdarlings.com.au/2015/12/bret-easton-ellis-david-foster-wallace-ethics-of-criticism/>. Data dostępu 31.03.2017.
- Max Daniel T. 2013. *Preface: Considering the Writer. W: Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace, XI-XII*. New York: Penguin Books.
- Najder Łukasz. 2015. „Historia życia postindustrialnego”. *Dwutygodnik.com*. Online: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6028-historia-zycia-postindustrialnego.html>. Data dostępu 3.08.2017.
- Scott Anthony Oliver. 2008. „The Best Mind of His Generation”. *New York Times* 20.09. Online: <http://www.nytimes.com/2008/09/21/weekinreview/21scott.html>. Data dostępu 3.08.2017.
- Sobolewska Justyna. 2016. „Tyrania ironii”. *Polityka*. Online: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1676760,1,recenzja-ksiazki-david-foster-wallace-rzekomo-fajna-rzecz-ktorej-nigdy-wiecej-nie-zrobie.read>. Data dostępu 3.08.2017.
- Wallace David Foster. 2015. *Krótkie wywiady z paskudnymi ludźmi*. Kozak Jolanta, tłum. Warszawa: W.A.B.
- Wallace David Foster. 2016. *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię*. Kozak Jolanta, tłum. Warszawa: W.A.B.
- Wallace David Foster. 2017. *Niepamięć*. Kozak Jolanta, tłum. Warszawa: W.A.B.
- Weber Bruce. 2008. „David Foster Wallace, Influential Writer, Dies at 46”. *New York Times* 14.09. Online: <http://www.nytimes.com/2008/09/15/books/15wallace.html>. Data dostępu 30.03.2017.
- Wood James. 2000. „Human, All Too Inhuman. On the formation of a new genre: hysterical realism”. *New Republic* 24.07. Online: <https://newrepublic.com/article/61361/human->

inhuman. Data dostępu 31.03.2017.

Infinite Jest – David Foster Wallace interview. Online:

<https://www.youtube.com/watch?v=j4BCKLeeVrY>. Data dostępu 3.08.2017.

Infinite Summer. Online: <http://infinitemummer.org/>. Data dostępu 3.08.2017.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

ESEJE

SEX, DRUGS & GENDER W *HEROINIE* TOMASZA PIĄTKA

MARTA NOWICKA

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

Tomasz Piątek, dziennikarz Polityki, RMF FM i Radiostacji (prowadzący audycje, w których występował przede wszystkim jako ekspert specjalizujący się w psycholingwistyce), „słusznie” postrzegany jest jako skandalista i narkoman – w prawie każdym jego utworze widać wyraźne upodobanie do substancji psychoaktywnych, a w *Heroinie*, powieściowym debiucie autora, także do identyfikowania się z narkotykiem i skupiania na przyjemności o charakterze seksualno-konsumpcyjnym płynącej z zażywania tego środka. Tomek, główny bohater utworu, to literackie alter ego autora – wykonuje podobny zawód i dzieli z nim podobne doświadczenia. Doświadczenia te były dla autora na tyle silne, że stały się inspiracją do napisania wydanej w 2002 roku *Heroiny*, powieści dla niektórych tak skandalizującej, że nawet opublikowana piętnaście lat później kontrowersyjna i z założenia

dekonspirująca powiązania polskiego ministra obrony narodowej z rosyjskim wywiadem książka pod tytułem *Macierewicz i jego tajemnice* nie może się z nią równać. Piątkowi po opublikowaniu *Macierewicza...* zarzucano, że brakuje mu elementarnej wiedzy o służbach specjalnych; takie zarzuty po publikacji *Heroiny* się nie pojawiały – dziennikarz był widać w tym temacie niekwestionowanym specjalistą.

Heroina jest narkotykiem najbardziej „przeróżającym”, skandalicznie silnym, dającym niepodważalną i nieporównywalną z niczym, czego się wcześniej doświadczyło, przyjemność. To prawdziwa esencja uzależnienia; według niektórych uzależniająca już od pierwszego razu. Zgadza się z tym zarówno konsumenci hery, jak i dilerzy oraz niektórzy odważniejsi naukowcy. Jest ich stosunkowo niewielu. Pewien żyjący w XIX wieku lekarz ośmielił się stwierdzić, że heroina dała mu „wrażenie pełni, ulgi, niezwykłą przyjemność, a także dobre samopoczucie, jeśli chodzi o własne możliwości intelektualne i moralne” (Robson 1997: 113). To właśnie o tym pisać nie wolno – jest to przyjemność zakazana.

Postrzeżenie narkotyków, ale i samych narkomanów zmieniało się – w XIX wieku przestano ich uważać za nieszczęśliwych ekscentryków, a zaczęto w nich widzieć kryminalistów czy nawet potencjalnych zbrodniarzy, mogących zarazić swoją chorobą porządnych obywateli. Podobnie, czyli niekoniecznie jako niegroźnych dziwaków oddających się niezrozumiałej dla „normalnej” reszty społeczeństwa przyjemności, postrzega się w pewnych kręgach w dalszym ciągu osoby nieheteronormatywne, zakładając, że ich sposób życia i doświadczenia może stać się przyczyną zmiany zachowań ludzi „zdrowych”, to jest heteroseksualnych.

Heroinista na głodzie stanowi archetyp ćpuna. Jak powiedział Piątek w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”, heroinista to „człowiek uzależniony od wszystkiego” (Piątek 2008: 10). Autor *Heroiny* uważa, że należy do 10% populacji, które od razu rodzi się uzależnione. Uzależnienie jest więc wrodzoną cechą, podobnie jak kolor oczu czy orientacja seksualna. Zdaniem Piątka, heroinisty piszącego o heroinistach, jest to pewnego rodzaju „wada mózgu, która sprawia, że człowiek uzależniony nie jest w stanie wytrzymać momentu, w którym kończy się przyjemność” (Piątek 2008: 10), a jednocześnie nie jest w stanie jej nie pragnąć. Ta wada mózgu i nieopanowane pragnienie doświadczenia przyjemności czynią z biorącego heroinę archetyp konsumenta idealnego, dla którego przedmiot uzależnienia daje przyjemność tak wielką, że zapomina o potrzebach życiowych, jak szczury dążące do kilku tysięcy orgazmów na godzinę w znanym eksperymencie Milnera i Oldsa (Olds, Milner 1954: 419-427).

Czytając *Heroinę*, nie odnosi się wrażenia, że opiaty są dla bohatera czymś chwilowym, składnikiem nowoczesnego akcesorium rozrywkowego. Można mieć za młodu przygodę z halucynogenami czy substancjami pobudzającymi, „palić trawę, ale się nie zaciągać”, jak śpiewał

Kazik o Billu Clintonie w utworze *12 groszy*, ale opiaty cieszą się dziś sławą narkotyków, od których nie da się już odejść. To *nieprzygoda*, niezależnie od wieku konsumenta, poważny związek, 24/7, a nie *one night stand*. Zażywające narkotyki dziecko, jakim była Christiane Felscherinow, rozpoczynając karierę heroinistki, opisywało to doświadczenie jako „zwarowane, bezbłędne” i „niesamowite” (Christiane F. 2002). Słowa, jakich używała, były typowymi określeniami, przy użyciu których rozentuzjasmowana nastolatka opisuje swoje pozytywne przeżycia, również natury erotycznej.

U dorosłego, żyjącego ponad ćwierć wieku później Tomasza Piątka, słownictwo służące opisaniu działania heroiny kojarzy się z językiem cukierników mówiących o tworzonych przez siebie produktach. Daje ona przyjemność orgazmicznie słodką.

Po heroinie wszystko jest czekoladowe, gęste i klejące. Tak silna, że aż „osłabiająca” słodka przyjemność jest opisywana jako filiżanka z gorącą czekoladą, przewracająca się, by zalać ciało od wewnątrz (Piątek 2009: 10). Odczucie słodkości jest mimowolne, niemal namacalne; cukiernicze określenia same cisną się bohaterowi na usta, „zniewalają go”. Narrator wręcz nie może się pozbyć ciepłych słów. Zamiast powiedzieć „doskonale” – mówi „kaloryfer”.

Oczekiwanie na moment, w którym wreszcie się zaćpa, jest więc czasem świętym, pełnym radosnego, słodkiego napięcia, o charakterze jednocześnie mistycznym i seksualnym. To chwila magiczna, podobna do przyjęcia po raz pierwszy czekoladowej monstrancji albo doczekania się pocałunku z ukochaną osobą. Piątek pisze o ekscytacji przed wzięciem heroiny na podstawie własnego doświadczenia. Kiedy sam brał i starał się, by nie przeszkadzało mu to w prowadzeniu audycji, w ostatnich godzinach pracy nie mogli wraz z kolegą doczekać się zażycia narkotyku. Słodkie oczekiwanie przenosiło się na ich nastrój podczas prowadzenia programu. „Świadomość tego, że zaraz po robocie pójdziemy zająrać, strasznie nas podniecała. W rezultacie byliśmy trochę za bardzo rozkoszni, trochę za mało dbający o słuchaczy. Kiedyś przez dwie godziny powtarzaliśmy w eterze słowo »czekolada« w taki bardzo słodki, rozmamłany sposób: czekolaaaaaaaaada, czekoooooooooladaaaa. I w końcu zadzwoniła do nas słuchaczka i powiedziała: »Ej, chłopaki, wy nie palcie tyle tej czekolady!«” (Surmiak-Domańska 2002: 31).

Never enough

Jednak nie istnieje coś takiego jak za duża ilość czekolady, bo nawet wymiotowanie po niej jest mile. Zwracanie po heroinie, zwłaszcza po konsumpcji odpowiednich potraw, jest rutynowym zabiegiem higienicznym, bezbolesnym, gładkim, dość cichym i wręcz przyjemnym (Piątek 2009: 31), szczególnie dla tak doświadczonego użytkownika jak Tomek. Poczęstowany przez Cesarzową Heroinę kolorowymi, aromatycznymi, wietnamskimi potrawami ojciec Mata wręcz uśmiecha się, wymiotując i charcząc ze szczęścia (Piątek 2009: 145) pomiędzy pierwszym daniem i zajaraniem a drugim. Bohaterowie Piątka oddają się pornograficznej przyjemności nadmiaru, pochłaniając narkotyk aż do mdłości. Stąd w powieści niejako „wpycha się” tę słodycz w gardło czytającego i mówi: „udław się” (Olszewski 2004: 14). Nieprzyjemne jest wyłącznie jadowite wymiotowanie na głodzie.

Tomek nie bierze heroiny – on się nią delectuje jak wybornym smakołykiem lub wyrafinowanymi pieszczotami. Jego wysublimowany smak to nie tylko rozkoszna słodycz, ale też słony smak ryzyka popadnięcia w fizyczne uzależnienie oraz pikantne emocje towarzyszące nielegalnemu, skomplikowanemu zdobywaniu narkotyku. Dla Tomka sama rozmowa z dilerem jest „wstępną pieszczotą” (Piątek 2009: 34), niczym patrzenie na jeszcze zapakowaną bombonierkę lub gra wstępna.

Pure pleasure seeker

Poszukiwanie konkretnego słodkiego celu (heroiny) zmienia człowieka z *biernego* w *aktywnego*, wyzwala w nim ukryte zdolności, każe podejmować nowe wyzwania. Miejsca, w których skosztuje się wymarzonej substancji, nabierają dodatkowych znaczeń. Heroina sprawia, że Tomek odkrywa piękno „zwykłych bram, opuszczonych garażów, niestrzeżonych parkingów, zarośniętych ścieżek, wyciszonych restauracji, ubikacji” – mają one dla niego taki sam urok, jaki dla szczęśliwej pary miejsca pierwszych wspólnych schadzek, pełne wspomnień, emocji i pamięci przyjemności. Każde z tych miejsc namawia do wzięcia, sedes wydaje z siebie „zachęcające szmery” (Piątek 2009: 10). Rozkosz płynąca z zażywania heroiny rozlewa się po całym ciele tak intensywnie, że „człowiek nie tyle zażywa słodkości, co samą słodkością się staje”. Picie w tym słodkim stanie

obficie przesłodzonej herbaty jest dla Tomka przyjemnością porównywalną do orgii (Piątek 2009: 72). Słodkość nie pozwala na racjonalne zachowania, wylewa się z heroinisty wszystkimi porami ciała – jest tak silna i jest jej tak dużo, że chcemy, by podobnie cudownie jak my poczuli się inni ludzie, co – zdaniem autora – przyczyniłoby się do zwiększenia „ogólnego poziomu szczęśliwości we wszechświecie” (Piątek 2009: 11).

Uświadamianie ludzi, że z zażywania heroiny płynie wielka słodka przyjemność to dla Tomka pewien rodzaj „misji” (chodzi tu o ideologiczny wymiar pisania o „zakazanej” przyjemności – podobny miało głośne mówienie o edukacji seksualnej, oddzieleniu seksu od prokreacji i danie kobietom prawa do czerpania z niego przyjemności). Tomek nie ukrywa swojego hedonistycznego podejścia do życia i nie przepuści żadnej okazji do doznania rozkoszy. Czuje się urodzonym narkomanem, a więc kimś stworzonym do sprawiania sobie rozkoszy w ten sposób – po heroinie rozkosz sprawić może mu naprawdę wszystko; nawet mur jest wtedy dla niego przyjemny, a zwykle mydło jest w stanie doprowadzić go do ekstazy.

Hedonizm jako doktryna i stosunek do otaczającej rzeczywistości, każący unikać cierpień i uznający przyjemność/rozkosz za najwyższe dobro i cel życia, stanowi pogląd negowany przez wiele systemów moralnych. Co tak naprawdę jest złego w skrajnym nastawieniu na odczuwanie przyjemności, jakie prezentuje bohater *Heroiny*?

Zdaniem Philipa Jenkinsa, profesora Pensylwańskiego Uniwersytetu, autora koncepcji o egalitarnym charakterze chrześcijańskiej religii, u podstaw problemów z legalnym dostępem do narkotyków, a co za tym idzie hedonistycznego odczuwania przyjemności z zażywania ich zgodnie z prawem, leży mentalność purytańska. „Żadna z instytucji kontrolnych [na terenie UE jest to Europejska Agencja Leków zajmująca się oceną i nadzorem produktów leczniczych stosowanych u ludzi oraz do celów weterynaryjnych – M.N.] nie przyjmuje do wiadomości, że pierwotnym przeznaczeniem narkotyku jest podniesienie nastroju, dostarczenie przyjemnych doznań, poprawa koncentracji lub doznań erotycznych” (Davenport-Hines 2006: 619) – twierdzi Jenkins. Jego teoria pokazuje, dlaczego tak niewielu byłych narkomanów zdecydowało się przedstawić swoje przeżycia związane z uzależnieniem jak najwerniej, a więc jako przyjemne. Dzięki istnieniu tabu heroinowego szczęścia (nałożonego na „uprawnionych” do pisania o nim – tych, którzy spróbowali), zmniejszyć ma się liczba przyszłych potencjalnych użytkowników narkotyku. Zdaniem przeciwników hedonizmu kierowanie się w życiu takimi systemami moralnymi jest nieetyczne, bo dochodzenie do własnego zadowolenia wszystkimi możliwymi metodami może szkodzić innym.

Diler z powieści Piątka wierzy, że poza zwykłymi, biorącymi gówniarzami istnieją też ludzie, którzy na przyjemność, jaką jest zażywanie heroiny, zasługują szczególnie. Robert

przypomina archetypicznego szamana; dzieląc się wiedzą na temat zdobywania seksualnej/narkotycznej przyjemności, sam jej nie doświadcza. Od szamanów wymagano często wstrzemięźliwości seksualnej. Wstrzemięźliwość Roberta daje mu długoterminową władzę nad klientami uzależnionymi od niego i od narkotyku. Nie musi brać, bo samo patrzenie na to, jak inni pogrążają się w nalogu, podczas gdy nad nim jednym nie panuje heroina, daje mu przyjemność porównywalną do heroinowej rozkoszy.

Poza niebiorącym z założenia dilerem w całej powieści Piątka przedstawiona jest tylko jedna postać, która potrafi zrezygnować ze szczęścia. Jest to były heroinista, Matt. Jednak kiedy Tomek dzwoni do niego i przedstawia się jako uzależniony, Mattowi stają przed oczami najprzyjemniejsze chwile z jego kariery narkomana. Przez świadomość rozkoszy, jakiej mógłby doświadczyć, a z jakiej świadomie rezygnuje, Matt jest dla uszczęśliwici na siłę – dilerów – szczególnie łakomym kąskiem. „Facet, który poznał szczęście, a jednak umie je odrzucić, to facet, który będzie na tyle silny, żeby wytrzymać szczęście. Jak najszybciej powinien być szczęśliwy” (Piątek 2009: 142) – dyskutują o byłym/przyszłym narkomaniu dilerzy jak o dobrym „uległym” partnerze w relacji seksualnej opartej na dominacji.

Uzależnienie fizyczne od najsilniej wciągającej w nałóg substancji psychoaktywnej jest niewolnicze, przypomina trochę ślepa, bezwarunkową miłość, bezgraniczne uwielbienie dla bóstwa, jakim jest narkotyk. Słodki, heroinowy ciężar to coś, co uzależniony – niewolnik – wyznawca chce dźwigać. Już od pierwszego zażycia heroiny zrobi się wszystko, by ją mieć. Cesarzowa Heroina ma boską władzę, może swoim podległym kazać absolutnie wszystko: ukraść, zabić, uprawiać ze sobą seks. Stosuje system kar i nagród, powiązanych z możliwością otrzymania narkotyku, bo wie, że ludzie zrobią wszystko, by nie odczuwać głodu.

Heroina jest jak doskonała kochanka, biznesmen z rewelacyjnymi ofertami handlowymi, psycholog ze świetnym podejściem, perfekcyjnie przygotowany do przemówienia polityk. Będąc w jej władaniu, kochając ją, nie trzeba się już o nic martwić, bo zastępuje każdy rodzaj szczęścia. Miłość do heroiny wyniszcza, wykańcza, ale daje wrażenie pełni, jak *yin* i *yang*, utożsamiane przez niektórych z dopełnianiem się płci.

Używający męskiego imienia Tomek ma w sobie również pewien potencjał kobiecości. W momencie nakładania makijażu staje się Cesarzową Heroiną. Tuż przedtem zmienia się jego płeć. Od tej chwili „władzę” nad nim przejmuje druga płeć, żeńska.. Maluje się i staje kobietą z władzą, Cesarzową Heroiną, wiśniową i wyrafinowaną. Na łóżku budzi się jeszcze Tomek, próbuje pomalować szminką prześcieradło, a w miarę zdobienia różowymi kołami policzków i nakładania srebrnych cieni pod oczy, jego rodzaj z męskiego zmienia się w żeński. Makijaż nadaje cesarzowej takie cechy, jakie chce mieć: staje się teraz słodka, zimna i mocna. Nakłada na

głowę perukę. Wraz z utratą świadomości i poczucia rzeczywistości narrator powieści traci też poczucie tożsamości płciowej.

Tomek utożsamia się raczej z matką niż z ojcem Bartka, którego powierzono jego opiece, bardziej z kochanką niż z kochankiem (choć w przypadku homoerotycznych opisów stosunków seksualnych trudno to jednoznacznie stwierdzić) i zdecydowanie z cesarzową, a nie z cesarzem. Pod koniec cesarzowa zmienia się w czystą heroinę, a ta staje się śmiercią, którą w większości kultur również utożsamia się z postacią kobiecą.

Heroina to narkotyk, którego nie wybacza się łatwo nastolatkom o naturze skłonnej do eksperymentów, nie dyskutuje się nad jego legalizacją (prezydenci nie przyznają się, że próbowali go za młodu w ramach intensywnie przeżywanego buntu). Jeżeli postać narkomana jako odważnego odmieńca może w przedziwny, absolutnie nieedukacyjny sposób zaimponować młodym ludziom, to postać heroinisty imponuje im zdecydowanie najbardziej. Christiane F. z *My, dzieci z Dworca ZOO* przyznaje, że zawsze imponowali jej starzy narkomani. Dlaczego? Być może to oni sprawiają najsilniejsze wrażenie, że coś przeżyli: byli na głodzie, wykiwali policję, zarobili na towar, doświadczyli życia w pełnej jego krasie, wysokich wzlotów i upadków na samo dno.

Pierwszy raz z Cesarzową Heroiną – *she's my heroine* czy *he's my heroine*¹?

Dla heroinistów akt inicjacyjny jest szczególnie istotny. Inicjacja ma charakter zdecydowanie rytualny (Robson 1997: 182), w początkowym okresie narkotyk zwykle dostarcza osoba z najbliższego otoczenia, to ona – znajomy, przyjaciel domu czy członek rodziny – pełni funkcję szamana oraz pokazuje, co i jak. Według Tomka Bartek jest nawet dumny z faktu, że inicjacja w dorosłe życie odbędzie się w „towarzystwo uznany sposób” (Piątek 2009: 44). Pierwsze spotkanie z heroiną Tomasza Piątka również nie stanowi wyjątku od tej reguły. Dla dziennikarza, autora *Heroiny* inicjującym, szamanem w rytuale przejścia z szarego świata do świata wybranych, którzy pojęli, co tak naprawdę jest dla nich dobre, był kolega, który przyszedł, położył na biurku torebkę z brązowym proszkiem i powiedział: „Tu jest szczęście” (Surmiak-Domańska 2002: 31). Autor i jego bohater są przekonani, że zażywając jakiś narkotyk pierwszy raz w życiu, powinno się mieć zaufanie do kogoś, z kim się go bierze. Pierwszy heroinowy raz z kimś przypomina symboliczne oddanie się pod opiekę lub inicjację seksualną.

¹ Tytuł piosenki zespołu Skunk Anansie, pochodzącej z płyty *Stoosh* z 1996 roku.

Heroina jako istota rodzaju żeńskiego uwodzi w kobiecy sposób – kusi, hipnotyzuje, uzależnia i zwodzi. Opisy relacji seksualno-emocjonalnych, w jakie angażuje się męski bohater literacki jako kobieta-heroina skłaniają do zastanowienia się nad tym, czy ich natura jest homo- czy heteroseksualna. W powieści Piątka praktycznie nie występują młode kobiety, to nie one są uwodzone przez heroinę, to nie ich inicjacja jest przedmiotem rozważań autora. Wszelkie relacje i związki obecne w powieści zachodzą prawie wyłącznie pomiędzy mężczyznami, zwłaszcza między starszym, opiekuńczym Tomkiem, dzielącym się wiedzą praktyczną na temat zażywania narkotyków, a młodszymi adeptami tej sztuki. Jednak heroina postrzegana jako Cesarzowa jest kobietą. Jej dwoistą naturę można więc określić jako hermafrodytyczną. Kiedyś małe dzieci, u których stwierdzano oba rodzaje organów rozrodczych, zabijano po urodzeniu, uważając, że zesłałyby na siebie gniew bogów – tylko im przysługiwało prawo do bycia androgyne. We wszystkich teogoniach powstanie świata poprzedzają porody bóstw androgynicznych. Zdaniem narratora/autora hermafrodytyczna heroina była równa bogom.

Piątek, w wywiadzie, który ukazał się wkrótce po opublikowaniu *Heroiny*, wątki homoseksualne „tłumaczy” następująco:

Ten wątek jest po to, by pokazać, że heroina wytwarza między ludźmi relacje pseudo-seksualne. Człowiek po heroinie czuje się świetnie i chce drugiemu też zrobić dobrze. Szuka sposobu, żeby przekazać to, jak się czuje, więc ze świata trzeźwości przypomina sobie gesty, które kojarzą mu się z największą rozkoszą. W świecie trzeźwości za największą rozkosz uznaje się seks. Ale te gesty to pusta forma, nie ma w nich prawdziwego seksu, bo nie ma napięcia. I nie przekładają się na życie na jawie. (Surmiak-Domańska 2002: 31)

Bohater *Heroiny* opisuje więc swoje relacje pseudo-seksualne z kolegami i młodymi, początkującymi narkomanami – z przedstawicielkami płci pięknej nie wchodzi w takie związki, bo z nimi po prostu nie ćpa. Jedyne opisane w powieści przejawy heteroseksualnego pożądania fizycznego można dostrzec pomiędzy matką Bartka a Tomkiem. Chociaż ten spontaniczny seks dzieje się na jawie, a nie w heroinowej fantazji, jest jeszcze bardziej absurdalnym doświadczeniem niż wszystkie pozostałe opisane czynności związane z miłością fizyczną.

Seks, który uprawiają bohaterowie *Heroiny* Piątka, przedstawiony jest w bardziej czuły niż namiętny sposób. Do sytuacji erotycznych dochodzi przede wszystkim w dziwnych relacjach o charakterze pedofilsko-kazirodczym, pomiędzy głównym bohaterem powieści a młodymi chłopcami czy wręcz dziećmi. Tomek dotyka ich z czułością i oddaniem. Jego pieszczoty i pocałunki nie zostawiają śladów, nie rozdzewiczają. Postheroinowa fizyczność, specyficzna kuracja seksem, ma uspokajać, relaksować i wyciszać, a nie podniecać – jest jak gra kończąca po

zbliżeniu z samym narkotykiem. Ma zapewnić spokojną falę przyjemności, jakiej – zdaniem Tomka – „potrzebuje każde ludzkie niemowlę i nigdy nie dostaje” (Piątek 2009: 37). Są to ciepłe akty czułości matki czy innej opiekunki względem dziecka, a nie czynności jednoznacznie seksualnie.

Sweet kisses

Pomimo licznych opisów homoseksualnego seksu, prawdopodobnie analnego, pomiędzy Robertem a Tomkiem, seksu nie do końca świadomego, niespecjalnie chcianego, z silnym podziałem na strony bierną i aktywną, większe wrażenie w powieści Piątka robią opisy pocałunków. Usta są bowiem dla heroinisty (niewstrzykującego sobie narkotyku dożylnie) bardziej istotne niż pozostałe części ciała. To właśnie wargami i językiem przyjmuje się cenny dym; utratę choć jednej jego porcji, chociaż jednego macha, Tomek porównuje do utraty ręki czy nogi (Piątek 2009: 10). Kiedy mężczyźni w *Heroinie* dotykają się tymi samymi ustami, w których chwilę przedtem trzymali narkotyk, jest to doznanie jednocześnie przyjacielskie, w czuły sposób rodzinne (kojarzące się z matką całującą syna na przykład na dobranoc) i erotyczne.

Pocałunki między osobami życzącymi sobie dobrze są słodkie; można się w nich rozpląnąć, w tej czekoladowej przyjemności, zupełnie jak po heroinie. Słodkość wszystkiego, co powiązane jest z ustami i pocałunkiem, a więc w przypadku powieści Piątka również heroiny, ma konotacje biblijne. Już w *Pieśni nad Pieśniami* wargi porównywano do miododajnego plastra, a język i jego okolice kojarzono ze smakiem mleka oraz miodu (Por. PnP 4, 11). Pałac heroinowego skręta słodkimi ustami, doznaje się więc zwielokrotnionej, oralnej, właściwej bogom przyjemności.

Relacje okołoseksualne nie nawiązują się między bohaterami w stanie nieświadomości. Substancje morfinopodobne obniżają poziom wydzielania hormonów płciowych, przez co zmniejsza się prawdopodobieństwo odczucia nagłego, silnego pożądania. Jednocześnie po zażyciu tego środka psychoaktywnego zwiększa się wydzielanie prolaktyny, której nadmiar odpowiedzialny jest za bezpłodność (Robson 1997: 149). Oznacza to, że heroinowe dzieci, niezależnie od płci, których makabryczna wizja pojawia się w powieści na jej ostatnich stronach, pozostają zwykle głównie w Piątkowej wyobraźni. A heroina, jak i seks bez celów prokreacyjnych, jest domeną hedonistów – a do bycia hedonistą każdy z nas ma prawo. Prawo to wykorzystywane jest w utworze Piątka być może w dość przewrotny sposób, ale na szczęście czas, gdy powieści

tendencyjne święciły triumfy, a moralizowanie było w dobrym tonie, minął. Trudno stwierdzić, co wymagało od autora większej odwagi – wydana w tym roku książka *Macierewicz i jego tajemnice*, której nakład rozszedł się w ciągu jednej doby, czy właśnie *Heroina*, powieść quasi-autobiograficzna o niebezpiecznej przyjemności, związanej z substancją, której posiadanie jest nielegalne, a przyznawanie się do jej zażywania nie najmilej widziane. Jedno jest pewne – wzbudzanie silnych emocji to Piątka specjalność. Pozostaje więc czekać, czym postanowi odurzyć czytelników następnym razem.

SUMMARY

Sex, love & drugs in Tomasz Piątek's novel “Heroine”

Tomasz Piątek is a journalist and writer who debuted with an award-winning novel *Heroine* partly based on his own experiences. The article focuses on the language used in this novel to describe the effects of the titular addictive drug. Metaphors used in the novel present heroine as an androgynous, perfect lover. Linguistic methods used for the analysis of *The Great Empress* help to understand the ways drugs “seduce” addicts and the specifics of the relation between both drug, addict and others. In this article, I investigate whether the drug was gendered and sexualized, and thus I interpret the sexual context of the relation between the heroine and addicts.

KEYWORDS

Tomasz Piątek, heroine, gender studies, androgyny, non-heteronormativity, drugs

BIBLIOGRAPHY

- Christiane F. 2002. *My, dzieci z dworca ZOO*. Turczyn Ryszard, tłum. Warszawa: Iskry.
- Davenport-Hines Richard. 2006. *Odurzeni: historia narkotyków 1500–2000*. Cioch Agnieszka, tłum. Warszawa: W.A.B.
- Olszewski Michał. 2004. „Ćpają, grzybią, lulki palą”. *Gazeta Wyborcza* (45): 14.
- Piątek Tomasz. 2008. „Byłem zakochany w heroinie”. Dębowska Anna S., rozm. *Gazeta Stołeczna* (179): 10.
- Piątek Tomasz. 2009. *Heroina*. Warszawa: W.A.B.
- Pieśń nad Pieśniami, 4, 11. W: *Zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, oprac. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. 2003. Borowski Władysław i in., tłum. Poznań: Pallotinum.

Robson Philip. 1997. Narkotyki. Juda Celina, tłum. Kraków: Medycyna Praktyczna.

Surmiak-Domańska Katarzyna. 2002. „Boję się szczęścia”. Książki w Dużym Formacie (17),
dodatek do Książki (136): 31.

Olds James, Milner Peter. 1954. „Positive reinforcement produced by electrical stimulation of
septal area and other regions of rat brain”. Journal of Comparative and Physiological
Psychology” (47): 419-427.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

ESEJE

OBWAROWANI INNOŚCIĄ – ZBUNTOWANA MŁODZIEŻ W *KOŃCU WESTERNU* JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO

BARBARA FRIDE

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

Cipolla siedział w niedbalej postawie na pleconym krześle po lewej stronie podium, polykał dym papierosa i wypuszczał go arogancko przez ohydne zęby. Kolysząc nogą i niekiedy potrząsając w uśmiechu ramionami, patrzył na rozprężenie sali i wpółodwrocony śmigał od czasu do czasu szpicrutą w kierunku jednego z podrygujących, który chciał zaniechać zabawy. Dzieci były rozbudzone w tym czasie. Wspominam je ze wstydem. Niedobrze było tu być, najmniej dla nich, i to, żeśmy ich dotąd nie zabrali, umiem wytłumaczyć sobie pewnym zakażeniem przez ogólną bierność, która i nas opanowała o tej nocnej godzinie. (Mann 1992: 62)

Już nawet krótki fragment wydanego w 1930 roku opowiadania Tomasza Manna *Mario i czarodziej* pokazuje, że przeciwstawienie się złu, nawet jeśli – jak pisała Hannah Arendt – „nigdy nie jest ono »radykalne«, a tylko skrajne i [...] nie posiada [...] żadnej głębi [...]”, ale „może [...] wypełnić i spustoszyć świat, bo rozprzestrzenia się jak grzyb porastający

powierzchnię” (Arendt 2010a: 402-403), jest zadaniem przekraczającym nierzadko możliwości przeciętnego człowieka. Kluczowym słowem jest tu właśnie „przeciętność”, bo przecież, podobnie jak przytrafiło się to Eichmannowi, sumiennemu, wykonującemu nudną pracę i pozbawionemu charyzmy biurokracie, który nieoczekiwanie stał się mordercą „zza biurka” – każdy człowiek może zarazić się bakcylem zła i ulec reżimowi.

Jan Józef Szczepański starał się o wyjazd reporterski na proces Eichmanna do Jerozolimy w 1963 roku, jednak nie otrzymał zgody polskich władz (zob. Werner 2015: 30). Wiadomo jednak, że znał książkę Arendt, będącą sprawozdaniem z procesu tego jednego z największych nazistowskich zbrodniarzy. Autor *Końca westernu* czytał tekst w oryginale już w kilka miesięcy po jego ukazaniu się w Stanach Zjednoczonych, na dwadzieścia trzy lata przed pierwszym polskim wydaniem. W swoim *Dzienniku* pod wpływem tej lektury napisał: „Czytam [...] *Eichmann in Jerusalem* Hanny Arendt. Problem posłuszeństwa rozkazom boleśnie mnie porusza. Krzepin! Co mogłem wtedy zrobić? Czy mogłem?” (Szczepański 2014: 32)¹. Szczepański odnosi się tu oczywiście do bolesnych doświadczeń z czasów okupacji, kiedy polscy partyzanci rozstrzelali własowców, którzy przeszli na ich stronę. Wydarzenia te stały się kanwą opowiadania *Buty*², którego publikacja wywołała oburzenie czytelników i lawinę listów do pisarza³, a także krytykę ze strony środowiska literackiego⁴. W tekście tym porucznik Szary jako dowódca plutonu otrzymuje rozkaz wykonania wyroku, któremu – nieskutecznie – usiłuje się przeciwstawić. I choć sam Szary nie naciska na spust (w obliczu takiej próby nie musiał zresztą stawać, bo do realizacji zadania zgłosiło się o wiele więcej chętnych niż ich było potrzeba), to jednak czuje na sobie piętno winy, z którą musiał się mierzyć także Szczepański, skoro nawet po wielu latach powracał do tematu wymordowania własowców w *Dzienniku*, zastanawiając się, czy mógł postąpić inaczej.

W opowiadaniu *Buty*, które uznawane jest za debiut autora – a więc już na samym początku pisarskiej drogi – Szczepański formułuje myśl o zarażeniu złem oraz o upadku człowieka pogrążonego w atmosferze okrucieństwa i pogardy, uodparniającego się z czasem na wszechobecną nienawiść, która przestaje oburzać i nie wywołuje poczucia winy ani potrzeby sprzeciwu. Doświadczenia okupacyjne pokazały, że nikt (co dotyczy zarówno agresorów, jak i ich ofiar) nie wychodzi z piekła wojny czysty, nieskalany. Ta myśl powracać będzie również w innych utworach pisarza, także tych niepodjęających bezpośrednio tematu wojny i okupacji, a konsekwencją poczynionych w młodych latach rozpoznań będzie, jak pisze Andrzej Werner,

¹ Dalej cytuję za tym wydaniem, stosując skrót DZ III.

² Opowiadanie *Buty* po raz pierwszy ukazało się na łamach „Tygodnika Powszechnego” w 1947 roku i uznawane jest za debiut Szczepańskiego.

³ O listach zbulwersowanych „szarganiem świętości” czytelników Szczepański pisał wielokrotnie (zob. Szczepański 2009: 109; 1983a: 266; 2006: 358).

⁴ Mam na myśli bardzo krytyczny tekst K. Wyki, *Zarażeni śmiercią* (Wyka 1947: 11).

takie ustawienie aparatu poznawczego, by nie przeoczyć oznak „duchowego szlachectwa” (Werner 2003: 145). Dlatego też jednym z podstawowych obowiązków literatury uczyni autor *Butów* „walkę o suwerenność człowieka, wydobywanie go z niewoli paktów, jakie raz po raz – zależnie od okoliczności – zawiera z sobą samym i ze światem” (Szczepański 1982a: 96).

W swoich rozpoznaniach z opowiadania *Buty* Szczepański był bardzo bliski intuicjom Hannah Arendt, która relacjonując proces Eichmanna, zauważyła: „Pomijając to, że z niezwykłą pilnością zabiegał o postępy osobistej kariery, nie kierował się żadnymi pobudkami. W samej zaś jego pilności nie było niczego zbrodniczego [...]. Nazywając rzecz językiem potocznym – on po prostu nie wiedział, co robi” (Arendt 2010b: 372). W opowiadaniu *Tapczan gestapowca* z wydanego w 1974 roku tomu *Rafa*, Szczepański (który już wówczas był po lekturze książki Arendt o Eichmannie), napisał:

Adolf Eichmann do samego końca zaprzeczał, jakoby był antysemitą. Należy przypuszczać, że w obliczu milionów pomordowanych uważał ów brak osobistego stosunku do ofiar swej działalności za okoliczność łagodzącą. Otóż podejrzewam, iż sąd jerozolimski, a może i ten najwyższy, ostateczny Sąd, którego istnienie – jeśli nawet nie możemy weń uwierzyć – raz po raz wydaje się nieodzowne, laskawszym okiem widziałby zaślepienie zrodzone z nienawiści. Jeżeli bowiem zgodzimy się na to, że odpowiedzialność za nasze czyny obciąża jedynie bezosobowe siły – sytuacje historyczne i dziejowe fatalizmy – musimy także zgodzić się na świat bez win i zasług, bez dobra i zła, na świat-mechanizm, wobec którego jesteśmy całkowicie bezsilni. (Szczepański 1983b: 48)

Szczepański – podobnie jak Hannah Arendt – odrzuca więc łatwą i powierzchowną tezę o urodzonych zbrodniarzach-bestiach, którzy mieliby być upostaciowieniem zła. Nie godzi się też jednak na „świat-mechanizm”, w którym człowiek podlegałby jakimś nadprzyrodzonym siłom, działającym niezależnie od jego woli i pozbawiającym go możliwości wyboru⁵. Znamienne jednak, że o ile Szary – postać z literackiego debiutu Szczepańskiego – nosił w sobie gotowość do przeciwstawienia się złu, lecz nie miał jeszcze dość siły, dojrzałości, doświadczenia, by zrobić to skutecznie, o tyle cała późniejsza twórczość pisarza jest świadectwem nieustannie podejmowanych prób, aby ocalić w człowieku człowieczeństwo, stając się wyrazem moralnej odwagi do głośnego wypowiedzenia prawd niepopularnych i niełatwych.

Zapewne to właśnie trudne, tkwiące w pamięci uwierającym boleśnie cierniem wspomnienie z czasów partyzanckich sprawiło, że Szczepański nie poddał się zakażeniu przez „ogólną bierność” (jak nazwał to Tomasz Mann w przywołanym na początku opowiadaniu *Mario*

⁵ W taki sposób twórczość Szczepańskiego analizuje również Maria Janion w eseju *Legenda i antylegenda wojny* (Janion 2007: 152-169).

i czarodziej) podczas spektaklu Living Theatre w 1969 roku, choć oczywiście powaga wydarzenia i jego możliwe konsekwencje były nieporównanie mniejsze aniżeli tragiczne i okupione ludzkim życiem zajścia z lasu. Jednak gdy na wezwania brodatego „zaklinacza tłumów”, by położyć kres wojnie, instytucjom państwowym, imperializmowi, kapitalizmowi i kulturze, zgromadzona na widowni publiczność zalala scenę i spleciona ramionami kołysała się w hipnotycznym transie, pisarz nie uległ atmosferze ogólnego uniesienia. Podejrzliwy wobec zręcznego manipulatora, który tak skutecznie pociągnął za sobą tłum, Szczepański opuścił teatralną salę.

Odurzające „aaa!”, ciepło powszechnego, miłosnego uścisku i kołysanie tego rytmu, obiecującego wieczność błogiego zapamiętania – przyciągały jak magnes. Zacisnąłem palce na poręczach krzesła. Działo się ze mną coś dziwnego. Wiedziałem, że nie dam się wciągnąć, że nie chcę tego i nie mogę, a przecież trwanie na miejscu stawało się wysiłkiem [...]. Przelamując opór jak gdyby snu, którego nie chce śnić się dalej, wstałem i opuściłem salę Unionu. (Szczepański 1971: 185)⁶

Doświadczenie zbiorowego szaleństwa oraz wyrażona wprost pokusa, by ulec zniewalającej sile magii hipnotyzera i poddać się euforii, jaka ogarnęła zgromadzoną na widowni publiczność, były dla Szczepańskiego silnymi przeżyciami, które na długo zapadły mu w pamięć i do których parokrotnie powracał w swych utworach. Wydarzenia z Living Theatre najpierw opisał w *Dzienniku*, później w *Końcu westernu*, a następnie, po sześciu latach, wrócił do tego wspomnienia w eseju *Piąty anioł*, opublikowanym w 1975 roku w tomie *Przed nieznanym trybunałem*.

Nie wiadomo czy Szczepański znalazł nowelę Tomasza Manna o Cipolli, wędrownym iluzjoniście i czarodzieju, który zawitał do włoskiego miasteczka Torre di Venere, by dać zatrwajający pokaz szarlatańskich umiejętności oraz obezwładnić i zmusić do posłuszeństwa ludzi, łamiąc ich ducha, wolę i opór. Choć w zapiskach dziennikowych często pada nazwisko noblisty, to jednak wśród tytułów wymienianych przez autora *Końca westernu* ani razu nie pojawia się *Mario i czarodziej*. Jednak analogie pomiędzy sceną opisaną w *Rewolucji dzieciaków* a opowiadaniem Manna są uderzające. Nastrój pólenu i odurzenia, jaki ogarnął publiczność w Living Theatre, towarzyszył też widzom, którzy przyszli oglądać kuglarskie sztuczki Cipolli. W obu tekstach tak samo też przeraża bezwolność tańczących w transie somnambulików, podążających za głosem charyzmatycznego przywódcy, który zmaćcił umysły, by nimi zawładnąć.

Tomasz Mann nie chciał, aby jego utwór odczytywano jedynie jako satyrę polityczną⁷, jednak wiadomo, że tekst powstał w okresie, gdy w Niemczech coraz bardziej rosła w siłę

⁶ Dalej cytuję za tym wydaniem, umieszczając w nawiasie skrót KW i numer strony.

⁷ „Co się tyczy opowiadania *Mario i czarodziej*, to nie lubię, gdy uważa się je za satyrę polityczną. Nie przeczę, że zawiera ono drobne aluzje polityczne i odbłaski aktualnych wydarzeń, ale polityczność jest pojęciem szerokim, które bez wyraźnych granic przechodzi w problematykę i dziedzinę etyki, i wolalbym jednak, aby wartość tej powiastki

ideologia nazistowska, w przededniu dojścia Hitlera do władzy, na chwilę przed pierwszymi marszami z pochodniami. Dlatego też trudno nie zinterpretować wydarzeń z Torre di Venere jako przestrogi przed magią, którą posługują się świadomi swych celów, sugestywni czarodzieje. Przed tym samym ostrzega też Szczepański, który wprost czyni odniesienie do najgroźniejszego maga XX wieku, Adolfa Hitlera, którego władza nad umysłami przybrała materialną postać dymiących kominów Auschwitz i Majdanka:

W przejmująco jasnym przeczuciu ujrzałem, ku czemu to zmierza. Wszystko było już przygotowane na przyście zaklinacza, który wie, który krzyknie: „Za mną!” Nie będą mu potrzebne długie włosy ani wisiorki, ani broda. Wystarczy zimne postanowienie narzucenia swej woli rozkołysanym somnambulikom. Nie zauważą niczego. Nawet wąsika pod nosem i kosmyka na czole. (KW, s. 185)

W *Dzienniku*, będąc jeszcze pod wpływem silnych emocji, jakie wywołało w nim fascynujące i zatrważające zarazem widowisko, pisarz zanotuje: „[...] trudno oprzeć się wrażeniu, że z tej pseudomistycznej aury może zrodzić się cokolwiek – nawet faszyzm” (DZ III, s. 450). I choć, jak Szczepański sam później przyznał, przywołanie w *Końcu westernu* postaci Hitlera było „retorycznym przejaskrawieniem” (Szczepański 1982b: 51), to jednak trudno odmówić tej złowieszczej diagnozie znamion prorocstwa, które nieszczęśliwie spełniło się już wkrótce, podczas masakry gangu Mansona w willi Polańskich na Cielo Drive. W osobie brodacza z Living Theatre pisarz dostrzegł bowiem wszystkie cechy jednostki, która jak Führer potrafi uwieść i pociągnąć za sobą tłumy, tak jak kilka miesięcy później udało się to również Charlesowi Mansonowi. To właśnie opowieść o nim – człowieku, który skupił wokół siebie grupę bezgranicznie oddanych, wiernych wyznawców, staje się okazją do ponownego przypomnienia widowiska z sali Unionu. W eseju *Piąty anioł* Szczepański napisze: „[...] nie pragnę bynajmniej czynić z niej [sprawy Mansona – B.F.] fatalistycznego symbolu [...]. Rozwijała się jako swoisty rodzaj coraz potworniejszej zabawy [...], coraz bardziej zależnej od woli jednego człowieka, który postanowił być bogiem własnego świata, zbudowanego na cudzej słabości” (Szczepański 1982b: 51).

O ile jednak esej o Mansonie stanowi niezwykle przenikliwą analizę działania przywódcy, który umiejętnie niszczy w swoich wyznawcach wolę i zdolność kierowania się własnymi ocenami, o tyle opisując już kilka lat wcześniej zachowanie publiczności podążającej za głosem brodatego barda, Szczepański dotyka w istocie kwestii psychologii tłumu – wątku, który

– abstrahując od jej walorów artystycznych – rozpatrywano raczej w kategoriach etycznych niż politycznych” (T. Mann, list do B. Fruczika z 15 kwietnia 1932, cyt. za: Sadkowski 1992: 12).

wcześniej podjął i z wielką precyzją opisał Victor Klemperer w książce *LTI. Notatnik filologa*⁸. Osamotniony i wykluczony ze wspólnoty kolorowej młodzieży podczas spektaklu-happeningu pisarz słusznie zauważył, że „tylko indywidualnie można wymagać od nich odpowiedzialności. Dopóki byli tłumem, nie odpowiadali za nic, nie potrzebowali uzasadniać niczego, nie potrzebowali nawet rozumieć sensu wykrzykiwanych słów” (KW, s. 183).

Obarczony „niewygodnym bagażem doświadczenia” (KW, s. 184) Szczepański zbyt dobrze wiedział, że retoryka – nawet w wydaniu kolorowych dzieci-kwiatów – miewa zastraszające nieraz konsekwencje. Doskonale też poznał mechanizmy działania totalitarnej władzy i charyzmatycznych przywódców, którzy skutecznie manipulują świadomością publiczną i na szeroką skalę uprawiają falszerstwa ideologiczne za pomocą misternie spreparowanych przekazów językowych. Najlepszą zaś glebą, na jakiej zasiane w ten sposób ziarna mogą zakiełkować, są masy, niezbędne do funkcjonowania totalitarnych elit rządzących. Te dwa pierwiastki: zbiorowość i sugestywny reżyser to składowe wystarczające do tego, aby wyzwolić potężne i destrukcyjne siły.

Trudno uznać za przypadkowy fakt, że opowieścią o wydarzeniach, jakie rozegrały się w Living Theatre, wspartą wnikliwą analizą psychologii tłumu, rozpoczyna się rozdział *Revolucja dzieciaków*, który jest ostatnim z czterech reportaży z tomu *Koniec westernu*. Ta symboliczna, pełna znaczeń scena, której echa powracają w całej twórczości pisarza, staje się pryzmatem, przez który Szczepański przepuszcza swoje doświadczenie spotkania z ostatnim Innym Ameryki – zbuntowaną młodzieżą lat 60. W istocie bowiem zarówno brodaty chłopak, który z taką łatwością pociągnął za sobą widownię, a w którym pisarz dostrzegł bardzo niebezpieczny, uwodzicielski potencjał, jak i Charles Manson to postacie, które mogły zrodzić się i skutecznie działać w pewnej szczególnej, sprzyjającej im atmosferze. Doskonałym gruntem, dzięki któremu kuszenie zaklinaczy tłumów wydało swój zbrodniczy plon, stała się fala młodzieżowych ruchów kontestacyjnych w USA. Zresztą Szczepański pisał o tym wprost we wspomnianym już wcześniej eseju o Charlesie Mansonie: „Pierwszym jednak warunkiem, umożliwiającym Chrystusowi-diabłu połów dusz był klimat intelektualny i moralny młodzieżowej rewolucji lat sześćdziesiątych” (Szczepański 1982b: 84). Chciałoby się dopisać – rewolucji, którą ten sam autor z niezwykłą przenikliwością opisał i zanalizował, zanim jeszcze o zbrodni wyznawców Mansona usłyszał cały świat. Dlatego też sądzę, że esej *Piąty anioł* warto, a być może nawet powinno się czytać jako drugą część, kontynuację *Revolucji dzieciaków*, gdzie pisarz pokazuje jeden z możliwych punktów dojścia i konsekwencje buntu pokolenia, które „potrafi [...] przerażać nietolerancją, fanatyzmem

⁸ Książka Klemperera została wydana w 1947 w Niemczech, a na język polski przetłumaczono ją ponad trzydzieści lat później (zob. Klemperer 1983). Obok analizy języka, który jest narzędziem do zdobycia i utrzymywania władzy, Klemperer pisze też o psychologii mas, które są poddawane tyranii słów.

i barbarzyństwem odruchów” (KW, s. 190). Otwierająca ostatni rozdział *Końca westernu* scena byłaby tym elementem, który spaja oba teksty – dwa bieguny jednej historii, pisanej przez niepokorne pokolenie *flower children*.

Opis spektaklu jako widowiska przerażającego i niebezpiecznego sprawia, że sens całego rozdziału *Revolucja dzieciaków* krystalizuje się w horyzoncie wydarzeń z Living Theatre. Rzucają one cień podejrzliwości na wszystko, co Szczepański zobaczy na uniwersyteckich campusach. Ta nieufność sprawi też, że zintelektualizowaną narrację empatyczną, pod której znakiem przebiegały spotkania pisarza z Innym w gettach zamieszkałych przez czarnoskórych czy w indiańskich pueblach, w ostatnim rozdziale *Końca westernu* zastąpi dystans, wprost wypowiedane wątpliwości, a nawet zjadliwa ironia, co nie znaczy wcale, że autor kreśli płaski i jednowymiarowy obraz młodzieżowej kontrkultury. Uderzające jest jednak, że Szczepański, tak ostrożnie i bardzo świadomie dobierający słowa, który nigdy nie pozwolił sobie na to, aby o którymkolwiek ze spotykanych na różnych kontynentach Innych mówić „dzikus” czy „barbarzyńca”, w *Revolucji dzieciaków* napisze:

Dzisiejsze campusy wydają się zamieszkałe przez jakieś inne plemię – subtelniejsze i dziksze równocześnie, bez porównania inteligentniejsze i bez porównania mniej zrównoważone. Ci młodzi ludzie robią wrażenie przybyszy z daleka, dla których rzeczywistość, stworzona przez ich ojców, jest obcą krainą, budzącą niesmak i sprzeciw. Buntują się przeciwko niej, szydzą z jej praw albo uciekają z niej w regiony narkotycznych snów, orientalnej mistyki i erotyzmu. (KW, s. 189)

Cały rozdział pełen jest też cudzysłowów („rynek młodzieżowy”, erotyzm „ideowy”, „armia dzieciaków”, „program” yippie, „wolne plemiona artystów”), które jednoznacznie sugerują stosunek do opisywanych zjawisk. W cudzysłowie każdorazowo umieszcza też autor sformułowanie „podziemna prasa”, określając tym terminem wydawane przez protestujących periodyki, pisemka i ulotki. Te wymowne i czytelne znaki dystansu stają się nierzadko czymś na kształt porozumiewawczego mrugnięcia do polskiego czytelnika, którego doświadczenie sprawia, że termin „podziemna prasa” konotuje zupełnie inne, dużo bardziej bolesne znaczenia.

Nie tylko cudzysłowy pozwalają Szczepańskiemu zasygnalizować wątpliwości co do zasadności wysuwanych przez zbuntowaną młodzież roszczeń. Ostatni rozdział *Końca westernu*, stosunkowo krótki na tle pozostałych fragmentów amerykańskich reportaży, pełen jest przetłumaczonych przez autora wyimków z ukazującej się w 1968 roku prasy wydawanej przez młodych kontestatorów. Jest to osiemnaście tekstów różnej długości – obszerniejszych, liczących ponad stronę lub zaledwie kilkudziesięciu słów. Ten zbiór nazywa autor „krótką antologią

młodzieżowej prasy »podziemnej« [...] z Chicago, Nowego Jorku i Milwaukee» (KW, s. 207). Przytoczone fragmenty są zestawione w taki sposób, że nie wymagają szerszego omówienia, gdyż komentują i interpretują się nawzajem, dobrze pokazując ogromną różnorodność i wielobarwność zjawiska, jakim stała się młodzieżowa rewolucja końca lat 60. Są tu więc zarówno teksty poruszające kwestię wojny w Wietnamie, porady dla amerykańskich dezertersów uciekających przed poborem z przyczyn światopoglądowych, są i artykuły poświęcone problemom czarnoskórych, nawołujące do wyzwalania się od uprzedzeń na tle rasowym, a także ogłoszenia matrymonialne oraz oferty kupna i sprzedaży książek lub pocztówek z rysunkiem marihuany. Tak częste przywoływanie fragmentów studenckich periodyków i pisemek na tle innych reportaży Szczepańskiego jest czymś wyjątkowym, każe też szukać w tej cytacyjnej hojności drugiego dna. O ile bowiem Szczepański w swoich tekstach bardzo często i chętnie udzielał głosu Innym, o tyle w *Rewolucji dzieciaków* przytoczonych jest stosunkowo niewiele wypowiedzi młodych buntowników. Ich głosy wybrzmiewają głównie z gazetowych ogłoszeń, których samo zestawienie jest bardzo znaczące. I tak na przykład wizerunek Jezusa jako praprzodka hippisów, urządzającego zebrania, „na których żywiono każdego za darmo”, umieszczony jest zaraz obok informacji o wystrzeleniu tony pocisków przez okręt marynarki wojennej USA w Wietnamskiej Strefie Zdemilitaryzowanej, które to zdarzenie ma swój precedens w próbach zabicia kilku much z dubeltówki, aby uchronić przed „anarchistycznymi owadami” ognisko domowe (KW, s. 200). Trudno nie dostrzec sporego ładunku ironii zarówno w samym doborze gazetowych manifestów i ogłoszeń, jak i w ich nieprzypadkowym zestawieniu, co pozwala pisarzowi zachować krytyczny dystans i zdecydowanym gestem odciąć się od postulatów wysuwanych przez długowłosych rebeliantów. Sam Szczepański pisze zaś o osobistych powodach, dla których zdecydował się na zamieszczenie w *Rewolucji dzieciaków* antologii prasy młodzieżowej: „Tym, którzy oczekują ode mnie jakiejś systematycznej analizy albo jednoznacznych wniosków, pragnę pokazać trudność przedsięwzięcia. Nawet rzeczowe skomentowanie tytułu naraz sprzeczności wydaje się ryzykownym zadaniem” (KW, s. 208).

Z czego wynika krytyczny stosunek autora do uczestników ruchu rewolucyjnego, którzy przeciwstawiają się politycznemu establishmentowi? Kluczowe znaczenie ma bez wątpienia biografia Szczepańskiego – oglądana na własne oczy klęska kampanii wrześniowej, wydarzenia, które rozegrały się w Krzepinie, surowe życie partyzanta, ale także późniejsza zależność od sowieckiego imperium, trudności z publikowaniem, cenzura, ciągły oddech komunistycznej władzy na plecach pisarza, który nie podjął z nią nigdy żadnego flirtu.... Do pewnego momentu Szczepański próbuje szukać analogii pomiędzy własnymi losami a doświadczeniami danymi amerykańskiej młodzieży. Gdy więc spotyka Mike’a, który decyduje się uciec przed poborem

z Nowego Jorku do Kalifornii (znanej z łaskawego dla dezerterów wymiaru sprawiedliwości), pisarz jest pełen dobrej woli i chęci dostrzeżenia podobieństwa losów:

Oczy mu błyszczaly. Był to blask owej dramatycznej radości, jaką daje świadomość rzuconego wyzwania. Odbierałem bez trudu fale, którymi pulsował. Znałem ich źródło. Decyzja pójścia do lasu. Euforia sprawiedliwego buntu. Czystość. Wybór czystości przeciwko zgniliznie świata. Dla mnie to był składnik tradycji. Wezwanie powstańczej trąbki, zapisane w pamięci pokoleń. (KW, s. 191)

Jednak już za chwilę, gdy określający siebie mianem rewolucjonisty Mike powie, że młodym chodzi nie tylko o Wietnam, ale także o krwawe zajścia w Chicago w 1968 roku, po których nie będzie już takie, jak było wcześniej, paralele Szczepańskiego się urywają, bo „poza brutalnością sił represji [...] nic tu nie przypominało znanych europejskich wzorów. Szukając w chicagowskim dramacie czystego kruszcu ideowej kontrowersji, wraca się bezradnie do przelanej krwi jako do jedyne przekonującego świadectwa powagi sporu” (KW, s. 192). O ile więc analogia losów, opresja, zależność i wykluczenie wyznaczały miary współczucia Szczepańskiego dla spotykanych w Ameryce Innych – dla Navajów, Indian Acoma i Pueblo czy dla mieszkańców nędznych, czarnoskórych gett, to dla zbuntowanych młodych analogii – a więc i współczucia – zabrakło.

Analizując przyczyny buntu pokolenia dzieci-kwiatów zniecierpliwiony Szczepański napisze wreszcie, że „brak umiaru we wzajemnych oskarżeniach dorównuje słabej znajomości realiów ucisku, znanego innym, mniej rozpieszczonym przez los społeczeństwom” (KW, s. 216). „Realia ucisku” – to sformułowanie dla autora jest bardzo jednoznaczne: to brak suwerenności, przemoc, pozbawienie możliwości mówienia, to lata przeżyte „w ciemności, w pragnieniu, w jałowym świecie przemocy i pogardy” (KW, s. 184). Te same doświadczenia osobiste, które w sposób szczególny uwrażliwiły Szczepańskiego na krzywdę zbiorowości problematycznych, zniewolonych i upokorzonych, stały się przeszkodą w zaakceptowaniu jaskrawych, przerysowanych form, jakie przybrała rebelia kolorowej młodzieży, choć przyczyny protestów są dla pisarza w gruncie rzeczy uzasadnione i zrozumiałe, do czego jeszcze powrócę.

W takim surowym spojrzeniu na problem młodzieżowej kontrkultury Szczepański nie był odosobniony. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* równie krytyczne sądy na ten sam temat formułował Czesław Miłosz, a jego opinie miały podobne co u Szczepańskiego źródło. Bo przecież „tylko [...] doświadczenie życia w ustrojach, gdzie jednostka jest zdana na samowolę władzy, pozwala naprawdę docenić demokrację, która, choćby niezupełnie i z trudem, poddaje się kontroli obywateli” (Miłosz 1989: 207). Dlatego poeta z niepokojem i niesmakiem obserwuje różne przejawy negacji amerykańskiego stylu życia przez hippisów: odrzucanie wszystkich tych

wartości obyczajowych, religijnych i politycznych, jakim holdowało starsze pokolenie, oddawanie się eksperymentom z narkotykami, pomieszenie rewolucyjności z seksualnym rozpasaniem. Podobne tony wybrzmiewają też z zapisków pierwszego polskiego stypendysty International Writing Program, Leszka Elektorowicza. W książce będącej plonem z pobytu w USA autor ten napisze, że protesty amerykańskich studentów (określone przez niego jako maskarada), bardzo przypominają zbiorowy happening, jakim są „nasze polskie Juvenalia” (Elektorowicz 1970: 51). O ile jednak brak zrozumienia Elektorowicza dla zrewoltowanej części amerykańskiego społeczeństwa, jak to podkreśla Anna Łakowicz-Dopiera, spowodowany był rezygnacją autora z analizy szerszego kontekstu oraz powierzchownością i fasadowością obrazu (Łakowicz-Dopiera 2015: 213-214), o tyle jednak trudno nie zauważyć, że trafnie przeczuwał on niebezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą pokoleniowy bunt. Bowiem oprócz jednoczącej siły sprzeciwu i wspólnego wroga, nade wszystko uderzający był dla polskiego pisarza brak wspólnej idei, którą zastąpił „bigbeatowy, seksualny, narkotyczny, bezskarpetkowy i bezzyletkowy Disneyland” (Elektorowicz 1970: 56). Podobnie jak Szczepański, Elektorowicz obawiał się też, że na młodzieżową scenę wkroczyć może samozwańczy reżyser, który z łatwością pokieruje brutalnym spektaklem przemocy, umiejętnie wykorzystując dla własnych celów siłę i burzycielski potencjał tkwiący w młodych (Elektorowicz 1970: 52).

Obraz dzieci-kwiatów, który w szczególny sposób wpisuje się w interpretacje Szczepańskiego wyszedł też spod pióra Krzysztofa Kąkolewskiego. Najpierw jednak autor ten napisał swój głośny reportaż *Jak umierają nieśmiertelni*, wydany w 1972 roku. Tekst Kąkolewskiego w sensacyjnym stylu opisywał przebieg oraz motywy morderstwa, do którego doszło w willi wynajmowanej przez Polańskich na Cielo Drive w Los Angeles. W swoim reportażu autor pokazał tę zbrodnię jako tragiczny finał porachunków gangów narkotykowych, w które wplątany miał być Wojciech Frykowski, jedna z ofiar⁹. Niezależnie jednak od tego, ile przeinaczeń znalazło się w książce, istotne wydaje się tło, jakie Kąkolewski z rozmachem nakreślił dla swojej historii. W książkowym wydaniu obok reportażu *Jak umierają nieśmiertelni* opublikował bowiem tekst *W brzuchu potwora*, którego pojawienie się w kontekście sprawy Mansona autor uzasadnił następująco:

Kiedy kończyłem w lipcu 1970 roku reportaż *Jak umierają nieśmiertelni*, zrodziła się myśl, żeby moją podróż do USA, jeżeli dojdzie do skutku, poświęcić drugiemu wątkowi tragedii, mającemu o wiele szersze znaczenie:

⁹ W 1974 roku na półki amerykańskich księgarń trafia książka *Helter Skelter* napisana przez głównego oskarżyciela w sprawie Mansona. Nie potwierdziła ona wersji Kąkolewskiego, jakoby Wojciech Frykowski był dłużnikiem gangu, którego celem w rzeczywistości miał być wynajmujący willę na Cielo Drive przed Polańskimi producent muzyczny Terry Melcher (zob. Bugliosi, Gentry 2010).

zbadać atmosferę, nastroj ogromnych grup kontestatorów młodzieżowych. Na zdegenerowanych peryferiach tych grup – jak wydawało się z odległości – mogła powstać rodzina Mansona. (Kąkolewski 1986: 29)

Kąkolewski bardzo głęboko wniknął w młodzieżową subkulturę – przez trzy miesiące pracował jako taksówkarz, wożąc za darmo hippisów po Los Angeles. Poznał w tym czasie aktywistów działających w grupie, która czynnie przeciwstawiała się udziałowi USA w wojnie w Wietnamie, odwiedził eksperymentalną komunę studencką, spotkał niezliczone ilości buntowników, dziwaków, fanatyków, szaleńców i pogrążonych w pseudo-filozoficznych dysputach samozwańczych profetów. Wśród stosunkowo niewielkiej liczby książek polskich autorów, w których centrum znalazły się młodzieżowe ruchy kontestacyjne USA z lat 60., obraz Kąkolewskiego jest jednym z najbardziej barwnych i dynamicznych, a Los Angeles jawi się tu jako wielki tygiel nieprawdopodobnych, szalonych koncepcji, płomiennych przemówień, narkotycznych wizji – to świat intrygujący i odpychający zarazem swoją psychodeliczną, duszną atmosferą.

Niezależnie od tego, czy było to jego intencją, Kąkolewski w swoim reportażu bardzo skutecznie zdemaskował naiwność zbuntowanych młodych, a także płytkość ich górnolotnie brzmiących idei. Bardzo surowo oceniła ten tekst Anna Bikont:

Książka Kąkolewskiego grała na najniższych instynktach. Pobrzmiwa w niej echo oficjalnej propagandy, kierującej nienawiść ludu pracującego na „bananową młodzież”. Przypowieść-moralitet o tym, jak kończą ci, którzy woleli być wolni, niezależni, a do tego byli jeszcze piękni i bogaci. Nic nie wskazuje na to, że Kąkolewski pisał tę książkę na zamówienie, ale wyszedł mu propagandowy majstersztyk, którym Biuro Polityczne musiało być zachwycone. (Bikont 1999)

Zarzuty reporterki dotyczą zwłaszcza części *Jak umierają nieśmiertelni*, poświęconej Wojciechowi Frykowskiemu, który przez Kąkolewskiego został pokazany jako przedstawiciel polskiej złotej młodzieży czasów PRL-u, pokolenia zdegenerowanego, rozwiązłego i hołdującego najniższym instynktom. Innym aspektem tego zagadnienia jest konfrontacyjny obraz Ameryki, który z naszkicowanym przez Kąkolewskiego portretem wynaturzonych amerykańskich *flower children* również bardzo dobrze wpisywał się w język partyjnej propagandy. I nawet jeśli reportaż *W brzuchu potwora* nie powstał na zamówienie, to przerysowany obraz zbuntowanej młodzieży nie ma w tekście żadnej przeciwwagi, bo autor nawet nie próbował szukać dla ruchów kontestacyjnych uzasadnień innych niż młodzieńcza buta i przekora. Jednocześnie jednak zbudowanie tej opowieści jako kontekstu dla zbrodni Mansona jest, jak sądzę, bardzo ważne

– w swoim przeświadczeniu, że to właśnie atmosfera samowoli, negacji oraz bezideowość młodych sprzyjają narodzinom obdarzonych groźną charyzmą kapłanów-czarnoksiężników, którzy z łatwością znajdują wyznawców w środowisku znudzonej życiem, kolorowej młodzieży, Kąkolewski bliski jest Szczepańskiemu.

Zbieżność sądów pisarzy z Europy Wschodniej, którzy w naiwności i entuzjazmie młodych dostrzegali groźny potencjał, nie dziwi. Na tym tle wyróżnia się jednak wielopłaszczyznowość oraz wnikliwość analiz Szczepańskiego, bo spośród wymienionych przeze mnie autorów może tylko jeszcze Czesław Miłosz szuka głębszych uzasadnień dla buntu młodych¹⁰. Autor *Widzeń nad Zatoką San Francisco* pisze bowiem o erozji wzorców kultury i obyczajowości, ważnych dla starszych pokoleń Amerykanów, oraz o radykalnym odrzuceniu cywilizacji techniczno-przemysłowej przez młodych rewolucjonistów (Miłosz 1989: 107-115). Zwątpienie w sens pracowitości, samodyscypliny i pragmatyzmu jako dróg wiodących do osiągnięcia dobrobytu, mających swoje źródła jeszcze w czasach, gdy przez Amerykę wędrowały karawany wozów zaprzężonych w woły – to prawdziwe źródła rewolty. Ideały, jakim holdowało pokolenie ojców i dziadów, wyczerpały się, a młodzi buntują się przeciwko tradycjom mieszczańskim, konsumpcyjnemu stylowi życia i nierównościom społecznym, robiąc to jednak w sposób budzący w Miłoszu duże wątpliwości co do autentyczności kierujących nimi motywów.

Do czasów białych osadników, którzy kolonizowali Amerykę Północną, sięga też Szczepański, uznawszy, że przyjmujący nierzadko spektakularne formy bunt ma w gruncie rzeczy przyczyny znacznie poważniejsze i głębsze niż przypisywana młodym przez bardziej tradycyjne części społeczeństwa „zaraza zepsucia” i zdegenerowanie.

Spójrzmy na przykład na stereotypy wartości, którym holdowało i holduje nadal amerykańskie społeczeństwo. Ideal competitiveness – zdolności do współzawodniczenia – stał się tu fetyszem, ostrogą zmuszającą każde kolejne pokolenie do coraz bardziej wytężonego galopu. Powojenne dziesięciolecia przyniosły rozkwit jego tyranii, dzięki modzie na testy psychotechniczne [...]. Celem tego wszystkiego jest nieustanna selekcja ludzi z punktu widzenia ich przydatności do zadań, jakie ma im do powierzenia społeczeństwo [...].

Postulowana przez testy sylwetka „dobrego Amerykanina” zgadza się uderzająco z jego wizerunkiem rozpowszechnionym wśród innych narodów. Ten energiczny ekstrawertyk, towarzyski, wesoly i zdrowy,

¹⁰ Pewne próby zrozumienia – mimo dość znacznej stereotypizacji obrazu Stanów Zjednoczonych – pojawiają się też w książce *Amerykanie* Stanisława Mierzeńskiego, który w 1960 roku wyjechał do USA na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Na określenie beatników autor używa słów takich jak: „oryginały-nieroby”, „pijacy”, „wydrwigrosze”, „wykolejeńcy”. Ostatecznie jednak przyznaje, że „tylko beatnicy mają odwagę głośno protestować i potępić to, co uważają za złe, jakkolwiek czynią to w sposób śmieszny i naiwny”. Oczywiście styl krytycznych uwag pod adresem zbuntowanych młodych w przypadku Mierzeńskiego w znacznej mierze warunkowany jest mentalnością ukształtowaną przez socjalistyczną propagandę PRL-u (Mierzeński 1965: 132).

lojalny, nieskomplikowany wewnętrznie, bezwzględny w walce o byt i skłonny do naiwnej hipokryzji – w sumie zaradny i umysłowo prymitywny dorobkiewicz, to w dalszym ciągu ideał pioniera. (KW, s. 224-226)

Mimo że pisarz kreśli portret zrewoltowanej młodzieży ironiczną, grubą linią, bezlitośnie obnażając wszystkie luki i niekonsekwencje w konstruowanych przez grupy kontestatorów programach („powracają do mitu Arkadii, włączając jednak w żywioł natury zdobywcze technologicznej Szlarafii”, KW, s. 198), to jednak uczciwie próbuje też oddać im sprawiedliwość. Aby dobrze zrozumieć ten problem, trzeba cofnąć się do pierwszej części amerykańskich zapisków – *Pionierów w tuxedach*. To właśnie ten rozdział z całą jaskrawością ukazuje amerykański wzór życia, tak ochoczo lansowany i gloryfikowany przez organizatora International Writing Program Paula Engle’a, budzący z kolei sporo zastrzeżeń i wątpliwości Szczepańskiego. To jednocześnie model, który przestał być atrakcyjny i wystarczający dla młodzieży, chaotycznie i w niezrozumiały sposób protestującej przeciw nie tylko przeciwko wojnie w Wietnamie i rasowej dyskryminacji, ale także – a może przede wszystkim – przeciwko dotychczasowemu porządkowi rzeczy i wartościom, które już przebrzmiały i straciły rację bytu.

Zestawienie pierwszej i ostatniej części *Końca westernu*, które są kompozycyjnymi ramami amerykańskiej książki Szczepańskiego, pozwala też dostrzec, że pomiędzy dwoma biegunami: apoteozą rozwoju technologicznego a nieskoordynowanym, przybierającym groteskowe formy buntem „dzieciaków”, rozpościerają się najprawdziwsze bolączki „cywilizowanego” społeczeństwa, które wstydliwie zepchnęło na marginesy swoich Innych, niewpisujących się w paradygmat człowieka sukcesu. Bardzo przenikliwie zauważy Szczepański, że na współczesną mu Amerykę należy spojrzeć „z perspektywy wielkiej depresji lat trzydziestych i radykalnej likwidacji izolacjonizmu z okresu drugiej wojny światowej, kolejnych szoków interwencji o charakterze kolonialnym i wybuchu antagonizmów rasowych, spowodowanych emancypacją Trzeciego Świata” (KW, s. 208). Dopiero wtedy, jak pisze autor, można przekonać się, że „protest młodej Ameryki stanowi reakcję na przeterminowaną szczepionkę, złożoną z wszystkich jądów nowego i starego świata” (KW, s. 209).

Przeobrażanie się mentalności Amerykanów, przebiegające w tak niepospolity i spektakularny sposób Szczepański umieszcza więc na bardzo szerokim tle. I jeśli są w jego narracji miejsca, gdzie młody *homo americanus* do pewnego stopnia przypomina upokorzonego, zasługującego na szacunek i sprawiedliwość Innego, to są to momenty, w których odwołuje się autor do kategorii wykorzystywanych przez niego do analizowania problemów Indian, Afrykańczyków czy Afroamerykanów. Wielokrotnie pokazuje więc, że zbuntowana, protestująca

młodzież w istocie definiuje i określa siebie w odniesieniu do porządku zaprowadzonego przez cywilizację i kulturę, którą kontestuje, bezrefleksyjnie sięgając do wszystkich jej technologicznych zdobyczy. Młodzi tworzą więc utopijny

obraz świata, który będąc rajskim ogrodem czystych źródeł, kwiatów i krystalicznego powietrza, jest zarazem jakimś superkoncernem w nadprzyrodzony sposób działającego przemysłu, zaopatrującego „wolne plemiona artystów” (gratis i bez wkładu ludzkiego wysiłku) we wszelkie wygody i rozrywki nowoczesnej cywilizacji. (KW, s. 198)

Przykładem niemożności wyjścia poza *american way of life* z jej pragmatycznym stosunkiem do rzeczywistości są też „part time hippies”, którzy na weekendy przeobrażają się w długowłosych bardów, by przez pozostałe dni tygodnia pokornie funkcjonować w różnych obszarach zwalczanego, znieawidzonego systemu i zażywać wszystkich „wygód mieszczańskiego domu” (KW, s. 219)¹¹.

Nie ma nic tragicznego w położeniu, w jakim znajdują się młodzi buntownicy, choć nie są oni w stanie przekroczyć ram wyznaczonych przez porządek, który pragnęliby unieważnić. Obecnie im są dylematy, przed jakimi stawali członkowie społeczności uciskanych, kolonizowanych, opresjonowanych, atakowanych przez silniejszych. Nie doświadczyli przemocy w takim sensie, w jakim zaznali jej pierwsi, rdzenni Amerykanie czy potomkowie czarnoskórych niewolników, walczący o odzyskanie utraconej godności. Mimo to Szczepański zdaje się też dostrzegać jakiś rodzaj cierpienia oraz rozpaczliwej nieuchronności losu młodych Amerykanów, których życie jest znaczone tradycją purytańskiej dyscypliny i praktycznego, trzeźwego stosunku do rzeczywistości, wychowywanych w przeświadczeniu, że najważniejsze jest osiągnięcie materialnego sukcesu. Jak pisze autor *Końca westernu*, „przywykliśmy myśleć o Amerykanach jako o »dużych dzieciach«” (KW, s. 208), wiodących ustabilizowany żywot, którzy nie znają egzystencjalnych lęków szarpiących niejedną starą, europejską duszę. Odczuwana wobec nich wyższość każe wszelkie wątpliwości i bunty *flower children* interpretować raczej jako przejaw sztubackiego rozzuchwalenia, zrodzonego z dobrobytu i nudy niż jako wyraz autentycznego moralnego niepokoju. Szczepański jest tego świadom, dlatego też z subtelnością nieporównanie większą niż jego literaccy poprzednicy i następcy – Leszek Elektorowicz czy Krzysztof Kąkolewski, którzy rewolucję dzieci-kwiatów, tak jak on, widzieli na własne oczy, ocenia złożoność problemu, nawet przy

¹¹ O takich „weekendowych” hippisach pisze też Kąkolewski: „Wszyscy weekendowi hippies, którzy się tu zbieramy, mamy ten kompleks, że nasze życie zużywa ktoś dla siebie. Wiedz, że większość tych ludzi jest w perukach” (Kąkolewski 1986: 39). Stanisław Mierzeński wspomina z kolei o „weekendowych beatnikach” (Mierzeński 1965: 128).

braku akceptacji tonów, jakimi wybrzmiewały głosy oburzenia i sprzeciwu. Mimo zbieżności poglądów z niektórymi polskimi pisarzami na temat zasadności roszczeń młodzieżowych ruchów protestacyjnych, autor *Revolucji dzieciaków* zadaje sobie dużo trudu, aby cieniować i niuansować swój obraz.

Purytański mit Ameryki – ziemi obiecanej – przebrzmiał już dawno. Jednak wyczerpał się i zużył również kontynuujący i podtrzymujący go w nowej formie western, ze swoim schematem fabularnym krzewiącym mit pogranicza, ucieleśniony w niezliczonych narracjach o trudach życia na Dzikim Zachodzie. Biały człowiek zdobył już co chciał i mógł zdobyć. Zwalczył wszystkie przeciwności losu i rozslawił swoje bohaterstwo w zbeletryzowanej konwencji, umieszczając poza nawiasem społeczeństwa wszystkich tych, których pokonał w zwycięskim pochodzie, marginalizując ich historie i wytłumiając coraz częściej podnoszące się głosy protestu.

Koniec lat 60. i początek 70. w Stanach Zjednoczonych to czas gwałtownych przemian kulturowo-społecznych: ostrych podziałów etnicznych, rasowych, genderowych, rozwój kontrkultury, protesty antywojenne, a także szybko przebiegające procesy urbanizacji i industrializacji oraz powstawanie nowych form organizacji ekonomicznych. To „brzuch potwora”, jak go nazwał Kąkolewski, konglomerat kipiący od pomysłów, ideologii, kultur, subkultur, oddolnych dążeń, niepokojów społecznych. Dla westernu jako gatunku filmowego i literackiego oznaczało to konieczność wprowadzenia wątków i postaci, które do tej pory w klasycznych fabułach były nieobecne lub marginalizowane (zob. Preis-Smith 2013: 6). Czytając zeseizowane reportaże Szczepańskiego, który dzięki stypendium znalazł się w samym środku amerykańskiego tygła, nietrudno zauważyć, że western nie tylko musiał się zmienić, ale że w jakiś sposób się skończył, stracił rację bytu. Być może – jak pisał Czesław Miłosz – czas na to, aby w Ameryce powstał nowy western, który będzie zdolny „wydobyć z dokumentów i kronik całą niczym nie łagodzoną grozę i enigmatyczność” (Miłosz 1989: 53). Taki „western” piszą dziś autorzy włączający w swoje teksty doświadczenie wspólnot, których tożsamości były i są kształtowane przez poczucie zależności, dyskredytację, odizolowanie. *Koniec westernu* Szczepańskiego można uznać za przyczynek do dziejów Ameryki, uzupełnionych o historie wykluczonych. To jednocześnie tekst, który bardzo wcześnie próbował zmierzyć się z mitem Ameryki, a potrzeby rewindykacji nie kształtowało i nie deformowało w autorze ciśnienie socjalistycznej propagandy, ale wrażliwość na krzywdę Innego, zrodzona pod wpływem osobistego doświadczenia. Nie bez kozery więc (ale i nie bez zawiści) Zbigniew Bińkowski pisał

o tej książce, że sprawy czarnoskórych, Indian i zbuntowanych młodych są w niej ukazane lepiej i wnikliwiej niż w znanych mu studiach socjologów i pracach publicystów (Bieńkowski 1983: 443).

SUMMARY

Living in a Fortified World—Flower Children in Jan Józef Szczepański's *Koniec westernu*

The article offers a reading of Jan Józef Szczepański's *Koniec westernu* (focusing on its sub-chapter *Revolucja dzieciaków*) in the light of postcolonial theory. Having himself experienced political oppression in Polish People's Republic, Szczepański developed a type of postcolonial sensibility, which gave him a unique perspective on the problems of post-war United States. This context and his biography help to point out particular features of Szczepański's picture of the hippies who experience social exclusion in the US. They feel alienated from middle-class society which they see as dominated by materialism, and they evolve their own lifestyle.

KEYWORDS

Flower children, revolution, America

BIBLIOGRAPHY

- Arendt Hannah. 2010a. Odpowiedź Hannah Arendt na list Gershoma Scholema. W: Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła. A. Szostkiewicz Adam, tłum., 395-403. Kraków: Znak.
- Arendt Hannah. 2010b. Postscriptum. W: Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła. A. Szostkiewicz Adam, tłum., 363-387. Kraków: Znak.

- Bieńkowski Zbigniew. 1983. Notatnik amerykański. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Bikont Anna. 1999. „Scenariusz życia. O rodzinie Frykowskich opowiada Anna Bikont?”. Online: http://niniwa22.cba.pl/bikont_frykowski.htm. Data dostępu 2.05.2016.
- Bugliosi Vincent, Gentry Curt. 2010. Helter Skelter. Prawdziwa historia morderstwa Mansona. Jabłoński Mirosław P., tłum. Warszawa: Szafa.
- Elektorowicz Leszek. 1970. Z Londynu do Teksasu i dalej. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Janion Maria. 2007. Legenda i antylegenda wojny. W: Placz generała. Eseje o wojnie, 152-169. Warszawa: Sic!
- Kąkolewski Krzysztof. 1986. W brzuchu potwora. W: Jak umierają nieśmiertelni/Baśnie udokumentowane, 29-61. Warszawa: Iskry.
- Klemperer Victor. 1983. LTI. Notatnik filologa. Zychowicz Juliusz, tłum. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Łakowicz-Dopiera Anna. 2015. Recepcja kultury amerykańskiej w polskiej prozie niefikcjonalnej lat 1945-1989. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Mann Tomasz. 1992. Mario i czarodziej. Staff Leopold, tłum. Warszawa: Vadium.
- Mierzeński Stanisław. 1965. Amerykanie. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Miłosz Czesław. 1989. Widzenia nad Zatoką San Francisco. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Preis-Smith Agata. 2013. Wstęp, 5-11. W: Preis-Smith Agata, Paryż Marek, red. Amerykański western literacki w XX wieku. Między historią, fantazją a ideologią. Warszawa: Czuly Barbarzyńca.
- Sadkowski Waclaw. 1992. Przedmowa, 8-13. W: Mann Tomasz. Śmierć w Wenecji oraz Mario i Czarodziej. Staff Leopold, tłum. Wrocław: Siedmioróg.
- Szczepański Jan Józef. 1971. Koniec westernu. Warszawa: Czytelnik.
- Szczepański Jan Józef. 1982a. List do Juliana Strykowskiemu. W: Przed Nieznanym Trybunałem; Autograf, 94-107. Warszawa: Czytelnik.
- Szczepański Jan Józef. 1982b. Piąty anioł. W: Przed Nieznanym Trybunałem; Autograf, 49-84. Warszawa: Czytelnik.
- Szczepański Jan Józef. 1983a. Błogosławione wody Lete. W: Buty i inne opowiadania, 251-271. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szczepański Jan Józef. 1983b. Tapczan gestapowca. W: Rafa, 29-56. Warszawa: Czytelnik.
- Szczepański Jan Józef. 2006. Śnił mi się dyktator bez butów. Rozmowa z Janem Józefem Szczepańskim, 357-369. W: Trznadel Jacek, rozm. Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami. Warszawa: Wydawnictwo Antyk – Marcin Dybowski.

- Szczepański Jan Józef. 2009. Dziennik. T. 1. 1945-1956. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szczepański Jan Józef. 2014. Dziennik. T. 3. 1964-1972. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Werner Andrzej. 2003. Wysoko, nie na palach. O pisarstwie Jana Józefa Szczepańskiego. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Werner Andrzej. 2015. „Towarzysz powracającej nadziei”. *Gazeta Wyborcza* (136): 30.
- Wyka Kazimierz. 1947. „Zarażeni śmiercią”. *Odrodzenie* (7): 11.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

PROLEGOMENA

ZIELONA ARCHITEKTURA. JAK KSZTAŁTOWAĆ ŚRODOWISKO MIESZKALNE W HARMONII Z NATURĄ¹

DOBROŚŁAWA KORCZYŃSKA-PARTYKA

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

Jeśli artysta nie stanie się szamanem ziemi, zostanie odrzucony jako powierzchowny dekorator

Magdalena Abakanowicz

Dytanie o to, jak kształtować środowisko mieszkalne w harmonii z naturą, to jedno z ważniejszych zagadnień, przed jakimi stoi ludzkość XXI wieku. Żyjemy w epoce antropocenu i śmiało można powiedzieć, że właściwie nie ma już na Ziemi miejsc, które nie byłyby przekształcone przez człowieka. W świecie nauki mamy do czynienia niemal z powszechnym konsensusem potwierdzającym, że doświadczamy i będziemy doświadczać

¹ Recenzja *Zielonej architektury* Jamesa Winesa. J. Wines, *Zielona architektura*, red. P. Jodidio, przeł. M. Frankowski, TASCHEN GmbH, Warszawa 2008. Artykuł powstał w ramach realizacji projektu badawczego *Ekopoetyki historycznych katastrof i konfliktów w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Perspektywa porównawcza*, finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2016-2019 (nr projektu: 2aH 15 005 683).

skutków zmiany klimatu, która jest wywołana przez czynniki antropogeniczne. Niekontrolowane, powszechne zanieczyszczenie środowiska oraz emisja gazów cieplarnianych wywołują globalne oraz lokalne kryzysy, które piętrząc się i wzajemnie na siebie wpływając, generują kolejne, często nieprzewidziane katastrofy. Model życia, jaki znamy ze świata przemysłowego, obecnie nie tylko ulega wyczerpaniu (co objawia się w wielu wymiarach: ekologicznym, politycznym, społecznym czy kulturowym), ale również obnaża katastrofalne skutki swoich założeń (Steffen i in. 2015: 81-97). Obecnie stoimy zatem przed wyzwaniem ekologicznym o charakterze globalnym: jeśli nie zmienimy naszego stylu życia i sposobów gospodarowania zasobami ziemskimi, grozi nam utrata środowiska zdolnego do życia. Równocześnie okazuje się, że modernistyczny model ludzkiej aktywności (wciąż dominujący w świecie Zachodu) i powiązana z nim interpretacja rzeczywistości rozpadają się z powodu swojej nieadekwatności.

Architektura i ekologia są ze sobą silnie powiązane, obie zajmują się kwestią kształtowania przestrzeni oraz budowaniem relacji między człowiekiem i otoczeniem. Konstatacja ta stanowi punkt wyjścia dla Jamesa Winesa, autora *Zielonej architektury*, albumu wydanego w popularnej kolekcji wydawnictwa TASCHEN. W obliczu zagrożeń i niepewności, jakie niesie ze sobą przyszłość, Wines stawia pytanie o to, jak współcześnie należy pojmować rolę architektury oraz jak kształtować środowisko mieszkalne w harmonii z naturą.

Przywoływana książka stanowi przegląd zielonej architektury XX i XXI wieku. Autor nie ogranicza się jednak do prezentacji wybranych obiektów, które określić można jako ekologiczne, ale kreśli szeroką panoramę historii architektury (od czasów neolitycznych do dzisiaj), opisując kompleksy mieszkalne, które noszą miano zielonych budynków.

Mimo iż mamy do czynienia z książką o charakterze albumu, trzeba podkreślić, że publikacja ta nie ogranicza się do prezentacji ilustracji (grafik oraz fotografii omawianych budynków), ale stanowi ciekawe, szeroko zakrojone studium możliwości i ograniczeń zielonej architektury. W swojej książce autor skupia się na szukaniu podstaw teoretycznych, filozoficznych i estetycznych dla budownictwa respektującego zmiany w myśleniu o środowisku naturalnym. Jednym z głównych celów tekstu Winesa jest znalezienie skoncentrowanej na ekologii symboliki, która mogłaby zastąpić współcześnie dominującą wizję architektury opartej na technice. Dlatego u krytyka wciąż powracają pytania o to, kiedy i w jaki sposób ruch ekologiczny wypracuje na tyle silny język form, by przełamać wciąż powszechnie obowiązujący modernizm i konstruktywizm.

Autor zwraca uwagę, jak wydaje się słusznie, na znaczący deficyt publikacji, które za cel stawiałyby sobie nie tylko odpowiedzi na doraźne problemy, ale również globalną zmianę systemu myślenia o środowisku naturalnym. I sam, poprzez swoją pracę, postuluje opracowanie podstaw ekocentrycznej filozofii oraz religii. Dzisiaj, niejako równoległe do pracy Winesa,

znaczna część nurtu ekokrytycznego i posthumanistycznego nadaje temu zjawisku odpowiednią perspektywę i oprócz ważnej krytyki dotychczasowych paradygmatów myślenia, próbuje stworzyć nowe, bardziej adekwatne (inkluzywne) modele odnoszenia się do rzeczywistości. Pracę krytyczną Jamesa Winesa warto postrzegać w tych kategoriach. Stanowi ona interesujący (choć nieoczywisty) wkład w poszukiwania posthumanistyczne i wprowadza ważny, często pomijany w tym kontekście, wgląd w wymiar artystyczny zielonej architektury.

Zmiana klimatu jest zmianą kulturową (Leggewie, Walzer 2012: 10). Stwierdzenie to warto analizować przynajmniej na dwóch poziomach. Po pierwsze, zmiana ta niesie ze sobą głębokie konsekwencje gospodarcze, społeczne i polityczne (surowce się kończą, co w sposób nieunikniony podważa podstawy świata zachodniego, jaki znamy. A to w konsekwencji prowadzić może do schyłku gospodarki rynkowej, społeczeństwa obywatelskiego i demokracji) (Leggewie, Walzer 2012: 10). Ale zmiana klimatu może być postrzegana także jako zmiana kulturowa w tym sensie, że wyzwania, przed jakimi stajemy, wymuszają na nas stworzenie nowych odpowiedzi oraz adekwatnego języka komunikowania się z rzeczywistością, a tym samym wypracowania nowych sposobów budowania relacji ze światem. Na te wyzwania starają się odpowiedzieć badacze wiązani ze zwrotem ekokrytycznym i posthumanizmem. Tacy myśliciele jak John Dryzek, Andrew Dobson, Bruno Latour, Jane Bennet czy Rosi Braidotti (przyjmując różne postawy epistemologiczne i ontologiczne) dokonują próby przededefiniowania naszej relacji z naturą lub szerzej: ze światem nie-ludzkim². Krytyka Jamesa Winesa wyrasta z podobnych przesłanek. Autor *Zielonej architektury* nie widzi przyszłości w poszukiwaniu rozwiązań dla nieodwracalnych już problemów, takich jak wyczerpanie zasobów kopalnianych czy ekspansja technologii. Mechanizmy ekonomiczne i polityczne praktycznie paraliżują możliwości głębszej, realnej zmiany w tym zakresie³. Według Winesa „trzeba więc spojrzeć z innej perspektywy i przyjąć Ziemię jako punkt odniesienia”. Dzięki temu „na nowo czytelną stanie się ikonografia i funkcja architektury” (Wines 2008: 36). Dlatego, według autora albumu, tylko podstawy filozoficzne stwarzają realną szansę dla architektury ekologicznej.

Jak podkreśla Adam T. Kowalewski, „budownictwo jest wielkim «konsumentem» nieodnawialnych zasobów i wielkim producentem zanieczyszczeń” (Kowalewski 2005: 124). Badacze często zwracają uwagę, że koncepcje architektoniczne i budowlane wyrastające

² Trzeba podkreślić, że James Wines w swojej pracy w ogóle nie odnosi się do posthumanizmu oraz nurtu ekokrytycznego. W dużej mierze wynikać to może z chronologii: *Zielona architektura* w wersji angielskiej została wydana w 2009 roku, a teksty, na które się powołuję, mogły jeszcze nie być mu znane (większość z nich powstała lub zyskała popularność w kolejnych latach).

³ Osiągnięcie dobrobytu jest obecnie celem powszechnym (jeśli pominąć niszowe mody społeczne czy sekty religijne), niezależnie od stopnia zamożności, warunków klimatycznych, kultury czy religii (Kowalewski 2005:142). Według Winesa nie jest zatem możliwe proste przekonanie społeczności, funkcjonujących w ramach znanych nam systemów politycznych, do rezygnacji ze swoich (w znacznej mierze kulturowo uwarunkowanych) aspiracji w imię abstrakcyjnych haseł typu „ochrona środowiska”.

z modernizmu (wciąż dominującego nurtu w architekturze) ze swojej natury stanowią przeciwieństwo idei zrównoważonego rozwoju. Znany krytyk architektury Peter Buchanan podkreśla wręcz, że modernizm z założenia jest niezrównoważony (Buchanan 2012). Budowlany boom po II wojnie światowej nie oglądał się na jakiegokolwiek ekologiczne założenia: budowano w niezwykle rozrzutny sposób, nie licząc się z eksploatacją zasobów ziemskich (wystarczy przywołać rozlewające się po całych Stanach Zjednoczonych suburbia, które uzależnione są od transportu samochodowego). Oczywiście problem ten ma wiele źródeł, jest niezwykle złożony i dotyka niemal każdego aspektu naszego życia na Ziemi: od założeń filozoficznych i religijnych, po zasady funkcjonowania rynku i zjawisko globalizacji. Zmiana klimatu i niszczenie środowiska jest niezamierzonym rezultatem ludzkich działań⁴. Ujawnia ona jednak ciemną stronę naszej cywilizacji. Wydaje się w związku z tym, że architektura i budownictwo, obok przemysłu wydobywczego, mają pierwszorzędne znaczenie w walce o przywrócenie ekologicznej równowagi (na tyle, na ile to jeszcze możliwe) na Ziemi. O ile jednak większość badaczy i twórców odpowiedzialnych za powstające budynki rozwiązania problemów zielonej architektury i zrównoważonego rozwoju upatruje przede wszystkim w nowych technologiach, to trzeba mieć świadomość, że zjawisko to ma dużo bardziej złożony charakter.

James Wines zwraca uwagę, że architekci ostatnich dziesięcioleci wciąż silnie związani są z symboliką nawiązującą do epoki przemysłu, a ich wyobrażenia na temat budownictwa przyszłości nie różnią się zbyt wiele od projektów rosyjskich konstruktywistów z 1920 roku. „Estetyka wieku maszyn ma jedną wspólną cechę – wiąże się z niepohamowanym zapotrzebowaniem na surowce energetyczne, a środowisko mieszkalne traktowane jest antropocentrycznie i technocentrycznie” (Wines 2008: 16). Przy czym autor w odpowiedzi na krytykowany stan rzeczy nie postuluje odwrócenia się od technologii, apeluje jedynie o poszerzenie pola widzenia, zmianę priorytetów, pogłębienie refleksji i podjęcie wyzwania stworzenia nowej, ekologicznej filozofii⁵.

Zrównoważony rozwój, zielona architektura i budownictwo ekologiczne, to pojęcia, które trzeba napęłnić nie tylko znaczeniami technologicznymi, ale również wzbogacić je o czynnik społeczny (w szerokim sensie – odpowiedzialności również za to, co nieludzkie). Dla Winesa

⁴ Niezamierzone, negatywne skutki przekształcania środowiska przez człowieka wynikają nie tylko z ignorancji, nieliczącej się z niczym żądzy zysku czy antropocentrycznego zaślepienia. Bardzo często mamy również do czynienia z sytuacjami, w których działania wynikające z troski o środowisko generują rezultaty będące ich przeciwieństwem. W takim wypadku mówimy o „prawie nieumyślnych konsekwencji”: pozytywna zmiana na jednym polu, w wyniku nieprzewidzianych interakcji, często wywołuje negatywne skutki w innym miejscu. (Mehaffy, Salinger 2017: 7).

⁵ Philippe Rahm w swoim (skądinąd bardzo inspirującym) artykule, w którym analizuje relacje między funkcją i formą w kontekście klimatu, głównego wyzwania zielonej architektury upatruje w konieczności znaczącego ograniczenia energii (związanej głównie z wentylacją, ogrzewaniem i oświetleniem). Przykład ten stanowi jednak główną tendencję w myśleniu o zrównoważonym rozwoju wśród wielu architektów, jednak dla Jamesa Winesa aspekt ten jest jedynie częścią składową większego projektu (Rahm 2017: 13).

istotny wydaje się fakt, że już „w samą definicję architektury wpisana jest [...] kontrola nad naturą. Architektura od samego początku była rzecznikiem antropocentryzmu i rolę tę pełni do dziś” (Wines 2008: 39). Warto jednak podkreślić, że szacunek dla otoczenia naturalnego stanowił przez długi czas podstawę budownictwa. Jak podkreśla Jana Tichá, „wiedza o tym, jak budować, żeby konstrukcja wytrzymała działanie sił przyrody, i jak wybierać najdogodniejsze miejsce do realizacji danego projektu, była podstawą profesji architekta” (Tichá 2014: 56). Proces modernizacyjny stopniowo wzmacniał jednak tendencję do stawiania człowieka w opozycji do natury (założenie to leży u podstaw zachodniej cywilizacji), a w dalszej konsekwencji, do standaryzacji i optymalizacji praktycznie każdego aspektu architektury. Budowla miała na celu nie tylko oddzielić nas od przygodności, jaką niesie ze sobą przyroda, ale również doprowadzić do całkowitego podporządkowania otoczenia (a nie odwrotnie) (Tichá 2013). Zjawisko to rozciąga się zresztą na całą kulturę modernizmu. Modernizm bowiem nie jest tylko stylem, ale składa się na znacznie większy, niemal totalny projekt estetyczny, tektoniczny, urbanistyczny, technologiczny, kulturowy czy wręcz cywilizacyjny (Mehaffy, Salingaros 2017: 11).

„Istotę zielonej architektury sprowadza się raczej do kwestii moralnej odpowiedzialności za zachowanie środowiska naturalnego. Rzadko przywiązuje się wagę do kwestii estetycznych czy społecznych i psychologicznych odniesień” (Wines 2008: 68). A bez tego, jak stara się udowodnić James Wines, żadna zmiana nie jest możliwa. Oryginalność propozycji zarysowanych w omawianej pozycji zawiera się przede wszystkim w podkreśleniu roli sztuki i estetyki, które według autora stanowią niezbędny komponent udanej zielonej architektury.

Samo odpowiedzialne ekologicznie projektowanie nie wystarczy. Niezbędnym aktorem w procesie „ratowania naszej planety” jest również wyedukowany odbiorca (Zawiślak 2017: 41). Dlatego też Wines kładzie tak duży nacisk na zmianę całej filozofii myślenia o świecie, naszej relacji z Ziemią itd. Intuicje architekta zdają się potwierdzać współczesne badania z kręgu nowej humanistyki (Czapliński 2017). Procesy, jakie zachodzą obecnie w zglobalizowanym świecie, w dużej mierze mają charakter kulturowy, a dopiero w następnej kolejności polityczny. Lawrence Buell pisał, że kryzys ekologiczny to również kryzys wyobraźni (Buell 1995). Zmiany polityczne, stylu życia czy stosunku do rzeczywistości są mocno osadzone w symbolach i obrazach. Szukając możliwych odpowiedzi na wyzwania, jakie ze sobą niesie kryzys ekologiczny, można powiedzieć, że w wymiarze globalnym doświadczamy obecnie poważnej atrofii wyobraźni, która uniemożliwia nam wykroczenie poza utarte ścieżki działania. Na kryzysy reaguje się doraźnie, powierzchownie, bez poszukiwania prawdziwych źródeł problemów i sposobów mierzenia się z nimi. Atrofia ta przede wszystkim ma miejsce w polityce (która to, czy tego chcemy czy nie, przekłada się na życie globalne: utrzymywanie w błędzie i nieświadomości opinii publicznej, krótkotrwale, podyktowane

doraźnymi korzyściami decyzje, żądza władzy i zysku), ale również w społecznych nawykach i niemal powszechnym pragnieniu osiągnięcia dobrobytu materialnego (cel ten przyświeca niemal wszystkim społeczeństwom bez względu na stopień zamożności, tradycje kulturowe i polityczne, warunki klimatyczne czy wierzenia [Kowalewski 2005: 142]).

James Wines postrzega kwestię zielonej architektury właśnie w tym złożonym, wielopłaszczyznowym wymiarze. Po pierwsze, podkreśla, jak ważnym jest, by ekologiczne budynki nie powstawały w oderwaniu od wymiaru estetycznego. Autor zauważa, że wiele projektów mianujących się ekologicznymi ogranicza się do technologii, niejednokrotnie, a wręcz systematycznie, zapominając o aspekcie estetycznym takiej budowli oraz jej wymiarze społecznym (związanym po prostu z tym, że ludzie będą chcieli w takim budynku zamieszkać/przebywać). Architektura ekologiczna nie może rezygnować ze swojego wyrazu artystycznego, gdyż w ten sposób nie zorganizuje w żaden sposób wyobraźni, nie porwie nikogo, ani nikogo do siebie nie przekona. Nie będzie również miała w sobie potencjału do tego, by inspirować oraz performatywnie wpływać na swoich odbiorców i ich stosunek do przestrzeni.

Po drugie, Wines wskazuje na potrzebę zbudowania solidnych podstaw filozoficznych, które byłyby w stanie zorganizować wyobraźnię ludzi i wpłynąć na ich stosunek do środowiska. Sam podkreśla, że dobre ekologicznie budynki nie odbiły się szerokim echem – miały znikomy wpływ na społeczną świadomość. Przyczyn tego stanu rzeczy upatruje właśnie w braku podstaw filozoficznych, które byłyby w stanie przełamać dominujący, głęboko zakorzeniony we współczesnych społeczeństwach paradygmat myślenia zorganizowany wokół kategorii postępu (rozumianego głównie w kategoriach praw ekonomicznych, a nie natury). W to miejsce architekt postuluje stworzenie ekozofii, która obejmowałaby cały świat. Tego rodzaju totalizujące aspiracje oczywiście powinny wzbudzać czujność, Winesowi udaje się jednak projekt ten rozpiąć w formie dialogicznej, skupionej raczej na zadawaniu pytań i poszukiwaniu inspiracji w dotychczasowych praktykach budowlanych oraz samej naturze, niż na forsowaniu jakiegoś utopijnego modelu. Autor skłania się wręcz ku idei wypracowania czegoś na kształt nowej religii (choć trzeba przyznać, że robi to ze sporą ostrożnością, mając na uwadze całą złożoność relacji między nauką a religią). Jak podkreśla, „najważniejsze jest to przetworzenie doświadczenia, w którym człowiek zrozumie zjednoczenie z naturą jako coś tożsamer z nim samym” (Wines 2008: 37). W tym celu przywołuje przede wszystkim (zapomniane bądź zreinterpretowane) wierzenia z przeszłości, które koncentrowały się na właściwym stosunku do środowiska naturalnego. Jeden z przykładów stanowi filozofia wczesnych wyznawców zen, którzy w przeciwieństwie do dominującej w kulturze Zachodu idei „podboju natury” (zawartego chociażby w takim sformułowaniu jak „zdobywanie szczytu”), relację z naturą interpretowali w kategoriach „spotkania z przyjacielem”.

Dla Jamesa Winesa obie przywoływane płaszczyzny: artystyczna i filozoficzna (a nawet religijna) spotykają się w projekcie ekologicznego oddziaływania poprzez architekturę. Architekt stawia wręcz pytanie o to, jakie byłyby skutki, gdyby promować ekologię za pośrednictwem nowoczesnej architektury w podobnej skali, w jakiej w XIII wieku za pomocą katedr gotyckich Kościół promował wiarę.

Wśród analizowanych w *Zielonej architekturze* przykładów znajdują się prace takich twórców jak Emilio Ambasz, Gustav Peichl, Arthur Quarmby, Jean Nouvel, Sim Van der Ryn, Jourda and Perraudin, Log ID, James Cutler, Stanley Saitowitz, François Roche, Nigel Coates i Michael Sorkin. Warto wspomnieć, że choć przedmiotowe refleksje Jamesa Winesa mają zasięg globalny i dotyczą dzieł architektonicznych z całego świata (pojawiają się między innymi rozwiązania przyjęte w Austrii, Japonii czy Indiach), nie sposób pozbyć się wrażenia, że rozważania te snute są przede wszystkim z północnoamerykańskiej perspektywy. Nie jest to jednak zarzut, po prostu warto mieć w pamięci, że każdy badacz przemawia z jakiegoś konkretnego miejsca.

Wines, przedstawiając kolejnych twórców zielonej architektury, stara się zrozumieć cele i motywy, jakie sobie stawiają przywoływani architekci. Z omawianych koncepcji próbuje wyabstrahować te cechy, które uznaje za wartościowe w kontekście zarysowanego przez siebie projektu. Zwraca przy tym szczególną uwagę na przedsięwzięcia, które w sposób udany wiążą ze sobą nowe technologie, formę estetyczną i funkcjonalną obiektu oraz jego związek z naturą. Ceni zwłaszcza te projekty, które poprzez swoją formę umożliwiają nie tylko wdrożenie idei zrównoważonego rozwoju, ale również inspirują do zmiany stylu życia i relacji ze środowiskiem. Przede wszystkim jednak skupia się na dialogiczności, wylaniającej się z biomorficznej dwuznaczności budynków zaprojektowanych z myślą o integracji struktury i krajobrazu. Jak podkreśla, dialog między technologią i botaniką, cechami zmiennymi i stałymi, architekturą i topografią otwiera nowe poziomy komunikacji, wytwarzając liczne powiązania niezwykle ważnych współcześnie dziedzin: rewolucji informacyjnej i ekologicznej (Wines 2008: 223).

Idee Winesa korespondują ze współczesnymi krytycznymi rozpoznaniem dotyczącymi kultury: „Obecny wiek informacji i ekologii wymaga od architektury mniej obiektu – a więcej informacji, mniej narzucania się – a więcej włączania, mniej całości – więcej fragmentacji, mniej europocentryzmu – więcej różnorodności kulturowej” (Wines 2008: 126). Jako wzorcowy przykład takiej architektury wskazuje Jean-Marie Tjibaou Cultural Center projektu Renzo Piano. Na kompleks ten składa się dziesięć zróżnicowanych pod względem wielkości i funkcji budynków, które powstały w dialogu z lokalną społecznością i lokalną kulturą, z naturalnych, szybko odnawialnych materiałów. Miejscowe materiały i tradycyjne metody budowy włoski architekt połączył ze współczesną technologią i założeniami ekologicznego projektowania.

Budynki wyglądem przypominają niedokończone budowle, co stanowi nawiązanie do filozofii Kanaków, którzy postrzegają kulturę w kontekście ciągłego stawania się w harmonii z żywym, zmieniającym się otoczeniem. Jak podkreśla Wines, oprócz walorów czysto ekologicznych i artystycznych, udało się Piano uchwycić w swoim dziele wielowarstwowość melanezyjskiej kultury.

Spośród obiektów opisywanych w *Zielonej architekturze* szczególnie interesujące wydają się również te projekty, które są nie tylko *eco-friendly*, ale też są swego rodzaju „potykaczami” (metaforycznymi hakami), czymś, co przez samą swoją formę daje odbiorcy do myślenia (w podobny sposób, w jaki oddziałują prace artystów wpisujące się w kierunek artystyczny określany jako kontrpamięć [Young 2000]⁶). Przykładem przywoływanym przez autora są domy handlowe Ferest and Rainforest Building, które właśnie poprzez konkretny kształt, uwypuklający materialność budynków, a wręcz symulujący swoją czasowość, skłaniają do refleksji na temat roli sztuki i architektury w przestrzeni miejskiej.

Ważne miejsce w albumie zajmują także słynne projekty Emilia Ambasza. Argentyński architekt, jak podkreśla James Wines, „należy do niewielu praktyków, którzy stosują w swoich pracach szerokie odniesienia nie tylko ekologiczne, ale także filozoficzne, poetyckie i estetyczne, co stanowi główny postulat tej książki” (Wines 2008: 69). Ambasz traktuje krajobraz jako integralną część własnych projektów, a doświadczenie krajobrazu opisuje w kategoriach swoistego rytuału, próbując zredefiniować pojęcie natury stworzonej przez człowieka. Z podobnych źródeł wyrastają prace Petra Noevera. Jego austriacki obiekt The Pit prawie w całości zlokalizowany jest pod ziemią, na powierzchnię wylaniają się jedynie, skąpane w zieleni okolicznej łąki, białe betonowe skrzydła i wały, wyglądem nawiązujące do neolitycznego miejsca kultu. Projekt ten powstał w zgodzie z naturalną rzeźbą terenu oraz rozwija się równoległe z procesami zachodzącymi w naturze.

Przywołane powyżej realizacje to zaledwie fragment z bogatego zbioru analiz zielonej architektury XX i XXI wieku, jakich podejmuje się autor. Każdy kolejny rozdział książki wprowadza nowe wątki, takie jak na przykład recykling i uprecykling, kwestie dobierania naturalnych materiałów czy czerpania inspiracji z przednowoczesnych kompleksów mieszkalnych. Ciekawe wątki wprowadza również analiza projektów, które poprzez swoją formę nawiązują do rozwoju i życia za pomocą między innymi symboliki kobiecej czy też różnych

⁶ Pojęcie „potykacze” pamięci stanowi polski odpowiednik *Stolpersteine*, instalacji artystycznej zainicjowanej przez Guntera Demniga. Artysta, chcąc upamiętnić indywidualne ofiary nazistowskiego reżimu, ulokował w przestrzeni miasta specjalne kostki brukowe z wygrawerowanymi imionami oraz datami życia i śmierci osób zamordowanych przez nazistów. Mosiężne tabliczki mają za zadanie prowadzić do procesu upamiętniania ofiar przez przechodniów, codziennych użytkowników ulicy. Z czasem pomysł Demniga znalazł wielu naśladowców w innych miastach. Według koncepcji Jamesa E. Younga tego rodzaju „metaforyczne haki” ulokowane w przestrzeni miejskiej kierują uwagę odbiorcy ku przeszłości (Young 2000).

układów zaczerpniętych z natury. Analizy Winesa w wielu miejscach ogniskują się wokół pojęć wykorzystywanych w różnych dyscyplinach: niezwykle pouczające jest „przejrzenie”, przykładowo, pojęcia „faldowania” w „lustrze” innej dziedziny. Trzeba również podkreślić, iż w całej książce opisane zostają rozwiązania technologiczne, które sprawiają, że omawiane budynki są zrównoważone, energooszczędne czy wręcz samowystarczalne. Dla Jamesa Winesa perspektywy te: technologiczna, ekologiczna i artystyczna są ze sobą ściśle powiązane i trzeba przyznać, że konsekwentnie pisze o nich w sposób nierozdzielny.

Przy całej panoramie zagadnień i pytań o kształt, jaki powinna przybrać zielona architektura, nie sposób pozbyć się wrażenia, że w omawianej książce zabrakło ważnego wątku z pytaniem o to, czy lepiej adaptować budynki, które już powstały, czy tworzyć nowe (w oparciu o rewolucyjną zmianę naszego stylu życia). Jakby wbrew jednej z kluczowych dewiz architektów, mówiącej o tym, że najbardziej ekologiczna architektura to ta, która już istnieje, sympatia autora wydaje się stawać po tej drugiej stronie. Oczywiście stanowisko to można zrozumieć (zgadzając się z nim lub nie), szkoda tylko, że owa kwestia nie została szerzej sprobematyzowana na łamach książki. Zaletą *Zielonej architektury* jest przekrojowe podejście do tematu, dialogiczny charakter i otwartość. Tym bardziej żal, że to kluczowe dla ekologicznego budownictwa pytanie nie wybrzmiało odpowiednio mocno.

Wydaje się również, że autor zbyt mało uwagi poświęcił jednemu z podstawowych wyzwań współczesnej architektury i urbanistyki, jakim jest zwiększająca się z roku na rok populacja i związana z tym migracja do miast oraz przeludnienie. Większość przykładów (dobrej) zielonej architektury, omówionych w jego pracy, stanowią wyizolowane budynki dla kilku mieszkańców, umieszczonych w otoczeniu przyrody. Tym sposobem James Wines, jako zadeklarowany entuzjasta oraz kontynuator myśli Franka Llyoda Wrighta, zdaje się wpadać w tę samą pułapkę, co jego mistrz: ceniąc projekty niezależne i ulokowane w lokalnym krajobrazie, nie dostrzega konsekwencji, jakie niesie ze sobą „rozlanie się” tego rodzaju zabudowań po szerokim obszarze, a w dalszej kolejności wynikających z tego problemów komunikacyjnych (a w konsekwencji: społecznych i ekologicznych) (Graham 2016).

James Wines z dużą wrażliwością i znanstwem przybliży projekty architektoniczne XX i XXI wieku, stworzone z uwzględnieniem kryteriów ekologicznych. Udaje mu się przy tym wykroczyć poza charakterystyczny dla zielonej architektury krąg pytań dotyczących kwestii technicznych⁷, jednocześnie ukazując, jak ograniczające, a wręcz niebezpieczne jest redukcje tej problematyki do zagadnień technologicznych. W swojej książce podejmuje próbę

⁷ Pytań w rodzaju: czy ważniejsza jest ergooszczędność budynku czy zrównoważenie procesu produkcji materiałów? Czy inwestować w rozwiązania o wysokim stopniu technologicznej złożoności (high-tech), czy powrócić do naturalnych materiałów i rozwiązań wykorzystywanych przed rewolucją przemysłową?

wpracowania podstaw filozofii, która pozwoli myśleć w odmienny sposób o roli architektury w kontekście relacji człowieka i natury. Autor postuluje również stworzenie zupełnie nowego języka architektury, który wyzwoli się z estetyki XX wieku. Wiele z rozważań podjętych w omawianym albumie ma charakter eksperymentalny, stanowi nie tylko próbę znalezienia rozwiązań dla istniejących i pogłębiających się problemów, ale również dla wyzwań, jakie dopiero się pojawią.

Wines umieszcza swoje refleksje o zielonej architekturze w szerokim kontekście, udowadniając, jak ważne (a wręcz nieodzowne) jest interdyscyplinarne badanie tego rodzaju zjawisk. Dynamiczne zmiany, jakie zachodzą w ramach reformy ekologicznej czy rewolucji technologicznej oraz złożona sieć interakcji, zachodząca między poszczególnymi aktorami, wymagają możliwie szeroko zakrojonych, otwartych na wieloznaczności, dialogicznych odpowiedzi. Postrzeganie poszczególnych zjawisk w izolacji często prowadzi do pogłębienia problemów przez nas doświadczanych.

Autor nie podaje gotowych rozwiązań, szuka natomiast inspirujących zjawisk w powstałej już architekturze ekologicznej, zastanawia się, na ile adekwatnie zielona architektura odpowiada na wyzwania współczesności, ale też podsuwa propozycje rozwiązań. Największą zaletą tego albumu jest otwarcie na rozmowę o przyszłości architektury oraz jej związków z naturą i technologią. Książka ta wydaje się być doskonałym wstępem do dyskusji.

Zielona architektura to obowiązkowa pozycja nie tylko dla architektów i osób odpowiedzialnych za kształtowanie publicznych przestrzeni, ale dla wszystkich tych, którzy chcą lepiej zrozumieć swoje miejsce na Ziemi.

SUMMARY

Green Architecture. How to Create a Living Environment in Harmony with Nature

This article is a review of the book titled *Green Architecture* by James Wines. The reflection of an American architect is an inspiration to consider how to create a living environment in harmony with nature. On the one hand, the author of this text tries to examine several examples of interaction between architecture, ecology and philosophy. On the other hand, she tries to respond to Wines's ideas and to point out some questionable aspects of his project.

KEYWORDS

Green architecture, ecocriticism, urban studies, ecology

BIBLIOGRAPHY

- Buchanan Peter. 2012. „The Big Rethinking Part 2: Farewell to modernism – and modernity too”. The Architectural Review. Online: <https://www.architectural-review.com/rethink/campaigns/the-big-rethink/the-big-rethink-part-2-farewell-to-modernism-and-modernity-too/8625733.article>. Data dostępu 12.09.2017.
- Buell Lawrence. 1995. The environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture. Harvard University Press.
- Czapliński Przemysław. 2017. „Sploty”. Teksty Drugie (1): 9-17.
- Graham Wade. 2016. Miasta wyśnione. Siedem wizji urbanistycznych, które kształtują nasz świat. Sak Anna, tłum. Kraków: Karakter.
- Kowalewski Adam T. 2005. „Rozwój zrównoważony w procesach modernizacji”. Nauka (1): 123-146.
- Leggewie Claus, Walzer Harold. 2012. Koniec świata, jaki znaliśmy. Klimat, przyszłość i szanse demokracji. Buras Piotr, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- Mehaffy Michael, Salingeros Nikos. 2017. „Dlaczego zielona architektura rzadko zasługuje na tę nazwę”. Łukasz Stępnik, tłum. Rzut (1,2): 6-11.
- Rahm Phillippe. 2017. „Forma i funkcja wynikają z klimatu”. Łukasz Stępnik, tłum. Rzut (1,2): 12-17.
- Steffen Will i in. 2015. „The trajectory of the Anthropocene. The Great Acceleration”. The Anthropocene Review 2 (1): 81-98.
- Tichá Jana. 2013. „Zielona architektura”. Weronika Parfianowicz-Vertun, tłum. Autoportret (3): 56-61.
- Wines James. 2008. Zielona architektura. Frankowski Michał, tłum. Warszawa: TASCHEN/TMC Art.
- Young James E. 2000. At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. Yale University Press.
- Zawiślak Marta. 2017. „Drugie życie rzeczy”. Rzut (1,2): 38-46.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

PROLEGOMENA

ARCHIWARIUSZ NA DNIE ROZLEWISKA

MACIEJ DAJNOWSKI

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

*Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach
przez Jana Barszczewskiego.*

Wydal Jan Eynerling.

Tomik trzeci.

Petersburg.

W Drukarni Karola Kraja.

1845.

(s. 79-97)

Powieść JEDYNASTA.

ŻABIER TRAWA^(*)1

Mieszkał w tych stronach kiedyś doświadczony Cygan Szyłko, znalazł siłę duchów mających wpływ na zdrowie ludzkie, leczył cierpiących, zbadał sekrety przeznaczenia, przepowiadał przyszłość wróżąc w rozmaitych zdarzeniach i nigdy nie omylił się, a przeto zewsząd do niego starzy i młodzi zbierali się dla porady.

Wieczorną porą, nim jeszcze rodzina jego rozproszona po różnych stronach zebrała się pod namiot, on samotny rozkładał rozmaite suszone ziele, pomocne dla bydła i ludzi, i gdy był cały zajęty swoją robotą, młody człowiek Adolf, zbliżył się cicho i temi słowy przerwał jego milczenie:

– Jak się masz Szyłko! Przychodzę do ciebie dowiedzieć się, jaki mię los czeka, jakie przeznaczenie Almy i jak myślisz o mnie?

Szyłko wziął rękę Adolfa, nachmurzył czoło i patrząc w milczeniu, na dłoń przez kilka minut, kiwał głową i ścisnął ramionami, – nakoniec spójrział mu w oczy, mówiąc: –

Nie badaj Pan o losie Almy, ani też o swojej przyszłości.

– Dla czegoż mam nie wiedzieć? Chciałbym co prędzej zerwać z oczu zasłonę.

– Przyłóż do skroni trawę Żabier, w tym młodym wieku spadnie z oczu zasłona utkana z pięknych kolorów, która teraz pokrywa przyszłość.

(*) Podług podań Cyganów rośnie w głębiach wody, zastrzega od pożarów, i uczy zgadywać przyszłość. [Przyp. autora.]

¹ Umyślni posłani od Redakcyi „Jednak Książek” napotkali jak dotąd jedną – poza Barszczewskim – wzmiankę o tem ziele w języku polskim, mianowicie na lamach „Biblioteki Warszawskiej” z roku 1873. W *Studyum nad wierzeniami i wyobrażeniami ludu* pióra Wł. Nowickiego (Mag. Nauk hist.-filol.) czytamy, co następuje: „*Pieralot-trawa* czyli ziółko latające, posiada władzę przenoszenia się z miejsca na miejsce; kto ten kwiat zerwie, nie dozna przeciwności w życiu: wszystkie jego żądania będą natychmiast spełnione. *Rozryw-trawa* rozrywa zamki i kruszy kajdany. *Żabier-trawa* rośnie w głębinach wody, zabezpiecza od pożarów, uczy zgadywać przyszłość. *Sen-trawa* usypia każdego. Jednym słowem w drzewach, roślinach i „*trawach*” mieści się wiadomość złego i dobrego, wszelka moc, wszelka wiedza, wszelka siła. Za ich pomocą można wszystko posiadać, o wszystkiem wiedzieć, przeciw wszystkiemu się zabezpieczyć, wszystkiego dokonać. Ale posiąść te trawy trudno; sposoby ku temu wiedzą tylko znachory i czarownice”. Wielkiem jest jednak rozczarowanie Redakcyi, gdyż Nowicki za źródło wiedzy swej podaje... cytowany tu tomik III *Szłachcica Zawalni*. Por. W. Nowicki, *Studyum nad wierzeniami i wyobrażeniami ludu*, „Biblioteka Warszawska” 1873, T. 4, Warszawa 1873, s. 108. Więcej nieco dowiedzieć się można na podstawie oryginalnych studyów mitograficznych sławiano-krewickich: nazwa «żabier trawa» wiązać się może etymologicznie z dialektalnymi nazwami poziewnika (*Galeopsis L.* – blrs. жабер, жабрэі, зябер) – chwastu o skądinąd leczniczych właściwościach. Odnotować można także możliwe związki z innymi roślinami o nazwach podobnych lub o podobnej etymologii: жабрэц (*Euphrasia L.* – świetlik), жббур, жббнік (*Lemna L.* – rzęsa), жббер, жббор, жббере (*Hydrocharis morsus-ranae L.* – żabiściek), жббернік (*Myosotis scorpioides L.* – niezapominajka błotna *alias* niezabudka), жаббэрка (*Cuscuta L.* – kanianka). Nie wyklucza się także etymologicznych związków z litewskimi wyrazami *žiburyš* (światło), *žibuoti* (rozjaśniać), *žibas* (piorun) o wyraźnej analogii brzmieniowej i wspólnym polu semantycznym związanym ze światłem i blaskiem i blaskiem (co w opowiadaniu odgrywa istotną rolę). Por.

<http://mifjslavyan.ru/stories2/544.htm> [dostęp: 12 lipca 2017 r.] oraz

http://www.nlr.ru/md/mpro/barszczewski/zawalnia/28_zabierherb.html#p01 [dostęp: 12 lipca 2017 r.].

- Chciałbym mieć tę trawę.
- Jesteś ciekawy, ale czy masz tyle odwagi? rzekł Szyłko.
- Powiedz gdzie rośnie, dójdę tam o północy, wśród dzikich zwierząt.

– Idź tam, gdzie widzisz z lewej strony dwie góry piaszczyste, a w dole na mszystej nizinie rozsiane drobne brzozy i krzaki wierzbowe. Brzeg jeziora pokryty gęstą trzcina, a na tym miejscu, skąd zaczyna się odkryta jasna przestrzeń, obaczysz pal wbity: starczy nad wodą jakby maszt, rybacy znak ten wzniesli na jeziorze, aby nikt, blisko miejsca tego nie łowił ryb, gdyż zawsze się bywa porznięta, jakby nożem, jeśli trafia na to miejsce.

W tej głębinie sterczą ogromne ostre kamienie, a pośród tych jasna jak gwiazda świeci się pod wodą trawa Żabier. Duch^(*) Faron tam założył mieszkanie swoje, polubił to ziółko. Kiedy cicha pogoda i jasne południowo słońce świeci na niebie, wtenczas on samotny w głębinie, siedzi wsparty się prawą ręką na dzikim kamieniu i poglądając na jasną trawę Żabier, zasypia w czarujących widziadłach przyszłości.

O zachodzie słońca ten duch pokrywa Żabier mocną siecią z roślin, które tam naksztalt chmielu splotły się około dzikich kamieni, tak, żeby ryby pływając blisko i zburzone wody, nie mogły zachwiać jej listków. Sam zaś wynurza się z jeziora, na wodnych tumanach wypływa w pole, zwiedza doliny i brzegi lasu.

Jutro więc, jeśli obłoki nie zaćmią słońca, wody będą spokojne, jak szyba szklanna. Podczas samego upału korzystaj z czasu, wstąp do jeziora i idź pod wodą do mieszkania ducha Farona; on będzie spać wsparty na kamieniu, a trawa Żabier odkryta świecić się będzie przed słońcem. Zerwij listek, lecz niepowracaj nazad, bo trzeba przejść całe jezioro. Na drugim brzegu przyłożywszy raz trawę Żabier do skroni, prędko obaczysz dziwy i dowiesz się opryszności.

– Czyż jestem rybą, rzekł Adolf, abym tak długo będąc pod wodą, mógł przejść całe jezioro?

– Miěj to w ustach i nic ci złego nie będzie. – To mówiąc Szyłko dał mu cząstkę kory z jakiegoś drzewa.

Samo południe. Adolf coraz dalej od brzegu pogrązał się w wodach, na koniec znikł zupełnie. Idąc krainą niemych i zimnych stworzeń, spotykał stóglowe, stónogie i przezrocyste dziwne istoty, które obudzały się z odrętwienia, rozwijały w górę ramiona i znowu zasypiały na dnie. Gdy się przybliżył do mieszkania ducha, obaczył trawę Żabier. Jasne światło rzucały jej

(*) Jeden z ósmiu duchów mający wpływ na ludzi. [Przyp. Autora.]

W innym miejscu Barszczewski w przypisie wymienia imiona wszystkich ósmiu złych duchów sprowadzających choroby na ludzi, są to: Jaron, Iron, Kitron, Nikitron, Faron, Farazon, Lidon, Stolidon. Pisarz stawia tam też tezę o zapożyczeniu przesądu tego przez Białorusinów z kultury Romskiej. Por. J. Barszczewski, *Powieść siódma. Duchy ogniste*, [w:] tegoż, *Szlachcic Zamalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach przez Jana Barszczewskiego. Tomik drugi*, Petersburg 1845, s. 91. [Przyp. red.].

listki, jak kryształ przed słońcem, a duch Faron pokryty zieloną barwą, jak krzak ogromnej wodnej rośliny, spoczywał wsparty na kamieniu. Nad nim i nad trawą Żabier w tysiącnych niewyraźnych formach snuły się wodne istoty. Adolf oderwał listek i nie przerywając snu ducha, zostawił to miejsce i dalej poszedł.

Wynurzył się z wody, wzmocnił się lekkim powietrzem, wyszedł na drugi brzeg jeziora, odpoczął na zielonej łące i przyłożywszy do skroni zimny listek trawy Żabier, wnet poczuł w sobie zmianę i przed oczyma jego zjawily się w polu i po górach zupełnie inne widoki, zdziwił się. Tam na wzgórkach w pośród brzoza stał kościółek murowany, – teraz drzew tych pnie tylko starcza z ziemi, kościół bez drzwi i bez dachu, obraca się w ruiny. Tam była wieś – teraz puste miejsce, dwie stare tylko zostały grusze, które niedawno widział w ogrodzie. Tu przy nim blisko bujne niegdyś dojrzewało żyto, – teraz ta niwa dziką pokryta trawą, jak gdyby od lat kilku nie pracował oracz na tej ziemi.

Trwoga przenikła jego serce; oddalił się od jeziora, i szedł dalej opatrzyć okolice, które przed kilku dniami zwiedzał ze strzelbą naplecach, i wszędzie postrzegł wielkie odmiany. Zabrnął daleko; zapomniał która droga prowadzi do domu, a już słońce było nisko. Idąc prędkim krokiem poglądał, czy nie spotka gdzie mieszkania ludzkiego, aby mógł odpocząć, przenocować, poznać położenie miejsca i w jakie zabląkał się strony.

Kiedy dzień już gasnął i gęsta mgła padła na doliny, Adolf przyszedł do wsi zupełnie jemu nieznaną. Przy jednym domu brzmiała muzyka, skrzypak i dudarz grali wesóły taniec, a kilku młodych ludzi płaśało pod odkrytym niebem. Adolf stanął blisko, patrzył na tańczących. W tym posłyszał jak kilku nieznanomych ludzi lat podeszłych, tak rozmawiali przy nim między sobą.

– Czy nie wstyd im tańcować? rzekł pierwszy, – teraz tak smutne czasy, wszędzie ubóstwo.

– Czyż sadzisz, że oni mają cokolwiek uczucia? odpowiedział drugi. Mówią niekiedy dobrze, a postępują zupełnie inaczej, niepamiętają, że to kara boska.

Spotkanie to tak przykre wrażenie zrobiło na Adolfie, iż nie mógł do nich słowa przemówić. Zostawił to miejsce, minął wszystkie domy i w końcu wsi zanocował w karczmie.

O wschodzie słońca przygotował się do podróży, opowiedział gospodarzowi miejsce swego mieszkania i pytał go jaką drogą mógłby powrócić do swego domu, lecz ten mu odpowiedział: – Pierwszy raz o tych stronach słyszę, musisz Pan mieszkać gdzieś daleko od nas.

Zdziwiony Adolf chciał dowiedzieć się od innych mieszkańców wsi i od wszystkich podobną miał odpowiedź; przygotował się więc do dalekiej podróży, kupił pokarmu na dni kilka i z tłumokiem na plecach poszedł dalej, zwracając ciągle ku południowym stronom.

Zmiana pogody. Zagrzmiało niebo i Adolf obaczył za sobą czarne chmury, wiatr powstał, niewidział blisko przy drodze ludzkiego mieszkania, śpieszył do gęstwiny drzew, aby choć pod namiotem gałęzistych jedlin skryć się od ulewy.

Tam obaczył jakiegoś starca, siedział on na pniu spruchniałym, nad nim szumiały sosny, i z czoła wiatr zwiewał białe włosy; zbliżył się i wpatrzywszy się dobrze, poznał cygana Szyłkę. Starzec wstał z miejsca i kłaniając się, rzekł: – Dzień dobry Panie Adolfie!

– Ach! toż Szyłko? Ledwie poznałem ciebie. Cóż to znaczy, że tak prędko postarzałeś? Przed kilku dniami widziałem, nie było jeszcze siwizny na głowie, a teraz włosy białe jak mléko.

– Nie Panie Adolfie, nie przed kilku dniami. Już przeszło więcej dziesięciu lat, jak mię widziałeś. Powiedz-że paniczu w które idziesz strony?

– Nie wiem gdzie mój dóm, gdzie teraz jestem, dokąd prowadzi ta droga. I niebo skrywa się w chmurach, burza wisi nad głową.

– Nie prędko zaświeci tak piękna pogoda, jak była wtenczas, kiedy opowiadałam o trawie Żabier i o mieszkaniu ducha Farona. – Dóm Pana daleko, znajomi i przyjaciele już imię Adolfa rzadko wspominają, sądząc, że dawno pożegnał się z tym światem.

– Powiedz-że mi Szyłko, jaką drogą mam powracać do domu.

– Przechodząc ten las dziki, spotkasz trzy drogi. Z lewój i z prawój strony szerokie szlaki, a między tymi wązka i mało udeptana ścieżka, ciągnie się prosto przez kamieniste pole i ciemne bory. Nie lękaj się Pan iść dalej po téj wązkiej ścieżce, zostaw szerokie drogi po lewej i po i po [Sic! – G&K] prawój stronie, opowiem co spotykają ludzie, którzy jadą i idą tam, chcąc mieć wygodną podróż.

Z lewój strony cudowne widoki zachwycają oko. Pagórki pokryte piękną zieloną barwą, na drzewach dojrzewają słodkie owoce, łąki usiane wonnym kwiatem, jeziora spokojne i jasne, jak zwierciadła, rysują się w wodach obłoki i drzewa rosnące na brzegu, mruczą strumyki czyste jak kryształ i szumią listki w pięknych gajach od powiewu łagodnego powietrza.

Lecz tam po łąkach i w gajach, przechadzają się rusalki, na głowach piękne z bławatków wianki, ich usta koralowe, oczy jasne, długie włosy spadają na ramiona, uprzejmie spotykają przychodniów, inne z nich lekkomyślne, zawsze wesole, tańczą i śpiewają wabiąc ku sobie, śmiesząc żartobliwą rozmową, wprowadzają do ciemnych lasów, gdzie zabląkawszy się nieszczęśliwy podróżny, nigdy nie trafi na drogę. Inne posępne, w oczach melancholja, uczucie w słowach, tkliwe ich pieśni jak strzala ranią serce, pogrążają myśli w smutku i temi czarami doprowadziwszy do rozpacz, uciekają precz same.

Z prawój strony; – wysokie góry, a na tych górach wspaniale zamki, tam wiele złota i srebra, gospodarze tych gmachów gardzą ubóstwem i cierpieniem, lecz i sami cierpią, gdyż

o północy w ich salonach tańczące szkielety okropnym przerażają strachem i gaszą cały blask okazałości. – Żegnam więc Pana, nie mogę mu towarzyszyć, albowiem idziem w przeciwną stronę. – To rzekłszy Szyłko, włożył na siebie tłumok i poszedł powolnym krokiem.

Adolf wchodzi do lasu: dzień był posępny, wiatr szumiał w gęstych gałęziach, on zamyślony wspominał czas dawny, który się jemu zdawał dniem wczorajszym, dobył listek trawy Żabier, który niósł przy sobie zawinięty w papierze, dziwił się nie pojętej sile tego ziółka, żałował, że odważył się iść w podwodne kraje do mieszkania ducha Farona, widział do jakiego stanu doprowadziło go badanie o przyszłości, schował znowu swój listek westchnął i poszedł dalej.

Przyszedł na to miejsce o którym opowiadał Szyłko i zostawił dwie szerokie drugi po prawej i po lewej stronie, sam poszedł wąską ścieżką przez kamieniste pola i ciemne bory.

Szedł samotny, nie miał do kogo słowa przemówić. Rzadki człowiek odważa się iść przez to miejsce; widzi tylko jak zwierz dziki spłoszony skrywa się do gęstwiny, słyszy tylko stukanie dzięciołów na suchych sosnach i krzyki sojek.

Wieczór zaćmił powietrze. Zmordowany całodzienną podróżą, Adolf położył się na wzkórku i wsparłszy głowę na kamieniu, zasnął. Sen był mocny, lecz krótki; ledwo ranna jutrzeńka błysła na niebie, śpieszył aby gdziekolwiek napotkać mieszkanie ludzkie i przenocować pod dachem.

Idąc dalej, wstąpił na górę, lecz i z tamtąd nikogo niepostrzegł z ludzi, dym tylko gęsty podnosił się jak mgła niedaleko za brzozowym lasem. Ledwo się zbliżył ku temu miejscu, jakaś kobieta wyszła z gaju wysokiej urody, w białej sukni, twarz zalana łzami i trzymając w ręku miecz, zastanowiła się przy drodze².

.....

² W taki sposób urywa się baśniowa część opowiadania w oryginale – zawieszenie głosu w tym właśnie miejscu nie jest decyzją Redakcji, lecz Autora, który tak oto podstępnie pozostawia nas niesytymi opowieści. W perspektywie całości zbioru to narracyjne zerwanie *Powieści jedenastej* nie przydarza się jednak w miejscu przypadkowym. W symbolice *Zawalni* zapłakana kobieta w bieli oznacza melancholię i rozpacz Białej Rusi... Fabuła *Żabier trawy* wraz z pojawieniem się „placzk” – tego *locus communis* całego zbioru – powraca niejako do źródeł wszystkich fabuł cyklu: poczucia zagrożenia, rozpacz, braku nadziei (por. uwagi na ten temat niżej).

* * *

Dopiero w ostatnich latach XVII stulecia język ruski (*alias* starobiałoruski) został zastąpiony przez polszczyznę w roli języka urzędowego Wielkiego Xięstwa Litewskiego. Wojna z Rosją z lat 1654-1667 zrównała z ziemią ogromne połacie WXL-u, żniwo śmierci sięgnęło około pięćdziesięciu procent populacji Litwy. Dewastacja miast, ośrodków kultury i sieci edukacyjnej w tym okresie przyczyniła się do katastrofy ruskojęzycznych elit Wielkiego Księstwa. Znalazło to wyraz także w coraz bardziej konsekwentnej polonizacji żywiolu szlacheckiego – przedstawiciele administracji zarzucili, by wkrótce zapomnieć – język trzech *Statutów Litewskich*, *Metryki Litewskiej*, korespondencji dyplomatycznej, aktów prawnych i wyroków sądowych. Literacki język ruski – ten sam, w którym już w roku 1517 ukazał się drukiem *Psalterz* (*Псалтыр*) Franciszka Skaryny (*Францішка Скарыны*) i którym posługiwał się był w piśmie czasami Symeon Połocki (*Сімяон Полацкі*) – zamarł na blisko dwa stulecia, by zrodzić się od nowa z regionalnych dialektów i wiejskich gwar pod piórem najpierw entuzjastów-ludomanów epoki romantycznej, potem ojców białoruskiego odrodzenia narodowego.

Pośród tych pierwszych – poetów, etnografów-amatorów, folklorystów, przedstawicieli drobnej białorusko-litewskiej szlachty piszących po polsku lub w swej twórczości nieśmiało jeszcze dwujęzycznych – wymienia się najczęściej Jana Czeczota (*Яна Чачота*), jako autora *Piosnek wieśniaczych znad Niemna i Dźwiny...*, Wincentego Dunina-Marcinkiewicza (*Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча*), Aleksandra Rypińskiego (*Аляксандра Рypiнскага*), Tadeusza Ładę-Zabłockiego (*Тадэвуша Ладэ-Заблоцкага*), Ignacego Chodźkę (*Ігната Ходзьку*), Władysława Syrokomlę (*Ўладзіслава Сыракомлю*) i wreszcie Jana Barszczewskiego (*Яна Баршчэўскага*). Tradycja białoruska każe zresztą nieodmiennie przywołać na pierwszym miejscu tego szeregu nazwisko Adama Mickiewicza (*Адама Міцкевіча*)³.

Jan Barszczewski urodził się w 1790 lub 1794 roku w Murahach⁴ (*Мурahi*), nad jeziorem Nieszczerdo⁵ (*Нещарда*) na Połoczyźnie. Podawał się za szlachcica i syna grekokatolickiego duchownego. Ukończył kolegium jezuickie w Połocku. Żył z guwernerki, później z prywatnego nauczania w Petersburgu, gdzie skądinąd poznał Mickiewicza i Tarasa Szewczenkę⁶. W latach

³ Por. też np.: G. Korbut, *Białoruszczyzna w języku Mickiewicza*, [w:] tegoż, *Szkice i drobiazgi historyczno-literackie*, Warszawa 1935.

⁴ Por. Murahy, [hasło w:] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimierski i in., t. XV, cz. 2, s. 361.

⁵ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* podaje nazwę w brzmieniu identycznym z oryginałem białoruskim: „Nieszczarda”, por. *Witebsk*, [hasło w:] *Słownik geograficzny...*, t. XIII, s. 645.

⁶ Por. Polska nowela fantastyczna, t. I, *Ja gorę*, wyb. J. Tuwim, Warszawa 1983, s. 245; o znajomości z Mickiewiczem – por. M. Janion, „Szkoła białoruska” w poezji polskiej, [w:] tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 97.

1840–1844 wydawał tam pismo „Niezapudka”⁷ – rodzaj prenumerowanego almanachu poetyckiego. Podróżował nieco po Europie. W 1847 roku osiadł w majątku Rzewuskich w Cudnowie na Żytomierszczyźnie, gdzie zmarł w roku 1851. Pozostawił po sobie kilka polskich ballad (drukowanych w *Niezapudce*), kilka wierszy po białorusku, zbiór *Proza i wiersze* wydany w 1849 roku u Teofila Glücksberga w Kijowie⁸. Najważniejszym jego dokonaniem pozostaje jednak czterotomowy cykl nowel fantastycznych *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* (t. 1 – Petersburg 1844, t. 2-3 – Petersburg 1845, t. 4 – Petersburg 1846)⁹.

Zbiór inspirowanych głównie białoruskim folklorem opowieści niesamowitych ujęty jest w prostą ramę narracyjną – w domu szlachcica Zawalnia goście przy kominię dzielą się historiami. Nie sposób nie spostrzec, że pierwszy tom *Zawalni* ukazał się w tym samym roku co *Pamiętniki kwestarza* Ignacego Chodźki i raptem pięć lat po pierwszym wydaniu *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego. Nie miejsce tu jednak na szczegółowe analizy ewentualnych pokrewieństw z formującym się właśnie literackim wcieleniem gawędy szlacheckiej. Wypada poświęcić za to choć dwa słowa fantastyce Barszczewskiego, skoro niniejszemu numerowi „Jednak Książek” patronuje temat kultury popularnej, tak silnie dziś przez fantastykę zdominowanej. Otóż w *Zawalni* rodzi się ona poniekąd z dwóch źródeł po części odrębnych. Pierwsze zostało tu już przywołane – są nią właściwe epoce fascynacje folklorem jako „arką przymierza między dawnymi i młodszymi laty”. To tradycja Wilhelma i Jakuba Grimmów, ich *Kinder- und Hausmärchen* z lat 1812-1815. Z głębokich pokładów ludowej baśni – na polu cytowanej, na polu literacko przetworzonej – przeziera archaiczne oblicze religii przedchrześcijańskiej i jej mitu. Mitu – dodajmy – w postaci szczególnej, bo nieniosącego żadnych pierwiastków konsolacji: specyfiką baśni białoruskiej, przynajmniej w formie zaanektowanej przez autora *Zawalni*, jest głęboki metafizyczny pesymizm, wiara we „wszechstronność wszechobecnego zła”¹⁰. Píše o Barszczewskim Maria Janion: „Górowały w nim, jak i w folklorze białoruskim, fantazmaty panowania nieszczęścia i zła”¹¹, jego Białoruś to ziemia „cierpienia i melancholii”¹², gdzie

⁷ Por. M. Inglot, *Polskie czasopisma literackie z ziem litewsko-ruskich w latach 1832-1851*, Warszawa 1966, s. 83-91. Faksymile czterech spośród pięciu wydanych tomów „Niezapudki” znaleźć można w Repozytorium Cyfrowym Instytutów Naukowych, pod adresem: <http://www.rcin.org.pl/dlibra/publication?id=6532&from=pubindex&dirids=71&tab=1&lp=123> [dostęp: 14 lipca 2017 r.]

⁸ Por. K. Estreicher: *Bibliografia polska, Cz. I, Stolecie XIX*, t. 1, Kraków 1870, s. 70. Faksymile z wydania II (*Bibliografia polska XIX stolecia*, wyd. 2, T. 2, *Litera B*, red. K. Estreicher [jun.], Kraków 1961, s. 98) dostępne na stronach Elektronicznej Bazy Bibliografii Estreichera Centrum Badawczego Bibliografii Polskiej Estreicherów przy UJ: <http://www.estreicher.uj.edu.pl/xixwieku/indeks/wpis/?id=75368&offset=0&index=1> [dostęp: 14 lipca 2017 r.]. Faksymile tomu Barszczewskiego w serwisie Polona: <https://polona.pl/item/217721/2/> [dostęp: 14 lipca 2017 r.].

⁹ Faksymile w serwisie Polona, pod adresami odpowiednio: <https://polona.pl/item/470505/4/>; <https://polona.pl/item/470785/1/>; <https://polona.pl/item/471010/1/>; <https://polona.pl/item/471047/1/> [dostęp: 14 lipca 2017 r.].

¹⁰ M. Janion, dz. cyt., s. 105.

¹¹ Tamże, s. 100.

„wszystkie żywioły, zwłaszcza wody i powietrza przepelniają złowrogie demony”¹³. „Oniryczność wyobraźni ludowej – konkluduje Janion – pogrążająca się wręcz w fantazmatycznym transie okropności, została przez Barszczewskiego bardzo dobrze uchwycona”¹⁴.

Drugi nurt inspiracji pisarza to z pewnością (doskonale się w wymiarze grozy z baśnią białoruską spajająca) niesamowitość romantyczna. Nie przypadkiem Romuald Podbereski we wstępie do I tomu *Zawalni* czyni wzmiankę o „białoruskim hofmanizmie”¹⁵, a Marcin Luł ostatnimi czasy wskazuje na pewną totalność „romantycznego stereotypu” organizującą zbiór¹⁶. Badacz ten – poddając oglądowi „białoruskie monstra” Barszczewskiego (podobnie jak Janion, która pisze o „niewygodzie egzystencjalnej” bohaterów opowiadań – także upiorów i wilkołaków¹⁷) podkreśla wreszcie jeszcze jeden istotny rys cyklu. Chodzi o paraboliczny wymiar melancholijno-fantasmagorycznej wyobraźni Barszczewskiego: konsekwentnie kodowaną w groźących idyllicznej ojcowiznie figurach ludowo-literackich potworów historiozofię klęski (inspirowaną katastrofą napoleońską 1812 roku)¹⁸.

Barszczewskiego próby „szukania schronienia” w opowieści, ewokującej swoiście utopijne obrazy Białorusi zbratanej językowo i – nade wszystko – stanowo, nie trafiły na podatny grunt, skutkiem „rozdwojenia adresu odbiorczego”. Warstwa ideologiczna skryta w paraboli rozminęła się z wrażliwością czytającej, spolonizowanej i konserwującej się w oparach mesjanizmu, publiczności szlacheckiej. Wciąż niepiśmienny chłop musiał czekać jeszcze na wyzwolenie spod jarzma pańszczyzny i kolonizacyjnego wpływu kultury polskiej. Niemniej – to właśnie białoruska tożsamość narodowa obrała sobie polskojęzyczną twórczość Barszczewskiego za jeden z formacyjnych emblematów¹⁹. W tradycji polskiej pozostał on natomiast nie całkiem zapomnianym klasykiem romantycznej fantastyki – do swego klasycznego zbioru *Polska nowela fantastyczna* (pierwodruk: Warszawa 1949) włączył go Julian Tuwim.

¹² Tamże, s. 99.

¹³ Tamże, s. 105. W ramach anegdoty przypomnieć można, że także trzeźwy Wincenty Pol w *Pieśni o ziemi naszej* zaleca podczas jazdy przez pińskie błota zacierać ślady iglastą gałęzią, a opuszczając je – „się nie obcierać, / By ci czego bies nie wlepił”...

¹⁴ M. Janion, s. 106.

¹⁵ Por. R. Podbereski, *Białoruś i Jan Barszczewski*, [w:] J. Barszczewski, *Szlachcic Zawalnia...*, t. I, Petersburg 1844 s. XXXVI. O hoffmannowskim rysie prozy autora *Zawalni* także: I. Chrapowicki, *Rzut oka na poezję ludu białoruskiego*, „Rubon”, t. V, Wilno 1845, 56 (Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych: <http://rcin.org.pl/dlibra/docmetadata?id=7667&from=publication> [dostęp: 14 lipca 2017 r.]) oraz M. Janion, dz. cyt., s. 104 („ten Hoffmann polsko-białoruskiego pogranicza”). Badaczka pisze także: „Białoruś w fantastyce Barszczewskiego, ta melancholijna kraina przerażenia i cierpienia, jest w równym stopniu tworem miejscowego folkloru, jak romantyki fantastycznej” (tamże, s. 108).

¹⁶ Por. M. Luł, *Białoruskie monstra w domu szlachcica Zawalni (z Sokratem Janowiczem w tle)*, [w:] Sokrat Janowicz. Pisarz transgraniczny. Studia, wspomnienia, materiały, red. G. Charytoniuk-Michiej, K. Sawickiej-Mierzyńskiej, D. Zawadzkiej, Białystok 2014, s. 42.

¹⁷ M. Janion, dz. cyt., s. 107.

¹⁸ Por. M. Luł, dz. cyt., s. 38.

¹⁹ Por. tamże, s. 43-44. Por. też: P. Зямкевіч. Ян Баршчэўскі, першы беларускі пісьменьнік XIX стагоддзя, Вільня 1911.

Domykając ten krótki szkic, przywołajmy jeszcze raz Janion, której analizy wskazują na pewien wciąż aktualny (przynajmniej w perspektywie antropologicznej, kulturowej i politycznej lektury fantastyki) rys *Szłachcica Zawalni*. „Skazki” Barszczewskiego „Objawiają [...] w swoistej formie świadomość upadku i wiedzę o kryzysie egzystencjalnym ogarniającym jednostki, a nawet w pewnych okresach całe zbiorowości”²⁰. W dobie społeczno-politycznego kataklizmu i szerzącej się w życiu publicznym likantropii do edycji wybraliśmy jednak fragment charakteryzujący się po prostu urodą – między innymi fantasmagorycznego opisu dziedzin podwodnych.

Zgodnie z tradycją, ani Gadejka, ani Kurklys nie zdecydowali się na ingerencję w egzotyczną ortografię i interpunkcję oryginału. Przedłożony fragment wiernie w tej mierze naśladuje krasę pierwodruku.

Gadejka i Kurklys

SUMMARY

Archivist at the Bottom of Backwater

The paper is a short critical essay concerning the history of Polish nineteenth century fantastic and its relationships with Lithuanian and Byelorussian (Albaruthenian) folklore.

KEYWORDS

Fantastic, romanticism, popular literature

²⁰ M. Janion, dz. cyt., s. 108.

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

NOTY O AUTORACH

MACIEJ DAJNOWSKI – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, adiunkt w IFP UG; autor książek *Groteska w twórczości Stanisława Lema* oraz *Pejzażysta Lem. Szkice z motywiki*.

BARBARA FRIDE – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą reportażom Jana Józefa Szczepańskiego, analizowanym z wykorzystaniem narzędzi krytyki postkolonialnej.

SYLWIA GUTOWSKA – doktorantka, uczestniczka Filologicznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim. Zajmuje się terapeutycznymi wymiarami śmiechu i komizmu w literaturze. Zawodowo dziennikarka pisząca głównie o kulturze, w tym o literaturze.

TATIANA HAJDER – wykładowczyni Uniwersytetu Narodowego imienia Tarasa Szewczeniaki w Kijowie, doktor literatur słowiańskich, docent katedry polonistyki Instytutu Filologii, autorka licznych publikacji dotyczących szeroko pojętej problematyki literatury nowoczesnej oraz problematyki literatury postmodernizmu. Publikowała w czasopismach naukowych o zasięgu ogólnoukraińskim, m.in. w: „Slov`ans`ki obrïi: Zbirniknaukovih prac”, „Komparativni doslidžennâ slov`ans`kih mov i literatur”, „Lìteraturoznavčì studii”, „Kiiivs`ki polonistični studii”, jak również w „Acta Neophilologica”, XVII (2).

KATARZYNA KACZOR – adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego; zainteresowania naukowe: socjologia kultury, antropologia literatury

oraz kultura popularna ze szczególnym uwzględnieniem polskiej literatury fantasy i kina gatunków. Najważniejsze prace: *Od Dracula do Lestata. Filmowe portrety wampira* (1998), *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego* (2006), *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy* (1982-2012) (2017) oraz współautorska z Jerzym Szyłakiem, Sebastianem J. Konefałem i innymi, *Kino Nowej Przygody* (2011).

DOBROŚŁAWA KORCZYŃSKA-PARTYKA – dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Zajmuje się polską literaturą współczesną, ekokrytyką, pamięcią zbiorową i kulturową oraz studiami miejskimi. Obecnie pracuje nad projektem *Studia miejskie a ekokrytyka. Zniszczenie miast i ich biomorficzne reprezentacje* w ramach grantu *Ekopoetyki historycznych katastrof i konfliktów w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Perspektywa porównawcza*.

MARZENA KOTYCZKA – doktor nauk humanistycznych, absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa. Dysertację doktorską poświęciła domowym relacjom ludzi i zwierząt w perspektywie posthumanizmu. Publikowała m.in. w „Studiach Kulturowych”, „Fragile”, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, „Kulturze Miasta”. Redaktor zbiorowej monografii *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanologie* (2014).

MARIUSZ KRASKA – dr hab., pracownik Katedry Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego oraz wykładowca Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Elblągu. Autor kilkudziesięciu artykułów publikowanych w czasopiśmie i wydawnictwach zbiorowych, a także monografii *Na tropie Szakala. Gry fikcją w political fiction* oraz *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału* uznanej w 2014 r. w konkursie zorganizowanym przez Fundację im. Stanisławy Fleszarowej-Muskat za najlepszą polską książkę naukową poświęconą literaturze i kulturze popularnej.

ANNA MARTA MARTUSZEWSKA – z d. Gościcka, ur. 16 IX 1932 r. w Ostrowi Mazowieckiej. Od 1945 r. mieszka w Trójmieście. W 1954 r. poślubiła Kazimierza Martuszelewskiego, ówczesnie studenta fizyki UMK, zmarłego w 2016. Jedno dziecko, córka ur. w 1957 r. Studia I stopnia w zakresie filologii polskiej ukończyła w 1953 r. na gdańskiej WSP, studia magisterskie w 1955 r. na Uniwersytecie Wrocławskim. Doktorat w 1968 r. na WSP, habilitacja w 1978 r. na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1970 r. pracowała na Uniwersytecie Gdańskim, przechodząc tu wszystkie szczeble kariery naukowej: od adiunkta do profesora (1990) i profesora zwyczajnego (1998) i pełniąc różne funkcje administracyjne (m.in. prodziekana

d.s. studenckich i kierownika Zakładu Teorii Literatury). W 2002 odeszła na emeryturę. Jest autorką dwunastu książek i ok. 150 artykułów oraz redaktorką kilkunastu różnych pozycji, w tym (razem z Magdaleną Krefit) trzech tomów *Notatek twórczych* Bolesława Prusa.

ADAM MAZURKIEWICZ – dr hab., adiunkt w Zakładzie Dydaktyki Języka Polskiego i Literatury Uniwersytetu Łódzkiego. Naukowo zajmuje się literaturą i kulturą popularną, historią i teorią komiksu, historią literatury fantastycznonaukowej, recepcją postępu technologicznego w sztuce. Od 2012 roku bierze udział w projektach naukowych Pracowni Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów przy Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990-2004* (Łódź 2007) oraz *Z problematyki cyberpunku. Literatura — sztuka — kultura*, (Łódź 2014) i artykułów drukowanych m.in. na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Literatury i Kultury Popularnej”, „Literatury Ludowej”, „Folia Litteraria Polonica” i w tomach zbiorowych.

MARTA JUSTYNA NOWICKA – z wykształcenia dziennikarka, z zawodu człowiek-orkiestra, od kilku lat zakotwiczona w branży gier bez prądu. Po godzinach pracy spędzonych na redagowaniu instrukcji do gier o smokach pisze doktorat z romantyzmu interpretowanego przy pomocy dyskursów współczesnych (psychoanaliza, dyskurs mniejszościowy i feministyczny, emotional studies). Poza romantycznymi tekstami wrażliwymi na genderowe odczytania interesuje się także twórczością bliższą XX i XXI wiekowi – nowym brutalizmem oraz sztuką kampaową.

ADAM REGIEWICZ – doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor nadzwyczajny w Instytucie Filologii Polskiej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie; kierownik Zakładu Teorii Literatury oraz Pracowni Komparatystyki Kulturowej; członek Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej. Zajmuje się badaniem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, m.in. transkulturowym badaniem średniowieczności, semiotyką i antropologią audiowizualności i nowych mediów oraz relacjami chrześcijaństwa i popkultury. Ostatnio opublikował *Mediewalizm wobec zjawisk audiowizualnych i nowych mediów* (Warszawa 2014); *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)* (Kraków 2015) *Kerygmaticzne figury interpretacji* (Kraków 2016), *Co porabia detektyw w czasie wolnym?* (Gdańsk 2017).

KATARZYNA SZALEWSKA – adiunkt w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej (Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego). Autorka książek *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie* (Gdańsk 2017) i *Pasaż tekstowy. Czytania miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim* (Kraków 2012). Stypendystka Fundacji na Rzecz Nauki

Polskiej. Zajmuje się studiami miejskimi, estetyką melancholijną i związkami między historią a literaturą.

DARIUSZ SZCZUKOWSKI – adiunkt w Katedrze Polonistyki Stosowanej IFP UG. Zajmuje się literaturą nowoczesną oraz metodyką literatury w perspektywie poststrukturalizmu. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Polonistyce”, „Ruchu Literackim”, „Wielogłosie”. Autor książki *Tadeusz Różewicz wobec nienyrażalnego* (Kraków 2008). Współredaktor tomów: *Skoro i tak gram... Edukacja kulturowa poprzez teatr* (Gdańsk 2009), *Sztuka interpretacji. Polska poezja XX i XXI wieku* (Gdańsk 2014).

JERZY SZYŁAK – profesor zwyczajny, ur. 1960. Badacz kina popularnego, znawca komiksu. Autor szeregu publikacji poświęconych historii i poetyce opowieści rysunkowych.